

Justyna Kucharska

Oswajanie przestrzeni "pomiędzy" : kino diasporyczne w kontekście kinematografii kanadyjskiej

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (17), 69-80

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Oswajanie przestrzeni „pomiędzy”. Kino diasporyczne w kontekście kinematografii kanadyjskiej

Poczucie wykorzenia, egzystowania pomiędzy światami, między utraconą przeszłością i niepewną przyszłością stanowi kondycję jednostek funkcjonujących w przestrzeni „pomiędzy” – emigrantów, uchodźców, kolejnych pokoleń diaspory. Naturalną wydaje się w takiej sytuacji potrzeba znalezienia punktu odniesienia, ponownego zakorzenia się i częściowego chociaż powrotu do tych elementów minionej rzeczywistości, które zbudują nową tożsamość. Jeżeli taka potrzeba budzi działanie, powstaje nowa tożsamość przypominająca budowę średniowieczny palimpsest, gdzie nowe nakłada się na dawne, dawne jednak jest na tyle wyraźnie zapisane, że można je odczytać, z mniejszym lub większym trudem, w nowym tekście. Owa nowa tożsamość konstituuje diasporę oraz stanowi o charakterze nowego „domu”, który przestaje być jednorodny i nabiera charakteru procesualnego – jest budowany poprzez ścieranie się palimpsestowych tekstów. Świadectwem owego procesu jest twórczość osób funkcjonujących w warunkach diaspory. Rezultatem takiej twórczości na obszarze kinematografii światowej jest powstanie nowego gatunku filmowego, czyli kina diasporycznego. Reżyserzy filmowi wymienieni w tekście – Atom Egoyan (Kanadyjczyk pochodzenia ormiańskiego), Deepa Mehta (mająca korzenie hinduskie), Mina Shum (urodzona w Hong Kongu, obecnie mieszka w Vancouver) i inni – tworzą na terytorium Kanady, państwa przyjaznego sztuce wielokulturowej i próbującego wcielić ideały filozofii wielokulturowej w praktykę polityczną. Konstrukcja prawodawstwa kanadyjskiego uwidaczniająca się w tworzeniu instytucji ideowo i finansowo wspierających sztukę wielonarodową i etniczną stanowi jedną z istotnych podstaw rozwoju sztuki diasporycznej.

Bogaty dorobek kina diasporycznego zarówno w Kanadzie, jak i w Wielkiej Brytanii czy Francji, podobnie jak ilość tekstów teoretyzujących zagadnienia diaspory świadczą o tym, iż nowe, stanowiące znak czasów formy organizowania się społeczności prowokują pytania, na które odpowiedzi szuka dyskurs teoretyczny i praktyka poszczególnych zaangażowanych jednostek. Pytanie o „dom”, czyli korzenie i „centrum”, czyli stabilny punkt odniesienia własnej egzystencji, zawiera w sobie problemy związane z delokalizacją i dysonansem pomiędzy tożsamością narodową a kulturową¹. „Dom” jako przestrzeń pomiędzy tradycyjnie rozumianym domem rodzinnym a wy-

obrażonym stanem swojskości, do którego się dąży, przestaje być stabilnym punktem oparcia i schronienia, jest często ulotnym, podatnym na rozpad pod wpływem zewnętrznych czynników wyobrażeniem. Wyobraźnia, przejawiająca się m.in. w twórczości diasporycznej, staje się nieodłączną częścią życia członków społeczeństw postnarodowych, a wyobrażenie „domu” (nawet w tradycyjnym ujęciu) obowiązkową czynnością, bez której proces stabilizowania własnej egzystencji wydaje się niemożliwy.

Czy na północ od Hollywood istnieje kinematografia?

Kino diasporyczne wpisuje się w historię kina kanadyjskiego, którego charakterystycznym rysem wydaje się być poszukiwanie tożsamości narodowej i próby zdefiniowania kanadyjskości. Składają się na ten proces zarówno filmy poszczególnych autorów, jak i koncepcja kinematografii wcielana w życie przez państwowe instytucje kulturalne. Wszak głównym celem powstałej w 1939 roku National Film Board of Canada (NFB) była „interpretacja Kanady dla Kanadyjczyków i reszty świata”². Powstanie NFB stanowiło jedną z prób przeciwstawiania się napływowi filmów hollywoodzkich, które spowodowały upadek kanadyjskiego przemysłu filmowego oraz degradację narodowej kultury filmowej. Już w epoce kina niemego, w latach 20., wykształcił się typowy rozwój kariery kanadyjskich aktorów – po wstępnym okresie działalności na terenie własnego kraju przenosili się do hollywoodzkich studiów. Ścieżkę taką zapoczątkowały sławy takie jak Mary Pickford czy Walter Pidgeon, a kontynuowali ją w przyszłości Jessica Tandy, Donald Sutherland, Dan Aykroyd, Michael J. Fox i wielu innych. Ze względu na siłę kinematografii w Stanach Zjednoczonych, kanadyjskie kino fabularne przez wiele dziesięcioleci aż do lat 60. praktycznie nie istniało.

Działania NFB miały na celu wspieranie twórczości alternatywnej wobec kinematografii zza południowej granicy. W praktyce korzystał na tym głównie obszar kina dokumentalnego³. Stało się tak za sprawą pierwszego dyrektora NFB – Johna Griersona, reżysera, który w latach 30-tych rozwinął formułę dokumentu i zasłynął dzięki swym pracom w Wielkiej Brytanii. Grierson skupił wokół siebie twórców pokroju Normana McLaren’a (przybył do Kanady ze Szkocji na początku lat 40.), który stworzył nowe jakości w sferze animacji, m.in. wprowadził nową technikę animacji zdjęć z żywymi aktorami. Idea filmu jako dokumentu społecznego za sprawą Griersona przeniknęła kanadyjską kinematografię, a dzięki użyciu lekkich kamer i rozwojowi telewizji, doprowadziła na przełomie lat 50. i 60. do powstania kanadyjskiej wersji nurtu *direct cinema*, czyli serii dokumentów *Candid Eye*. Oddział B

(Unit B) National Film Board pod dyrekcją Toma Daly'ego wyprodukował 13 dokumentów, których charakterystyczną formalną cechą stanowił brak narracji z offu. Filmy *Candid Eye* były obserwacyjne, kręcono je w naturalnym otoczeniu, a tematyka skupiała się na zwyczajnych wydarzeniach z codziennego życia ludzi. Reporterski styl akcentujący zwyczajne życie, inspirowany filmami Roberta Flaherty'ego, odróżnia *Candid Eye* od nurtu *direct cinema* w Stanach Zjednoczonych oraz od bardziej analitycznego podejścia dokumentalistów tworzących w Quebecu.

Osiągnięcia techniczne i niepewna sytuacja polityczna, której kulminacją był tzw. kryzys październikowy w roku 1970, wpłynęły na ówczesne kino tworzone w Quebecu. Filmy z tego okresu kręcone przez reżyserów takich jak Groulx były zdecydowanie zaangażowane politycznie i celebrowały Quebec, podkreślając odmiennność prowincji od reszty Kanady⁴. Filmy dokumentalistów z Quebecu miały specyficzny surowy styl uzyskiwany dzięki ruchomej kamerze, brakowi idealizacji bohaterów, przedstawianiu zdarzeń bez komentowania ich, unikaniu ujęć malowniczych krajobrazów, a także dzięki kreowaniu postaci wyznających ideologię zbliżoną do przekonań twórców filmowych.

W latach 60. nastąpił również długo wyczekiwany przełom w kanadyjskim kinie fabularnym. Zaczęły powstawać filmy odnoszące sukcesy na skalę międzynarodową, np. *Nobody Waved Goodbye* (1964) Dona Owena. Quebeckie filmy fabularne poruszające tematykę związaną z burzliwymi latami 60. i kryzysem zostały zauważone w Europie – *Les Ordres* (1974) Michela Braulta zdobyło nagrodę za reżyserię na festiwalu w Cannes w 1975 roku. Z tego okresu pochodzi również *Mon oncle Antoine* (1971) Claude'a Jutra – nostalgiczna opowieść rozgrywająca się w małym miasteczku w Quebecu, która została bardzo dobrze przyjęta zarówno przez publiczność w Kanadzie, jak i na arenie międzynarodowej. W latach 80. rząd federalny wsparł kinematografię kanadyjską, tworząc Telefilm Canada – instytucję, której celem było dbanie o narodowy charakter filmów i przeznaczanie funduszy na kanadyjskie produkcje telewizyjne i kinowe. Na rezultaty nie trzeba było długo czekać, ponieważ już w 1986 roku powstały filmy ważne dla kanadyjskiej kinematografii, m.in. dlatego, iż przyczyniły się do rozwoju kina autorów – *Upadek Cesarstwa Amerykańskiego* (*The Decline of the American Empire*, 1986) Denysa Arcanda oraz *Filmowanie rodziny* (*Family Viewing*, 1986) Atoma Egoyana. Obaj twórcy wypracowali z czasem swój własny styl i w kolejnych filmach, często w sposób kontrowersyjny, portretowali rzeczywistość⁵.

Oprócz rozwijającego się kina autorów National Film Board w latach 80. wspierała również produkcję niskobudżetowych filmów poruszających bieżącą problematykę, przygotowując grunt pod dzisiejsze instytucje zajmujące się promocją kultury wielonarodowej. Filmy takie jak *90 dni* (*90 Days*, 1985)

Gilesa Walkera czy *Welcome to Canada* (1989) Johna M. Smitha portretowały sytuację emigrantów. Pierwszy w tonie komediowym opowiadał o aranżowanych małżeństwach, podczas gdy drugi poruszał temat nielegalnych uchodźców tamilskich przybywających do Nowej Fundlandii.

Do dnia dzisiejszego produkcje kanadyjskie są w większości uzależnione finansowo od ustanowionych przez państwo instytucji, które w związku z tym do pewnego stopnia kontrolują treść filmów. „Zarówno National Film Board, jak i Canadian Broadcasting Corporation kultywują podejście nacjonalistyczne: celem ma być tworzenie filmów reprezentujących różnorodność narodu, a jednocześnie spajających społeczeństwo”⁶. I, jak twierdzi Harcourt, społeczeństwo kanadyjskie takie podejście aprobeuje i partycypuje w budowaniu własnej kinematografii: „niezależnie od jakości filmu, czujemy się dobrze po obejrzeniu go. Właśnie braliśmy udział w naszym narodowym zbawieniu i możemy teraz, jako dumni Kanadyjczycy, poznawać resztę świata”⁷. Kanada walczy o ustalenie własnej tożsamości oraz o zbudowanie kinematografii narodowej – to ostatnie ma związek ze swego rodzaju kompleksem – poczuciem bycia w cieniu Hollywood, które trwa już od lat 20. W ostatnich latach instytucje takie jak Canada Council, NFB, Telefilm Canada, Ontario Film Development Corporation i organizacje zajmujące się promowaniem sztuki w poszczególnych prowincjach zajmują się aktywnym wspieraniem twórczości mniejszościowej, co w związku z brakiem finansowania z sektora prywatnego stanowi podstawę funduszy większości produkcji filmowej w Kanadzie. Pomimo złych skojarzeń dotyczących cenzury, założenia instytucji kinematografii kanadyjskiej dają ciekawe rezultaty⁸, jednym z nich jest kino diasporyczne stanowiące część fenomenu, który Laura U. Marks nazywa „kinem międzykulturowym”⁹.

„Kino międzykulturowe charakteryzuje się eksperymentalnym stylem próbującym zobrazować życie pomiędzy co najmniej dwoma kulturowymi reżimami wiedzy”¹⁰. Kino to dzięki formalnym eksperymentom podważa standardy reprezentowania świata przyjęte w społeczeństwach monolitycznych – jest to twórczość czerpiąca z wielu tradycji kulturowych oraz różnorodnych sposobów przedstawiania pamięci i doświadczenia. Swoją palimpsestowość uzyskuje poprzez wzajemne przenikanie się współczesnych zachodnich praktyk kinematograficznych z ową różnorodnością form i treści pochodzącą z innych kultur.

Niewątpliwie kinematografia kanadyjska, choć jedynie w nieznanym stopniu rozpoznawalna dla widzów „reszty świata”, istnieje i spełnia swoją podstawową rolę, czyli jest głosem Kanadyjczyków. Być może, paradoksalnie, kino międzykulturowe stanie się najlepszym przejawem kinematografii narodowej w postnarodowych czasach, o czym świadczy rozwój gatunku diasporycznego w Kanadzie.

Poszukiwanie „domu” w nowym kanadyjskim kinie

Ta część produkcji kinematografii międzykulturowej, która oscyluje wokół problematyki diaspory¹¹, jest tworzona przez artystów diasporycznych i/lub jest głosem społeczności diasporycznych, stanowi nowy gatunek filmowy, który rozwija się od lat 80. – kino diasporyczne. „Podobnie jak diaspory, kino diasporyczne problematyzuje tożsamość narodową i naród jako wyobrażoną i ograniczoną terytorialnie przestrzeń”¹². Jest to głos grupy ludzi, których łączy doświadczenie delokalizacji i życia w obcych warunkach – podobieństwo tematyczne widoczne jest również w stałych motywach filmów diasporycznych takich jak element przejścia, poczucie wyalienowania w nowej kulturze powiązane ze spowodowaną przez delokalizację utratą bliskich osób i miejsc, ukazywanie życia na styku wielu kultur, asymilacja zestawiana z kultywowaniem kultury kraju macierzystego oraz poszukiwanie „domu”, przestrzeni oswojonej.

Zarówno myślenie o diasporze, jak i diaspory same w sobie ulegają transformacjom związanym z procesami zachodzącymi w gospodarce, polityce, komunikacji i innych dziedzinach ludzkiej aktywności. Dyskurs postmodernistyczny przekształcił teoretyzowanie diaspory jako rozproszenia w rozpatrywanie tego zjawiska w kategoriach typowych dla epoki ponowoczesności takich jak kolaż, palimpsest czy transkultura. Diaspora tworzy nowe kulturowe jakości, jest przestrzenią dialogu międzykulturowego, wpływa na zmiany struktury społecznej i polityki państw rezydowania. Diaspory jako takie również ewoluują – wraz z kolejnymi pokoleniami zmienia się pojęcie „centrum”, które dla młodszych pokoleń nie doświadczających aktu wygnania bądź emigracji jest całkowicie zastępowane przez mechanizmy pamięci. Brak namacalnego kontaktu z „centrum” rozumianym jako miejsce pochodzenia, urastanie rangi przekazu ustnego, wirtualizowanie więzi etnicznych, kultywowanie tradycji w oderwaniu od korzeni – wszystko to powoduje przeniesienie koncepcji diaspory w sferę konceptualną. Kolejne pokolenia diaspory ulegają swego rodzaju kosmopolitycznej schizofrenii – osadzone są w konkretnym miejscu (kraju rezydowania) i mają zarazem świadomość „centrum”, które znajduje się w innym miejscu. Jednym z wariantów transformacji diaspory jest tak intensywne poddanie się procesom akulturacyjnym przez kolejne pokolenia, że następuje zaniechanie pamięci o tradycyjnym „centrum”, co prowadzi do zaniku diaspory. Proces ten może być równoległy do zanikania lub przekształcania tożsamości narodowej na rzecz kosmopolityzmu, tożsamości kontynentalnej czy też jakiegokolwiek utożsamiania się z pojęciem szerszym niż naród. Rolą kina diasporycznego jest m.in. przeciwdziałanie całkowitej akulturacji poprzez przypomnienie o „centrum” oraz ukazanie problemów diaspor i uświadomienie, jak wielką część współczesnych społeczeństw dotyka problem delokalizacji.

Doświadczenia migracji, nawet te zamknięte w teoriach, są doświadczeniami ludzi bezdomnych, nieuprzywilejowanych i spychanych poza nawias struktur społecznych. Tworzenie grup diasporycznych wydaje się być odpowiedzią na naturalną potrzebę bycia akceptowanym i bycia częścią większej całości. Diaspora staje się domem, pomimo tego (lub ponieważ) „emigrant wie, że w laickim i przypadkowym świecie domy są zawsze prowizoryczne. Granice i bariery, które otaczają nas bezpieczeństwem znajomego terytorium, mogą również stać się więzieniami, a często broni się ich w sposób przekraczający granice rozsądku lub potrzeby. Wygnańcy przekraczają granice, burzą bariery myśli i doświadczenia”¹³. Dlatego zostają zepchnięci na margines, gdzie tworzą nowe społeczeństwa. Próby wplecenia takich społeczności w strukturę państwa podejmują koncepcje filozofii politycznej związanej z problematyką wielokulturowości.

Polityka wielokulturowości a kinematografia

Kanada jako kraj promujący różnorodność, szacunek, równość i tolerancję poprzez politykę wielokulturowości¹⁴ sprzyja identyfikowaniu się z własną grupą diasporyczną. Taka polityka jest efektem społecznego konstruowania rzeczywistości wypływającego z międzyludzkich interakcji, jest „produktem ubocznym komunikacji międzyludzkiej. [...] W społeczeństwach piśmiennych rezultatem takiego procesu budowania społeczeństwa jest stworzenie skodyfikowanych praw. [...] Kiedy konstrukty zostają zobiektywizowane, występuje tendencja do internalizowania ich przez ludzi, dla których jawią się one jako ‘prawdziwe’ i ‘konkretne’ – konstrukty ulegają reifikacji”¹⁵. Kanaadyjska polityka wielokulturowości wydaje się budować środowisko przyjazne ustanawianiu granic wyodrębniających własną grupę diasporyczną. Poprzez reifikację pozytywnego dla pluralizmu etnicznego prawa i filozofii, granice te tracą znaczenie obronne, stają się znakiem aprobowanej inności. Od 1971 roku, kiedy to oficjalnie wprowadzona została polityka wielokulturowości, jednym z zadań rządu federalnego jest wspieranie oraz promowanie kultury i sztuki „dostrzegalnych mniejszości”. Ówczesny premier Kanady, Pierre Trudeau, tak określił cele i wyznaczniki tej polityki:

Rząd będzie wspierał i zachęcał różnorodne kultury i grupy etniczne, które nadają strukturę i witalność naszemu społeczeństwu. Będą one zachęcane do dzielenia się swoimi wartościami i formami ekspresji z innymi Kanaadyjczykami, i przez to przyczynią się do wzbogacenia życia każdego z nas.

W przeszłości znaczna część społecznego wsparcia była skierowana głównie na sztukę i instytucje kulturalne anglojęzycznej Kanady... Polityka, którą dziś

ogłaszam, akceptuje stanowisko innych społeczności kulturowych utrzymujące, iż one również stanowią niezbędne elementy Kanady i zasługują na wsparcie rządu, by ubogacać regionalne i narodowe życie za pomocą środków i treści wywodzących się z ich dziedzictwa, a które tworzą kanadyjskość¹⁶.

Twórczość mniejszości etnicznych jest w Kanadzie wspierana zarówno przez bezpośrednie, jak i pośrednie dotowania. Na przykład w latach 2001–2002 artyści i organizacje zrzeszające tzw. twórczość kulturowo różnorodną otrzymali z ramienia Kanadyjskiej Rady na Rzecz Sztuki (Canada Council for the Arts) w sumie 9,8 miliona C\$ wsparcia, z czego 3,7 miliona C\$ poprzez pośrednie dotacje, które obejmują fundusze na pozyskanie dzieł sztuki kulturowo różnorodnej dla galerii oraz granty na organizowanie konferencji dotyczących tej sztuki¹⁷. Takie wsparcie mniejszości etnicznych jest wynikiem długotrwałego procesu zapoczątkowanego przez wprowadzenie w latach 70. polityki wielokulturowości, a kontynuowanego w latach 90. poprzez ustanowienie Komitetów Doradczych na Rzecz Równości Rasowej w Sztuce (The Advisory Committees for Racial Equality in the Arts).

Kino diasporyczne w Kanadzie

Temat akulturacji, interpretacji amerykańskiego snu z perspektywy emigrantów pierwszego i kolejnych pokoleń, nostalgii za domem i zagrożeń płynących z asymilacji stał się istotnym elementem filmów powstających w Kanadzie od połowy lat 70. W 1974 roku wszedł na ekrany obraz Teda Kotcheffa *Kariera Duddy Kravitz* (*The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, 1974) – ekranizacja powieści Mordecaia Richlera opowiadającej o losach chłopca pochodzącego z mieszkającej w Montrealu rodziny żydowskich emigrantów. Bohater wspina się po drabinie społecznej, by stać się w końcu bogatym nuworyszem. Jest to nietypowa postać w kinie kanadyjskim tamtych czasów ze względu na swoje pochodzenie, styl życia i na swoje ostateczne zwycięstwo w zmaganiach z rzeczywistością¹⁸. Film był zapowiedzią transformacji kanadyjskiej kinematografii i dał początek całemu nurtowi filmów poruszających problemy diaspory, tworzonych przez autorów pochodzących z różnych zakątków świata (Ted Kotcheff urodził się w rodzinie emigrantów z Macedonii). Prawdziwy rozkwit gatunku nastąpił w latach 90. wraz z filmami takimi jak *Sam i ja* (*Sam & Me*, 1991) Deepy Mehty, *Masala* (1991) i *Lulu* (1996) Srinivasa Krishny, *Kalendarz* (*Calendar*, 1993) Atoma Egoyana, *Double Happiness* (1994) Miny Shum, *Rude* (1995) Clementa Virgo i *Aniol mojego ojca* (*My Father's Angel*, 1999) Davora Marjanovica.

Bohaterowie filmów z lat 90. funkcjonują w przestrzeni diasporycznej inaczej niż Duddy Kravitz. Są podobnie osamotnieni, jednak znalezienie się w no-

wej przestrzeni kulturowej i społecznej jest dla nich zdecydowanie trudniejsze. Tytułowa bohaterka *Lulu* Krishny przybywa do Kanady z Wietnamu, by poślubić poznanego drogą korespondencyjną Kanadyjczyka. Praca w sklepie, mąż-impotent i niezadowoleni ze zmiany miejsca zamieszkania rodzice Lulu sprawiają, że jej historia nie kończy się sukcesem. Prócz tego bohaterka jest, podobnie jak część przedstawicieli diaspory, obciążona poczuciem winy typowym dla tych, którzy przeżyli, opuścili rodaków i odnaleźli bezpieczniejsze i wygodniejsze miejsce życia. W wielu filmach, np. *Anioł mojego ojca*, *Masala*, *Sam i ja czy Double Happiness*, rolę łącznika z nowym otoczeniem i pomocnika w często bolesnym procesie akulturacji pełni kochanek lub przyjaciel – Kanadyjczyk lub inny emigrant znacznie lepiej odnajdujący się w wielokulturowej rzeczywistości. W przypadku obrazu *Masala* drobny przestępca, przybyły do Toronto z Indii, zakochuje się w córce kobiety rozmawiającej z bogiem Kriszną pojawiającym się w telewizorze. Dzięki temu zabiegowi rodem z filmów fantastycznych *Masala* Krishny zdecydowanie odbiega od tradycji realizmu kinematografii kanadyjskiej (wyjątkiem jest twórczość Davida Cronenberga). Podobne akcenty fantastyczno-komediowe pojawiły się w wielu filmach powstałych później, m.in. w *Bollywood/Hollywood* (2002) Deepy Mehty. Krishna poprzez zaczerpnięcie z tradycyjnych hinduskich technik opowiadania historii, przeniesionych na grunt filmowy, stworzył diasporyczną wersję hinduskiej opowieści o boskich wcieleniach¹⁹. Kino diaspory dzięki kultywowaniu bądź parodiowaniu mitów i wierzeń pochodzących z różnych regionów świata wzbogaciło przesiąkniętą realizmem i dokumentalizmem kinematografią kanadyjską.

Marjanovic w filmie *Anioł mojego ojca* porusza temat odcinania się od bolesnych wspomnień z przeszłości. Piętno konfliktu na Bałkanach prześladowuje rodzinę, która przeniosła się z Sarajewa do Vancouver i próbuje tu oswoić dla siebie życiową przestrzeń oraz nauczyć się współegzystencji z przedstawicielami diaspory serbskiej, czyli członkami narodu zaliczanego do ich niedawnych wrogów. Kraj goszczący, Kanada, jest tu ukazany jako źródło nadziei na życie w pokoju i względnym dobrobycie. Delokalizacja oraz fizyczny i metaforyczny dystans do wydarzeń w kraju macierzystym daje twórcom diaspory możliwość opowiedzenia tragedii tortur, gwałtów i strachu. Artyści diaspory pełnią funkcję strażników pamięci, piewców kraju pochodzenia i wizjonerów lepszej jakości życia w kraju goszczącym. Jako krytycy nierówności społecznych i teoretycy sytuacji diasporycznej wypełniają oni przez to również swoją misję informowania społeczeństw Zachodu o problemach ludzi żyjących w niespokojnych regionach świata, wprowadzając element niepokoju w ustabilizowane i często nieświadome ludzkich tragedii kraje rozwinięte.

Grupy diasporyczne spaja podobne doświadczenie indywidualne oraz pamięć kolektywna. Szczególnie mocno jest to zaakcentowane w diasporach

„rozpaczy”²⁰, które powstały jako wynik wygnania lub ucieczki przed zagładą Raffy, młody Ormianin, bohater filmu *Ararat* (2002) Atoma Egojana, pomimo tego, że sam jest za młody, by być świadkiem ludobójstwa, utożsamia się z cierpieniem swoich przodków i poszukuje sposobu na włączenie pamięci o tragicznych losach narodu ormiańskiego do historii ogólnej, na zaistnienie tego rozdziału dziejów w świadomości powszechnej.

Po dziewięciu latach od nakręcenia *Kalendarza* Egojan powrócił do tematu swoich korzeni w skomponowanym na zasadzie szkatułkowej filmie *Ararat*. Ramą równolegle opowiadanych historii o losach potomków narodu ormiańskiego żyjących w Kanadzie jest próba nakręcenia filmu o tragicznych wydarzeniach w mieście Wan z 1915 roku. Jeden z bohaterów filmu, reżyser, mówi o swoim projekcie (i można przypuszczać, iż wyraża tym zamierzenie samego Egojana): „Wskresimy to, co zostało zniszczone”. Jednak samo zachowanie pamięci o zamordowanych jest równie istotne, jak opowiedzenie świata o ludobójstwie dokonanym przez Turków na Ormianach (Raffy przedstawia historię swoich przodków celnikowi na jednym z kanadyjskich lotnisk) oraz zasygnalizowanie antagonizmów turecko-ormiańskich, które ciągle nie są załagodzone. Film Egojana jest swoistym głosem w sprawie uznania masakry Ormian jako ludobójstwa, nie tylko w celu okazania szacunku dla ofiar, ale i by rozpocząć proces naprawiania stosunków pomiędzy Ormianami i Turkami (również przedstawicielami diaspory tureckiej i ormiańskiej żyjącymi na terenie Kanady). Eksperyment formalny, czyli włączenie do filmu nagrań wykonanych techniką wideo, wydaje się zmniejszać dystans czasowy dzielący współczesność od czasów masakry oraz przestrzenny dzielący Kanadę od terenów Anatolii, na których m.in. rozegrały się tragiczne wydarzenia. Zniszczone ormiańskie kościoły i miasta nieprzypadkowo ukazano w technice amatorskiego dokumentu, w którym głos z offu daje świadectwo procesowi odkrywania swoich korzeni przez bohatera.

Innym przykładem eksperymentu z formułą filmową jest film Deepy Mehty *Bollywood/Hollywood*, który zestawia elementy charakterystyczne dla obu tytułowych kin komercyjnych. Stylistyka scen bollywoodzkich (np. typowe wstawki musicalowe) przeplata się i jednocześnie stanowi kontrapunkt dla elementów w kinie z Bombaju niezwykłych (np. scena w pubie, gdzie bohaterowie piją alkohol). W obu formacjach widz jest wpisywany w inną konwencję percepcji, nie przeszkadza to jednak w zrozumieniu wymowy filmu, a zmiany stylistyczne stanowią dodatkowy akcent komediowy. Diaspora prowokuje kolaże, ponieważ sama w sobie jest kolażem.

Kino diasporyczne jako specyficzny, wyróżniony na zasadzie podobieństw tematycznych i biografii twórców, gatunek wpasowuje się w klasyfikację kina kanadyjskiego przedstawioną przez Petera Harcourta: „Kino hollywoodzkie

podlega klasyfikacji na gatunki: westerny, musicale, zwariowane komedie, thrillery, filmy katastroficzne. Kino zagraniczne jest klasyfikowane poprzez autorów: reżyserów, których wyróżnia zarówno styl, jak i indywidualna wizja – Ingmar Bergman, Federico Fellini, Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-Hsien. Rezygnując z podziałów tematycznych kino kanadyjskie można podzielić ze względu na: podziały kulturowe (kultura frankofońska i anglofońska); regiony geograficzne (Wybrzeże Zachodnie, Wybrzeże Wschodnie); grupy etniczne (ormiańsko-kanadyjskie, karaibsko-kanadyjskie, chińsko-kanadyjskie, indyjsko-kanadyjskie); orientację seksualną (filmy gejowskie i lesbijskie)²¹. Kino twórców diasporycznych poruszające tematykę grup rozproszonych jest wewnętrznie zróżnicowane, bazuje na gatunkach klasycznych i obejmuje autorów przedstawiających własny styl i wizje. Wyróżnienie gatunku jest w tym przypadku możliwe dzięki przynależności do konkretnej grupy – społeczności diasporycznej oraz powiązanemu z nią pokrewieństwu poruszanych problemów.

Główne motywy kina kanadyjskiego wymieniane przez Laurę U. Marks²²: poczucie winy ocalonych, osamotnienie, francusko-angielskie lingwistyczne i kulturowe napięcia oraz wątpliwości natury filozoficznej pojawiają się również w kinie diasporycznym. Jednak podstawowym tematem gatunku jest sam proces przechodzenia, zmiany przestrzeni, który staje się „domem” dla „bezdomnego”. Diasporyczna podróż bez końca jako *modus operandi* znajduje analogie w jednym z wzorców osobowych przedstawionych przez Zygmunta Baumana w *Dwóch szkicach o moralności ponowoczesnej* – w postaci „włóczęgi”²³. Nieustająca, ale oswojona m.in. przez kino diasporyczne, „podróż” niekoniecznie dotyczy zmiany miejsca pobytu (w przypadku diaspory taka zmiana jest oczywiście elementem niezbędnym z definicji, jednak podstawowa fizyczna delokalizacja nie musi prowadzić do kolejnych), odbywa się przede wszystkim w sferze różnych paradygmatów kulturowych. Tak jak dla Baumanowskiego „włóczęgi” sens stanowi tu sam ruch – umiejętność transwersalnego²⁴ przemieszczania się, dążenie do zmian rozumianych jako szansa poprawy bytu (w sensie materialnym i dotyczącym pogłębionej refleksji nad własną egzystencją) oraz brak konkretnego celu, prócz jednego, jakim jest próba pogodzenia często sprzecznych elementów rzeczywistości diasporycznej, rzeczywistości przestrzeni „pomiędzy”.

Przypisy:

¹ Por. Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, London, UCL Press 1997, s. 134.

² Jill McGreal, *Canadian Cinema/Cinéma Canadien*. W: *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford, Oxford University Press 1997, s. 731.

³ Por. Katherine Monk, *Weird Sex & Snowshoes. And Other Canadian Film Phenomena*, Vancouver, Raincoast Books 2001, s. 11–13.

⁴ Por. Monk, *Weird Sex & Snowshoes...*, s. 733.

⁵ Zob. *Jesus of Montreal* Arcanda (1989) oraz filmy Egoyana takie jak *Speaking Parts* (1989) czy *Exotica* (1993).

⁶ Peter Harcourt, *Speculations on Canadian Cinema*, "Queen's Quarterly" 2004, 111(2), s. 237.

⁷ Peter Harcourt, *Speculations...*, s. 237.

⁸ Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, iż przedstawiciele pierwszego pokolenia emigrantów napotykały znaczne trudności w pozyskiwaniu funduszy na swoje filmy, ponieważ nie są jeszcze „dostatecznie kanadyjscy” – jest to wynikiem ideologii wyznawanej przez instytucje kinematograficzne (Zob. Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London, Duke University Press 2000, s. 181).

⁹ Por. Laura U. Marks, *The Skin of the Film...*

¹⁰ Laura U. Marks, *The Skin of the Film...*, s. 1.

¹¹ Słowo „diaspora” pochodzi od greckiego czasownika *speiro* (siać) i przyimka *dia* (ponad, na, po, przez). W starożytnej Grecji diaspora odnoszona do działań ludzkich oznaczała migrację i kolonizację, z czasem, dzięki doświadczeniom grup takich jak Żydzi, Afrykanie, Palestyńczycy czy Ormianie, wyrażenie zyskało wydźwięk złowieszczy. Diaspora zaczęła być tożsama z kolektywną traumą, wygnaniem i nostalgią za opuszczonym domem (Por. Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, London, UCL Press 1997, s. ix.). Diaspora to „system grup ludzi rozproszonych na dużych przestrzeniach, których jednak łączy język, kultura lub innego rodzaju więzi” (Elie Kedourie, *Kto jest Żydem*. W: *Arabowie i Żydzi. Konfrontacje 12*, red. Irena Lasota, Instytut na Rzecz Demokracji w Europie Wschodniej 1990, s. 9–10). Diaspora oznacza daną grupę przymusowo bądź dobrowolnie żyjącą poza granicami swojego macierzystego kraju.

¹² <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Diasporic-Cinema-DIASPORIC-FORMATIONS-IN-CINEMA.html>, url: 25.10.2008.

¹³ Edward W. Said, *Reflections on exile*. W: *Out there: marginalization and contemporary cultures*, red. Russell Ferguson, Cambridge, MA: MIT Press 1990, s. 365. Cyt. za: Robin Cohen, *Global Diasporas...*, s. 133.

¹⁴ Por. *Ethnic Minorities In Canada: A Governance Perspective*, Institute On Governance, March 31, 2000, s. 4. (<http://www.iog.ca/publications/ethnic.pdf>, url 14.05.2008)

¹⁵ James E. Côté, Charles G. Levine, *Identity Formation, Agency, and Culture: A Social Psychological Synthesis*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates 2002, s. 133.

¹⁶ *House of Commons Debates*, October 8, 1971, s. 8545. Cyt. za: Peter S. Li, *A World Apart: The Multicultural World of Visible Minorities and the Art World of Canada*, "The Canadian Review of Sociology and Anthropology" 1994, 31(4), s. 365.

¹⁷ Dane pochodzą ze strony internetowej Departamentu Dziedzictwa Kulturowego Kanady (The Department of Canadian Heritage) (http://www.canadianheritage.gc.ca/progs/multi/reports/ann01-2002/part4_e.cfm#1, url 16.05.2008)

¹⁸ Por. Katherine Monk, *Weird Sex & Snowshoes...*, s. 183–185.

¹⁹ Por. Kay Koppedray, *Hindu Diasporic Consciousness. Srinivas Krishna's Masala*, "Psychology & Developing Societies" 2005, 17(2), s. 99–120 (<http://pds.sagepub.com/cgi/reprint/17/2/99>, url 1.11.2008).

²⁰ Por. Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Kraków, UNIVERSITAS 2005, s. 14. Appadurai dzieli diasporę ze

względu na motywy towarzyszące podjęciu decyzji o przemieszczeniu na diaspory nadziei, rozpacz i terroru.

²¹ Peter Harcourt, *Speculations...*, s. 237.

²² Por. Laura U. Marks, *The Skin of the Film...*, s. 183.

²³ Por. Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa, Wydawnictwo IK 1994, s. 7–41.

²⁴ Por. Wolfgang Welsch, *Reason and Transition. On the Concept of Transversal Reason*. (<http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/reasTrans.html>, url 27.11.2007).