



Studia
Filmoznawcze
32
Wrocław 2011

Jarosław Pietrzak

Uniwersytet Śląski

WSZYSCY JESTEŚMY NIEDOTYKALNI. DIALEKTYKA MATERIALISTYCZNA REBELIANTA KETANA MEHTY

Okrucieństwa popełnione przez zrewoltowanych Sipajów w Indiach są przerażające, obrzydliwe, niewysłowione. Ale można się ich spodziewać po zbrojnych buntach narodowych, rasowych czy religijnych. Takie same miała w zwyczaju okłaskiwać czcigodna Anglia, gdy były popełniane przez Wandejczyków na „Niebieskich”, przez hiszpańskich partyzantów na niewiernych Francuzach, przez Serbów na niemieckich i węgierskich sąsiadach, przez Chorwatów na buntownikach wiedeńskich, przez gwardię Cavaignaca albo przez Bonapartego na synach i córkach francuskich proletariuszy. Jak niegodziwe byłoby zachowanie się Sipajów, odbija ono tylko, w skoncentrowanej formie, zachowanie się Anglii w Indiach.

Karol Marks¹

Wiadomo wszakże, że głębokie — może niewysłowione, ale faktycznie rozstrzygające — powody każdego zerwania rozstrzygają o tym, czy jego efektem będzie jedynie oczekiwanie na wolność, czy też wolność sama.

Louis Althusser²

¹ K. Marks, *Powstanie indyjskie*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 12, Warszawa 1967. Cyt. za przedrukiem w: „Le Monde diplomatique — edycja polska” 2007, nr 8 (18), s. 15.

² L. Althusser, *O dialektyce materialistycznej*, [w:] *idem, W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Warszawa 2009, s. 224.

ZACHÓD I WŁADZA SPOJRZENIA

Wynikająca z dominacji ekonomicznej, militarnej i politycznej budowanej przez całą epokę nowożytną/nowoczesną (czyli kapitalistyczną) hegemonia Zachodu w światowym obiegu kultury przyzwyczaiła nas do tego, co tak trafnie wyrażają słowa Karola Marksa z *18 brumaire’a Ludwika Bonaparte*: „Nie mogą się sami reprezentować, muszą być reprezentowani”³. Dominująca pozycja Zachodu pozwoliła mu poczuć się autorem prawomocnych i jedynie słusznych koncepcji estetyki, jak również dominujących tekstów kultury, punktów widzenia, reprezentacji (literackich, plastycznych, filmowych itd.) tworzonych z tych punktów widzenia. Pozwoliła mu także masowo narzucać te paradygmaty i sposoby reprezentacji także przedstawicielom zdominowanych kultur. Oczywiście zawsze było to tylko częścią prawdy, kapitalistycznemu Zachodowi sprawia jednak narcystyczną przyjemność przekonanie, że z pewnością jest to co najmniej większa część prawdy.

Bollywood istnieje jakby na złość temu wszystkiemu, co dla kulturowej arogancji władcy dyskursów — Zachodu — bywa naprawdę irytujące. Żeby chociaż stawiało Zachodowi opór w ścisłym tego słowa znaczeniu! Ale nie. Bollywood po prostu za nic sobie ma tę hegemonię. Najstarsza i jedna z największych cywilizacji ludzkości ma dziś, zupełnie nonszalancko, największą i najpopularniejszą kinematografię planety i reprezentuje samą siebie własnym językiem, własnymi sposobami i z własnej perspektywy (czy też może: punktów widzenia). Jest to niewątpliwie podłoże protekcyjnego traktowania Bollywoodu przez ogromną część zachodniej prasy i zachodniej publiczności, postrzegających produkcję bombajskiego ośrodka filmowego jedynie i jednoznacznie jako ekscesywny kicz podporządkowany polityce programowego krańcowego eskapizmu (co ciekawe, taki punkt widzenia mogą na Zachodzie podzielać zarówno protekcyjni krytycy indyjskiego kina popularnego, jak i ci spośród jego wielbicieli, którymi kieruje pragnienie eskapistyczne). Taki uniformizujący paternalizm wpisuje się w ideologię imperialistycznej dominacji i eksploatacji przeanalizowaną przez Edwarda Saida, a nazwaną przezeń „orientalizmem”⁴. Bollywood jest eskapistyczne, tak jak Hollywood, ale podobnie jak Hollywood — nie jest takie zawsze i w każdym wypadku.

PIERWSZE KINO TRZECIEGO ŚWIATA

Jedyną koncepcją w zakresie teorii filmu, która narodziła się poza kontekstem euroamerykańskim, była powiązana ściśle z filmową praktyką radykalna koncepcja „Trzeciego Kina”. Rozwijana jako platforma wspólnego kulturowego działania

³ Cyt. za: E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Poznań 2005, s. 27.

⁴ *Ibidem*.

twórców i interpretatorów kina na eksploatowanych peryferiach światowego systemu kapitalistycznego — w krajach Azji, Afryki i Ameryki Południowej. W myśl tej koncepcji „Pierwszym Kinem” byłoby dominujące komercyjne kino gatunków z centralą w Hollywood, „Dugim” zaś wywodzące się z europejskiego filmowego modernizmu kino autorskie, którego świątyniami są miejsca takie jak Cannes i Wenecja. Dialektyczną pozycję powstającego od lat sześćdziesiątych „Trzeciego Kina” w stosunku do dwóch pierwszych można wyrazić tak:

1. W przeciwieństwie do odpolityczniającej i perswadującej zgodę na *status quo* ideologicznej funkcji Pierwszego Kina postrzegało siebie jako środek ekspresji politycznej (emancypacyjnej, antykolonialnej, antyneokolonialnej, antyimperialistycznej, socjalistycznej) specyficznie peryferyjnego doświadczenia i środek upolitycznienia odbiorcy w kontekście tego specyficznego doświadczenia.

2. Inaczej niż Drugie Kino, którego punkt ciężkości spoczywał na ekspresji modernistycznie pojmowanej indywidualności autora filmu (dążenie do formalnej doskonałości, konsekwencja autorskiego stylu), Trzecie Kino postrzegało się bardziej jako praktykę polityczną, przez co mile widziało formalną hybrydyczność, a nawet radykalną niespójność⁵.

Indie są na mapie filmowej Trzeciego Świata wyjątkiem, z którym jako tako porównywać się mógł w pewnym momencie chyba jedynie Egipt — partyzancka ekonomicznie praktyka twórcza Trzeciego Kina pojawiła się tam obok potężnego miejscowego odpowiednika Pierwszego Kina. I tu należałoby spojrzeć na rolę miejscowego Pierwszego Kina (z centrum w Bombaju i galaktyką innych, wzorowanych na nim, ośrodków), uwzględniając dialektyczną złożoność jego położenia. Jego potężna społecznie pozycja we własnym kręgu kulturowym pełni niepodważalnie istotną funkcję jako czynnik kulturalnego oporu przeciwko wyrażającej się i dokonywanej także za pośrednictwem kultury (i jej przemysłów) imperialnej i neokolonialnej dominacji Zachodu, której przeciwstawia własne formy kulturowej ekspresji (co czyni jednocześnie w bardzo otwarty i inkluzywny dla impulsów z zewnątrz sposób⁶). Jednocześnie popularne kino hindi (i konfiguracje kina popularnego w innych językach Indii i ośrodkach produkcyjnych poza Bombajem) pełni funkcję ideologiczną właściwą Pierwszemu Kinu, polegającą na ideologicznej perswazji przysposabiającej do pokornej akceptacji *status quo* — w tym konkretnym wypadku *status quo* peryferii kapitalistycznej „gospodarki-świata”, odgradzonych od faktycznej nowoczesności barierami ekonomicznymi utrzymującymi w pułapce trudnej do przełamania, narzuconej przez imperia kolonialne wtórnej przednowo-

⁵ Zob. A.R. Guneratne, *Introduction: Rethinking Third Cinema*, [w:] *Rethinking Third Cinema*, red. A.R. Guneratne, W. Dissanayake, New York-London 2003; R. Stam, *Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity*, [w:] *Rethinking...*; R. Stam, *Film Theory: An Introduction*, Malden 2000; *Questions of Third Cinema*, red. J. Pines, P. Willemsen, London 1989; E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London 1994.

⁶ Zob. G.J. Larson, *India's Agony over Religion*, Albany 1995.

czesności i wytworzonego przez eksploatację kolonialną ekonomicznego nie-rozwoju (*underdevelopment, maldevelopment*).

Balansowanie na tej dialektycznej krawędzi stanowi jeden z głównych czynników konstytuujących fascynujący fenomen indyjskiego kina popularnego, a *Rebeliant* (2005) Ketana Mehty jest jednym z gwałtownych wybuchów tych wszystkich napięć, do tego z nadatkiem — filmem dyskursywnie i estetycznie lokującym się w ramach lokalnego Pierwszego Kina peryferii (gatunku, jakim jest Bombay Cinema), stawiającym sobie jednak parę politycznych zadań właściwych Trzeciemu Kinu; filmem podejmującym jednocześnie problematykę zepchnięcia starej i do końca XVIII wieku potężnej, także ekonomicznie, kultury na pozycję globalnego marginesu ekonomicznego przez mocarstwa światowe należące do narodzonego w roku 1492 systemu społeczno-ekonomicznego, który w XIX wieku, mniej więcej wtedy, kiedy toczy się akcja *Rebelianta*, podłączył do siebie ostatecznie — nie pytając swych ofiar o zgodę — całą planetę⁷.

Współczesny francuski filozof Alain Badiou określa cztery pola ludzkiej działalności mianem procesów/procedur (w zależności od przekładu) prawdy. Aktywności te prawdę odkrywają i zarazem powołują do życia. Są nimi nauka, sztuka, polityka i miłość. Kiedy w latach sześćdziesiątych inny francuski filozof, również lewicowy, marksista strukturalny Louis Althusser opisywał metody dialektycznego dochodzenia do prawdy przez operacje teoretyczne, mówił tylko o dociekaniach naukowych, choć prawda, którą miały być zwieńczone, miała charakter jak najbardziej polityczny, nakierowany na uczynienie świata lepszym miejscem dla istot ludzkich⁸. U Althussera, w jego analizie dialektyki materialistycznej, spotkały się więc dwa pola z późniejszego areалу Badiou — nauka i polityka. Przenieśmy to jednak dalej i zastosujmy Althusserowski model dialektyki materialistycznej do przedsięwzięcia z pola sztuki (popularnej, Pierwszego Kina peryferii; opowiadającym także, przy okazji, historię miłości), a grającym o najwyższe stawki z pola polityki, mające na celu przedefiniowanie / odsłonięcie / ustanowienie *prawdy*.

FILMOWA PRAKTYKA TEORETYCZNA

Powstanie sipajów wybuchło w 1857 roku. Było największą rewoltą antykolonialną w dziejach ludzkości i tematem jednego z najsyntynniejszych wystąpień publicz-

⁷ I. Wallerstein, *The Modern World-System*, t. 1. *Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, New York-London 1974; *idem*, *The Modern World-System*, t. 2. *Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600–1750*, New York 1980; *idem*, *The Modern World-System*, t. 3. *The Second Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730–1840's*, San Diego 1989; M. Davis, *Late Victorian Holocausts. El Niño Famines and the Making of the Third World*, London-New York 2001.

⁸ L. Althusser, *op. cit.*, s. 191–226.

stycznych⁹ najwybitniejszego i najważniejszego z krytyków kapitalizmu, Karola Marksa, który bronił powstania przed próbującą delegitymizować jego zasadność imperialną propagandą. Wiele analiz historycznych wykazuje bezpośredni związek wybuchu powstania z nasilającą się eksploatacją kolonialną subkontynentu indyjskiego przez potężną maszynę akumulacji kapitału — brytyjską Kompanię Wschodnioindyjską. Jak jednak podkreśla William Dalrymple¹⁰, powstańcy nie wyrażali się świadomie w takich kategoriach, postrzegając rewoltę jako wojnę *stricto* religijną, skierowaną przeciwko panoszącym się w kraju innowiercom (dla muzułmanów w szeregach sipajów był to po prostu dżihad). Można więc powiedzieć, że buntownicy byli chwytającą za broń „klasą-w-sobie”, która nigdy do końca nie stała się samoświadomą „klasą-dla-siebie”, posługując się w swej słusznej walce — z braku lepszych — chybionymi strukturami ideologicznymi (tak jak dzisiaj na przykład Hamas w sprawie palestyńskiej).

Ekspresja polityczna wyrażająca się w tego rodzaju kategoriach jest w tak wielokulturowym kraju bardzo niebezpieczna. Szczególnie dzisiaj. I obecnie nie służy żadnym celom wyzwoleniczym, ale raczej kanalizowaniu społecznych frustracji narastających w lawinowym tempie od momentu ostatecznej impozycji w Indiach neoliberalnego reżimu akumulacji kapitału (dokonanie to obciąża konto i sumienia rządu premiera P.V. Narasimhy Rao) na eksplozję resentymentów i agresji o podłożu wyznaniowym i etnicznym wewnątrz społeczeństwa indyjskiego, pomiędzy jego grupami składowymi. Jedną z najbardziej zmediatyzowanych w ostatnich latach kulminacji tej tendencji była seria zamachów w Bombaju 26 listopada 2008, ale początków procesu należy szukać w eksploatacji przez prawicowe partie BJP (Bharatiya Janata Party), Shiv Sena i Vishva Hindu Parishad problemu meczetu Babara (Babri Masdzid) w Ajodhji¹¹. W tej sytuacji narracje wyjaśniające historię przez wąski pryzmat konfliktów między religiami są niebezpiecznym przedmiotem politycznej instrumentalizacji w bynajmniej nie emancypacyjnych kierunkach¹².

Ujmując przedmiot w kategoriach Althusserowskiej dialektyki materialistycznej: stan rzeczy polegający na połączeniu sposobu, w jaki artykułowała się politycznie rebelia sipajów, ze sposobem, w jaki w potocznym odbiorze interpretowana jest historia w epoce wybuchającego na dolnym biegunie globalizacji neoliberalnej obłą-

⁹ Cytowany tekst Marksa *Powstanie indyjskie* został napisany 4 września 1857 roku dla amerykańskiego dziennika „New York Daily Tribune” (nr 5119, 16 września 1857).

¹⁰ W. Dalrymple, *The Last Mughal. The Fall of a Dynasty, Delhi, 1857*, London 2006; *idem*, *Historia powstania Sipajów czyli model wojny imperialnej*, „Le Monde diplomatique — edycja polska” 2007, nr 8 (18), s. 14–15.

¹¹ Raport badającej te wydarzenia przez kilkanaście lat komisji śledczej pod przewodnictwem sędziego Manmohana Singha Liberhana dostępny jest w całości (ponad tysiąc stron) w internecie, między innymi w portalu „India Times”, <http://docs.indiatimes.com/liberhan/liberhan.pdf>.

¹² Problematykę tę we współczesnym kinie bollywoodzkim starałem się zarysować w esej: *Bollywood i muzułmanie*, „Le Monde diplomatique — edycja polska” 2010, nr 2 (48). Nieco dłuższa wersja tekstu dostępna jest online, <http://lewica.pl/index.php?id=21075>.

du integrizmów etnicznych i religijnych byłby odpowiednikiem Ogólności I, stanu wiedzy (poznania, rozumienia rzeczywistości) przed uruchomieniem poznawczego cyklu praktyki teoretycznej — Ogólności II, procesu, mającego za zadanie przeddefinowanie problemu w celu dotarcia do prawdy. Odpowiednikiem Ogólności II, czyli praktyki teoretycznej, która stawia pytania na nowo, by zrozumieć rzeczywistość, byłoby filmowe przedsięwzięcie podejmujące jeden z najważniejszych w indyjskiej historii tematów, by przedstawić nowe (mówiąc za Lacanem: bliższe Realnemu) odczytanie rzeczywistości historycznej, ale za jej pośrednictwem także i współczesnej. Jaką to praktykę teoretyczną wykonuje więc film Mehty i jaką Ogólność III, zamykającą sekwencję dialektyczną, próbuje ustanowić?

Po pierwsze, wykonuje serię dialektycznych „owszem, ale...”. Owszem, posługujemy się tutaj dość skodyfikowanym i „zmodulowanym” wehikułem kulturalnym, jakim jest *Bombay Cinema*, peryferyjnym „Pierwszym Kinem” — ale po to, żeby zagrać o stawki polityczne odwrotne legitymizacji i perswazji *status quo*. Owszem, posłużymy się kinem popularnym, ale po to, żeby wsparci siłą jego społecznego oddziaływania postawić tezy polityczne może wcale nie nowe, ale brzmiące jak najodważniejsza prowokacja w gąszczu zbłądzeń postmodernizmu. Owszem, główny bohater, Mangal Pandey, jest bohaterem hinduskim, ale żeby zapobiec odczytaniu filmu przez pryzmat tożsamości religijnych, zagra go jeden z trzech najbardziej wpływowych muzułmańskich gwiazdorów Bollywoodu, Aamir Khan. Owszem, posłużymy się silnie zmitologizowaną narracją o wybuchu powstania sipajów (dziś uważa się przedstawione wypadki, a nawet postać Mangala Pandeya za odosobnione i oderwane od faktycznego wybuchu rebelii, który nastąpił nieco później, bez związku z tymi wydarzeniami¹³), jednak zrobimy to, żeby pokazać pewne ważniejsze prawdy strukturalne, w perspektywie historycznej, ale przecinające także postkolonialną/neokolonialną współczesność, od której przejawów (imperializmu kulturalnego) pozwoliłem sobie rozpocząć ten tekst.

CENTRUM, PERYFERIE I KAPITAŁ

W jednej z początkowych scen filmu brytyjski oficer, kapitan William Gordon, przechadza się po targu w towarzystwie przebywającej w kolonii brytyjskiej damy. Spotykają handlarza kobietami, co wywołuje następującą rozmowę:

Emily: W Królestwie zniesiono niewolnictwo. Dlaczego Kompania pozwala na to tutaj?

Gordon: Kompania pozwala, bo potrzebuje niewolnictwa. Tamten człowiek jest z Kompanii.

Emily: Jak to?

Gordon: Kompania skupuje te dziewczyny do domów rozrywki. Dla białych żołnierzy. Żeby zapobiegać chorobom w armii, jakoby.

¹³ Zob. W. Dalrymple, *op. cit.*

Inna ważna wymiana replik następuje w krzyżującej wiele poziomów napięć strukturalnych świata przedstawionego sekwencji uroczystego wieczorku w gronie przedstawicieli Kompanii Wschodnioindyjskiej i ich towarzyszek.

Emily: Piękny widok. Całe hektary czerwonych maków. To do celów religijnych?

Gordon: Nie, to ziemia Kompanii.

Emily: Po co Kompania uprawia maki?

Gordon: Bo tylko z nich wyrabia się opium. Kompania Wschodnioindyjska zmusza indyjskich rolników do uprawy opium.

Emily: Opium?

Gordon: Tak. Kompania skupuje je po ustalonych przez samą siebie cenach i wysyła do Chin, żeby uzależnić cały naród.

Emily: Dlaczego?

Gordon: Tylko to możemy sprzedawać Chińczykom w zamian za herbatę i srebra.

Inny Brytyjczyk: Lepiej darujmy paniom ten wykład.

Gordon: Cesarz chiński oponuje, nie chce kupować opium. A zatem Kompania postanawia wypowiedzieć mu wojnę. A na tej wojnie to indyjscy sipaje muszą walczyć i umierać. Koło się zamyka. Nazywamy to „wolnym rynkiem”.

Te dwie rozmowy znakomicie wyrażają perspektywę, w jakiej film ustawia opisywaną rzeczywistość historyczną i ewokowaną teraźniejszość. Głos Emily naiwnie podąża za oficjalną ideologią brytyjskiego panowania i polityki Kompanii, zadaje krańcowo naiwne pytania, bo przyjmuje za dobrą monetę wszystkie oficjalne deklaracje i fikcje ideologiczne uzasadniające *status quo*. Kapitan Gordon, ze względu na swoje niskie klasowo i odmienne religijnie pochodzenie (w przeciwieństwie do protestanckiej większości swoich rodaków jest katolikiem), zajmuje ambiwalentną pozycję — w obrębie pola władzy (Kompanii) i jednocześnie na jego marginesie. Dzięki temu podchodzi do ideologii krytycznie i z dystansem. Jego (pozornie cyniczne, ale to tylko maska) riposty obnażają stosunki nierówności, niesprawiedliwości — strukturalnej i ekonomicznej, ale też militarnej i fizycznej — przemocy, na której opiera się błędne koło akumulacji kapitału.

„Wolny rynek”, centralny fetysz i najważniejsza fikcja systemu, legitymizuje się zestawem wolności osobistych i politycznych pozornie oczywistych w metropolii, ale za swój warunek ma przemoc i odebranie tych wolności reszcie świata. Wolność osobistą w Londynie (dodajmy: nigdy nie wszystkich) umożliwia posługiwanie się niewolnictwem w koloniach, potrzebne choćby — jak tutaj — by kontrolować seksualną dyscyplinę i zdrowie seksualne personelu aparatu represji umożliwiającego eksploatację bagactw Indii. Podobnie dzisiaj „wolny rynek” możliwy jest tylko dzięki finansowaniu zamachów stanu w Ameryce Łacińskiej i wojen domowych w Afryce czy Pakistanie, bombardowaniom Belgradu, wymordowaniu miliona ludzi w Iraku, ufortyfikowaniu Twierdzy Europa, strzałom włoskich żołnierzy do afrykańskich uciekinierów przed głodem i murowi oddzielającemu Palestynę od reszty świata. Gordon wie to, co my dzisiaj wiemy chociażby z drobiazgowych analiz takich historyków kapitalizmu, jak Fernand Braudel, Immanuel Wallerstein czy

Mike Davis — coś takiego jak „wolny rynek” nigdy nie istniało inaczej niż w formie fikcji i bezwzględnej przemocy; przybywało na bagnietach, kulach armatnich, aktach prawnych wywłaszczających społeczności lokalne z własności wspólnej, głowicach rakiet i szrapnelach¹⁴. Jedna z drugoplanowych bohaterek filmu Mehty, zmuszona jest na „wolnym” rynku sprzedawać mleko własnych piersi dziecku europejskiej kobiety, w konsekwencji czego nie ma go dość dla własnego synka, którego głód musi tłumić, smarując swoje sutki opium. Usypia nim swoje małeństwo, czyniąc je być może uzależnionym na resztę życia. Opium produkują miejscowi chłopci. Z przymusu, żeby brytyjska machina akumulacji miała co wymieniać za bogactwa Chin. Zajmowany przez maki areał mogłyby zajmować uprawy żywności, której wystarczająca ilość i kompozycja zapewne pozwoliłyby organizmowi kobiety wytwarzać dość mleka, by karmić obydwoje niemowląt.

W epoce, gdy studia postkolonialne, nawet z perspektywy wyeksploatowanych dawnych kolonii, „oddychają atmosferą ponownego uznania imperialnej dominacji, poczynając od lat siedemdziesiątych, ponownego globalnego narzucenia i umocnienia zarówno »logiki unilateralnego kapitału« (w wymiarze gospodarczym), jak i aktywnie interwencjonistycznego »Nowego Ładu Światowego« z siedzibą główną w Waszyngtonie (w wymiarze politycznym)”¹⁵; w epoce, gdy nawet indyjscy intelektualiści, jak Arjun Appadurai, sprowadzeni na manowce postmodernistycznego ahistoryzmu, udają, że „analizują”¹⁶ współczesne implozje tożsamości kulturowych zapadających się w odmęty integryzmów, czyniąc to w zupełnym oderwaniu od długofalowych procesów i realnych stosunków dominacji ekonomicznej — w takiej epoce film Ketana Mehty ustawia cały świat przedstawiony w perspektywie konfliktu wyznaczającegogo ukrywane i tak chętnie przemilczane Realne systemu, w którym żyjemy, i który właśnie mniej więcej wtedy, kiedy toczy się akcja filmu, objął ostatecznie cały świat.

Tym Realnym jest oczywiście Kapitał i konflikt między jego dysponentami z jednej strony a eksploatowanymi ofiarami z drugiej. Film otwiera *voice-over* wprowadzający nas w kontekst historyczny: „Los jednej czwartej ludzkości spoczywa w rękach Firmy, Kompanii Wschodnioindyjskiej, najbardziej dochodowego przedsiębiorstwa w historii”. Kiedy indyjscy bohaterowie mówią tu o swoich opresorach, rzadko kiedy używają słowa ‘Anglicy’ czy ‘Brytyjczycy’, zamiast niego mówiąc ‘Kompania/Firma’. Firma jest tu figurą Kapitału, trudnej do uchwycenia instancji sprawującej realną władzę w systemie. Scena rozmowy między Sipajem Mangalem Pandeyem a kapitanem Gordonem, w której ten ostatni próbuje wytłumaczyć swoje-

¹⁴ Oprócz przywoływanych wcześniej prac I. Wallersteina czy M. Davisa, zob. też: J. Goody, *Kapitalizm i nowoczesność. Islam, Chiny, Indie a narodziny Zachodu*, przeł. M. Turowski, Warszawa 2006; M. Turowski, *Wielkie rozwidlenie? Jak powstał Trzeci Świat*, „Lewą Noga” 17, s. 303–331.

¹⁵ N. Lazarus, *Studia postkolonialne po inwazji na Irak*, przeł. B. Sochacka, „Recykling Idei”, wiosna/lato 2008, nr 10, s. 42. Pierwodruk: „New Formations”, jesień 2006, nr 59, s. 10–22.

¹⁶ Na przykład A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005.

mu indyjskiemu przyjacielowi, czym właściwie jest Kompania, po co istnieje i co nią kieruje, ukazuje kilka problemów naraz. Nieuchwytność Kapitału jako bytu, który wyraża się w pogoni za zyskiem (Marksowski wzór $P - T - P'$, niekończący się łańcuch: pieniądź — towar — pieniądź powiększony o zysk), Kapitału, którego „nikt nigdy nie widział, ani go nie spotkał” (Fredric Jameson), ale nie czyni go to ani na chwilę siłą nawet odrobinę mniej realną. Widzimy jednocześnie, że logika Kapitału jawi się jako zupełnie obca indyjskim społeczeństwom i to właśnie, a nie rzekome zacofanie gospodarcze, jak woli z gruntu fałszywa imperialistyczna interpretacja historii¹⁷, wydaje je tak bezbronnymi na jego pastwę. Ekonomiczna struktura społeczeństw Indii jako „gospodarki-świata” (Wallerstein) zorganizowana była w tak zwany trybutarny system produkcji. Jest to taki system produkcji, w którym nadwyżki produkcji i wartości są konsumowane na manifestowanie władzy, a gospodarka podporządkowana jest politycznej funkcji reprodukcji społeczeństwa¹⁸.

W wydajnym trybutarnym systemie produkcji, takim jak Indie do momentu podboju brytyjskiego¹⁹, klasy dominujące utrzymywały swoją pozycję dzięki kontraktowi społecznemu polegającemu na wypełnianiu obowiązku opieki nad klasami ubogimi w sytuacjach kryzysów społecznych i przyrodniczych, które mogłyby na przykład grozić głodem (miały obowiązek magazynować żywność w okresach dobrych zbiorów i rozdawać ją w okresach suszy i powodzi, inwestować w infrastrukturę zapobiegającą skutkom katastrof przyrody, a spekulację cenami żywności w okresach klęsk żywiołowych karały obcinaniem części ciała spekulantów). Dzięki wypełnianiu przez klasy dominujące tych obowiązków, przed przybyciem do Indii Kompanii Wschodnioindyjskiej klęski głodu występowały w Indiach średnio raz na 120 lat, a przez ostatnie dwa poprzedzające je stulecia nie wystąpiła ani jedna klęska głodu. Zanim więc Indie padły ofiarą brytyjskiej kolonizacji, większość mieszkańców subkontynentu nigdy nie doświadczyła ani nie była nawet pośred-

¹⁷ Do końca XVIII wieku Indie, pojmowane jako „gospodarka-świat” w rozumieniu Braudela i Wallersteina, były drugą po Chinach potęgą ekonomiczną wytwarzającą około 25% światowej produkcji, daleko wyprzedzając Europę — wtedy zacofaną gospodarczo, jednak inwestującą w rozwój militarny, umożliwiającą kolejne etapy globalnej ekspansji i grabieży. Zob. zwł. M. Davis, *op. cit.*; J. Goody, *op. cit.*; M. Turowski, *op. cit.*

¹⁸ W kapitalistycznym systemie produkcji — i tym się on różni od wszystkich przednowoczesnych systemów produkcji — jest odwrotnie: struktury i funkcje polityczne podporządkowane są ekonomicznemu imperatywowi akumulacji kapitału (nawet za cenę systematycznej zagłady części ludzkości, jak dowodzi kapitalizm — od ludobójstw Indian amerykańskich w pierwszej historycznie fazie akumulacji kapitalistycznej sfinansowanej grabieżą złota wywożonego z Ameryki po III Rzeszę, czy w końcu dzisiejszy Irak).

¹⁹ Europejski feudalizm był niewydajnym i popadającym w ciągłe kryzysy (klęski głodu, epidemie) inwariantem trybutarnego systemu produkcji. To właśnie jego niewydajność i wewnętrzne sprzeczności popchnęły pragnącą je przekroczyć Europę na drogę akumulacji kapitalistycznej, która przyniosła Zachodowi dynamiczny rozwój, ale kosztem reszty ludzkości, dla której była (i w przeważającej większości jest) monstrialną katastrofą.

nio świadkiem klęski głodu. Dwieście lat brytyjskiego panowania, grabieży i wywożenia indyjskiej produkcji rolnej, by spekulować nią na kierowanym pogonią za zyskiem „wolnym rynku” ze światową stolicą w Londynie, oraz wprowadzonego decyzją Londynu tak zwanego standardu złota (które to posunięcie doprowadziło do deprecjacji siły nabywczej rolników w koloniach i na peryferiach kapitalistycznego systemu-swiata) spowodowały klęski głodu średnio co trzy–cztery lata. Dlatego świadomą politykę grabieży i morzenia subkontynentu głodem amerykański historyk Mike Davis nazwał jednym z „późnowiktoriańskich holocaustów”²⁰. Impozycja „wolnego rynku”, którego to pojęcia elementarny fałsz wyszydzał William Gordon, wysłała bogactwa Indii²¹ i wepchnęła subkontynent w struktury ekonomicznego nie-rozwoju (czy też rozwoju nieprawidłowego, niekorzystnego dla nich samych), skazując go na biedę do dzisiaj.

Zwróćmy jeszcze uwagę, że zaraz po scenie rozmowy, w której Gordon próbował wyjaśnić Mangalowi „enigmę Kapitału” (David Harvey), Brytyjczyk dostrzega w okolicy rytuał sati — wdowa po starcu prowadzona jest na stos z jego zwłokami, na którym ma zostać z nim spalona. Zderzenie tych dwóch sytuacji w jednej sekwencji nie jest ani przypadkowe, ani bez znaczenia, chodzi w nim bowiem o zaznaczenie strukturalnego i przyczynowo-skutkowego związku między tematami dwóch scen. Narracja o zacofaniu obyczajowym i kulturalnym społeczeństw peryferii (podnosząca na przykład wątki opresji kobiet w tych kulturach) jest jednym z ulubionych ideologicznych instrumentów ekspansji kapitalistycznej, gdyż wspiera jedną z głównych narracji uzasadniających podboje kolonialne: narrację o niesieniu „postępu” i walce z „barbarzyństwem”. Od Katherine Mayo i jej książki *Mother India*²² po haniebne wysoki Oriany Fallaci, opowieść o cierpieniu kobiet w Trzecim Świecie uzasadniała rasistowską pogardę oraz tezę o potrzebie dominacji, podboju i złamania oporu poniżanych społeczeństw. Zapominając o drugiej stronie medalu (notabene tej samej, o której zapomina na przykład Appadurai): że to właśnie eksploatacja kolonialna (i neokolonialna) oraz agresja imperialna tworzą i podtrzymują warunki wypychające w obyczajowe zacofanie i utrzymują w nim²³, co właśnie najlepiej ilustruje przykład sati. Przed podbojem brytyjskim był to wyjątkowo rzadki obyczaj, praktykowany jedynie w niektórych kastach arystokratycznych. Zakazany przez władze kolonialne jako przejaw wschodniego barbarzyństwa, zaczął się masowo rozprzestrzeniać w coraz to nowych grupach społecznych — jego praktykowanie stało się mechanizmem kulturowej samoobrony, indyjskie społeczeństwa zaczęły z obroną sati utożsamiać obronę własnej kultury — a nawet egzystencji

²⁰ M. Davis, *op. cit.*

²¹ „India is rich”, powiada jednemu z przedstawicieli Kompanii jeden z bohaterów drugoplanowych.

²² K. Mayo, *Mother India*, London 1927.

²³ Z nowszych prac odnoszących się między innymi do tej problematyki warto wskazać J.K. Puar, *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*, Durham-London 2007.

— przed pretensjami najeźdźców. I tak właśnie rysują to kadry *Rebelianta*²⁴. „Zacofanie” obyczajowe, które propaganda imperiów nowoczesnych prezentuje jako uzasadnienie podboju i kolonizacji, w istocie jest skutkiem tych dwojga.

PROGI UPOLITYCZNIEŃ I STAWKI UNIWERSALIZMU

Upolitycznienie Mangala Pandeya i ogółu sipajów jako bohatera zbiorowego odbywa się w sekwencji kilku progów. Najpierw mamy plotkę, że naboje, do których używania Kompania zmusza sipajów, a które przed załadowaniem trzeba przegryźć, nasączone są tłuszczem krowim i świńskim — pierwszy łamie więc czystość rytualną hindusów, ponieważ pochodzi od zwierzęcia dla nich świętego, a drugi muzułmanów, gdyż świnia jest dla nich stworzeniem nieczystym. Następnie, gdy Mangal, w geście zaufania do Williama Gordona — zapewniającego go, że to wszystko nieprawda — przegryzł nabój, okazuje się, że plotka była prawdziwa. Mangal staje wtedy przed przerażającą z tradycjonalistycznego punktu widzenia perspektywą całkowitego wykluczenia na resztę życia, zostania niedotykalnym. Nikt go już nie dotknie, nie zje z nim, ani nie spali jego ciała po śmierci. Wtedy następuje kolejny krok upolitycznienia zbiorowości Sipajów: jego towarzysze służby odrzucają reakcyjną strategię wykluczenia na rzecz strategii najgłębszego uniwersalizmu — dotykają jego ramienia i mówią: „Wszyscy jesteśmy niedotykalni”. Jak wiemy choćby od Slavoja Žižka, wartości uniwersalne wcielone w człowieka są na najsłabszej pozycji, na najgłębszym marginesie i wymagają bezwarunkowej solidarności z nim i rewindykacji jego praw.

Kolejnym niezbędnym progiem upolitycznienia będzie konieczność opuszczenia świątyni w genialnej sekwencji, zza której wyziera słynna fraza Karola Marksa, że „religia to opium dla ludu”. Ostre spojrzenia spiskowców planujących rewoltę kontrastują z tępym, nieprzytomnym i nieobecnym wzrokiem pogrążonych w ogłupiającym rytuale, czadzących się narkotykami, pozostałych zebranych w świątyni, śpiewających pieśń wyrażającą główną ideologiczną funkcję religii jako przeszkody na drodze do (mówiąc za klasykiem) „emancypacji ludzkiej”²⁵ — pokorną i głę-

²⁴ Podobnie jest zresztą z postacią Hiry (Rani Mukherjee) i wątkiem domu publicznego, w którym ona pracuje. Brak szacunku, z jakim europejscy „goście” traktują kurtyzany, jest tu znakiem następującej pod kolonialnym obcasem stopniowej degradacji ich wcześniej prestiżowej pozycji społecznej. Byłby to jeden z wielu wymiarów pogarszania się położenia kobiet w bezpośredniej konsekwencji podboju kolonialnego.

²⁵ Tekst pieśni wyraża bierność, odwołującą się do działania oczekiwania na wyroki Boga. Tekst polskiego przekładu za wydaniem DVD: „O Mesjaszu, do nadziei drogę pokaż nam. / O, Mesjaszu, do nadziei drogę pokaż nam. / Pełen czci do Ciebie leczę, jak do płomienia leci ufna ćma. / Miłościwy Boże, wysłuchaj moich prośb. / Pokaż mi drogę do Twego światła, niechaj mi oczu nie przesłania mgła. / Miłościwy Boże, wysłuchaj moich prośb. / O Mesjaszu, do nadziei, drogę pokaż nam. / O, Mesjaszu, do nadziei drogę pokaż nam. / Serce tak mnie boli, w nocy wciąż się budzę. / Ciągłe rzucam się na łóżku, czuję w piersi burzę. / Co to dalej będzie? Co się teraz stanie? / Cały świat zatrzymał oddech, co to będzie dziś? / O mój Panie,

boką zgodę na *status quo*, jakkolwiek okrutny i niesprawiedliwy by on był. Wyjście ze świątyni oznacza odrzucenie religii (a wraz z nią wszelkiej ideologii podtrzymującej *status quo*, którą religia reprezentuje na zasadzie *pars pro toto*). Odtąd nie ma już muzułmanów i hindusów, ofiary stają w uniwersalnej jedności przeciwko wyzyskującemu je Kapitałowi — z napisów końcowych dowiadujemy się, że dołączy do nich także kapitan Gordon, co stawia ostatecznie kropkę nad „i” tego wątku filmu. Gdy Realnym świata społecznego stał się już Kapitał, wszystkie tożsamości stają się podporządkowaną mu instrumentalnie fikcją. Tylko jeden wymiar tożsamości nie jest wówczas fikcją: albo jest się dysponentem bądź funkcjonariuszem Kapitału, albo wyzyskiwanym. Kapitan Gordon, wyśmiewany za plecami syn biednych katolików, przejdzie więc na słuszną stronę powstańców.

Mówiąc „wszyscy jesteście niedotykalni”, sipajowie robią to samo, co zrewoltowani niewolnicy ustanawiający republikę Haiti. Rewolucja Haitańska, najpiękniejsza, najbardziej spójna aksjologicznie, ale też najbardziej zapomniana z wielkich rewolucji nowoczesnych²⁶, na kartach swojej konstytucji zapisała, że wszyscy są Czarni. Niewolnicy plantacji cukrowych na Haiti potraktowali słowa *liberté, égalité, fraternité* tak poważnie, jak nigdy nie uczyniła tych słów ojczyzna. W ten sam sposób filmowi sipajowie potraktują demokratyczne deklaracje ciemniejących ich Brytyjczyków: wytoczą przeciwko nim jej własne ideały. „W Anglii królowa jest na monetach, ale rządzi lud!”. W Anglii lud nie rządził prawie albo zgoła nigdy, ale Anglia nie może tego przyznać otwarcie: fikcja „demokracji” stanowi jeden z elementów legitymizacji władzy angielskiej (i każdej innej euroatlantyckiej) burżuazji. Dla filmowych sipajów postulat władzy ludu wymierzony jest w dwu kierunkach: przeciwko Kapitałowi (władzy Kompanii), ale także uprzedzająco przeciwko pragnącym odrestaurować *status quo ante* indyjskich książąt i królów. Sipajowie dają im do zrozumienia, że bunt nie ma na celu powrotu do starego świata, dającego przywileje radzom i obsługującemu ich personelowi, ale stworzenie nowego, który będzie lepszy od wszystkiego, co było wcześniej.

Skoro była już mowa o wartościach uniwersalistycznych (a więc rewindykujących niezbywalne prawa *wszystkich* ludzi), za którymi przez historię Mangala i jego towarzyszy opowiada się film, to do nich również wydaje się odwoływać sekwencja święta Holi. Wielu autorów krytycznych, z Immanuelem Wallersteinem na czele²⁷, podkreślało ideologiczny charakter zachodnich pretensji do uniwersalizmu jego własnych liberalnych wartości. Pretensje te przez stulecia były instrumentem zachodniego imperializmu, uzasadniania podboju i eksploatacji niezachodnich

o Mesjaszu. / Czemu stawiasz mi przeszkody, próby ognia zsyłasz mi? / Miłościwy Boże, wysłuchaj moich próśb”. Nie należy jednak zapominać, że istnieje też lewicowa, marksistowska wariacja na temat słowa „Mesjasz”. Imię jej Walter Benjamin, u którego Mesjaszem jest — ni mniej, ni więcej — Rewolucja.

²⁶ Zob. P. Hallward, *Haitańska inspiracja*, przeł. M. Janik, „Recykling Idei”, wiosna/lato 2008, nr 10, s. 10–15.

²⁷ I. Wallerstein, *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2007.

społeczeństw. Odpowiedzią, jaką proponuje *Rebeliant*, jest szukanie potencjału uniwersalizmu w samych kulturach podporządkowanych. Sekwencja Holi pokazuje potencjał uniwersalizmu tkwiący w indyjskiej afirmacji mnogiej różnorodności, której ekspresją jest tutaj wzajemne obrzucanie się wszystkich uczestników festiwalu bogactwem kolorowych proszków przy jednoczesnym mieszaniu się wszystkich w tłumie. O ile pluralizm tożsamości kulturowych był/jest w Indiach wehikułem utrzymywania *status quo*, bo przez reprodukcję spetryfikowanego podziału pracy zarządza różnicami, które reprodukują także społeczną hierarchię wraz ze stosunkami dominacji i władzy, o tyle nastawienie na mnogość doprowadzone do krańcowej postaci może mimo to unieważnić wszystkie różnice i uczynić równymi wszystkich w tej złożonej różnorodności. To się właśnie dokonuje w obrazach festiwalu, w którym od nadmiaru kolorów wszyscy — pokryci każdy unikalną kombinacją przypadkowych plam barwnych — zaczynają w pewnym sensie wyglądać od tego tak samo; w międzyczasie każdy napotkany człowiek został w ten wir wchłonięty — prostytutki, hidźra, wdowa, która nie chciała umrzeć na stosie, napotkani Anglicy itd.

WCZORAJ I DZIŚ

Można powiedzieć, że na jednej albo nawet dwóch płaszczyznach film fałszuje rzeczywistość historyczną: opowiada zmitologizowaną wersję wybuchu powstania sipajów i czyni to na dodatek w sposób ujmujący powstanie w kategoriach znacznie bardziej dojrzałych politycznie, niż ono samo było w stanie się ujmować, uczepione w istocie retoryki wojny o religię. Można także — zatrzymując się na linearnym odbiorze filmu — uznać, że dość naiwnie wieńczy on indyjską historię momentem odzyskania niepodległości przez ruch, którego symbolem był Mahatma Gandhi, tak jakby problemy wytworzonej przez epokę kolonialną struktury kapitalizmu zależnego przeminęły wraz z odejściem brytyjskich żołnierzy (tak odczytany film popadłby na sam koniec w odpolityczniający komfort afirmacji wyzwolenia, które się jednak rzekomo dokonało — czyli już o nie walczyć nie trzeba, już jest dobrze). I tu docieramy do finalnego „owszem, ale...”.

Owszem, ale jedno i drugie dlatego, że film dąży do przerzucenia mostu poznawczego między przeanalizowaną materialistycznie przeszłością a teraźniejszością społeczeństwa peryferii kapitalizmu, która to teraźniejszość z tej przeszłości się narodziła i trwa wciąż w tej samej strukturze. Wątek tłuszczu krowiego i świńskiego ewokuje dość bezpośrednio kontekst współczesny — skandal, jaki wybuchł, gdy Indie obieгла wiadomość (plotka?), że w restauracjach McDonald’s w tym kraju stosowano tłuszcz i mięso z krów, bez poszanowania dla panującego w tym kraju kulturowego zakazu zabijania i jedzenia tych zwierząt. Działo(by) się to z tego samego powodu, dla którego Kompania nie używała tłuszczu z kruków — tak było taniej. Tym samym zostaje więc uruchomiony poziom interpretacji odsyłający do współczesności. Wciąż żyjemy

w tym samym systemie, w którym władzę sprawuje Kapitał, tyle że dzisiaj jego machina nie nosi nazwy Kompania Wschodnioindyjska, tylko Coca-Cola, McDonald's, Halliburton, Monsanto... I tak jak obalenie władzy Kompanii Wschodnioindyjskiej nie przyniosło wolności, lecz tylko kolejny etap walki o nią (*Company Raj* przeszedł w *British Raj*), tak wyzwoleniem wciąż nie było (dla żadnego ze społeczeństw postkolonialnych) odzyskanie formalnej niepodległości. Walka o wyzwolenie (o „skok ludzkości z królestwa konieczności do królestwa wolności”) wciąż pozostaje naszym zadaniem i obowiązkiem — mówi tak naprawdę film Ketana Mehty. Kapitał wciąż — nieprzerwanie — sprawuje totalitarną władzę nad życiem nas wszystkich.

WE ARE ALL UNTOUCHABLE. THE MATERIAL DIALECTICS OF MANGAL PANDEY: THE RISING BY KETAN MEHTA

Summary

The initial part of the essay outlines the ambiguous position of the popular Hindi cinema within the frame of what might be called the global film system or within global structures of cultural imperialism. The author uses the dialectical tools of the First, Second and Third Cinema as seen by the Third Cinema theory. From this point of view, Bollywood would be the major First Cinema of the Third World — as such it comprises a powerful force opposing the cultural imperialism of the West but at the same time, in general, supports ideologically the *status quo* of social, economical and political injustice relevant to the periphery of the capitalist world-system (India being part of such peripheries).

The surprising feature of the Ketan Mehta's film is that it employs the formulaic aesthetics of Bollywood Cinema and fits into all of its requirements as a genre but in order not to sustain and persuade ideologies of the existing power relations but to express through them a critical analysis of imperialism (this permanent stage of capitalism) and the multidimensional impact of the imperialism on the conquered and exploited societies. Using the analytic tools of Marxist theory the author tries to present in what ways the film takes for its subject a mythologized and somewhat legendary version of historical events (nowadays, historians do not consider Mangal Pandey crucial, nor even really significant to the outburst of the Sipoy Mutiny), events whose main social and political actors were clearly expressing their motivations in strictly religious terms (war against infidel conquerors in defence of Indian religions). The film does it, however, in order to transform the interpretation of the events so as they (re)gain a revolutionary, deeply politicized (thus avoiding the traps of religious culturalist illusions) dimension of the fight of the oppressed against their oppression, exploited people against the logics of the capital, for the sake of truly universal values. According to the author, the film does so building also a bridge between the presented historical developments and the world we still live in. This is still the same world, constantly governed by the very same totalitarian rule of accumulation of capital.

Through the strategies analysed in the essay, Mehta's film seems opposing both: reactionary use of religion and religiously defined divisions in contemporary conflicts, a problem that affects so many of the Third World societies, including India, as well as the absence of larger historical perspective and deeper structural understanding of global power relations in postmodern culture.

Translated by Jarosław Pietrzak