



Marek Lyszczyzna¹

*Ściąć wysokie drzewa*² – stereotypowe przedstawienia Afryki w kinie europejskim w perspektywie postkolonialnej

Streszczenie

Celem artykułu jest wykazanie, że wraz z procesem dekolonizacji rozpoczęło się we współczesnym kinie europejskim uproszczone przedstawianie Afryki jako kontynentu zdominowanego przez nieustające konflikty zbrojne i różne formy przemocy. We wstępie został nakreślony rys historyczny reprezentacji Afryki w kulturze europejskiej. W części zasadniczej artykułu omówione zostały wybrane filmy europejskie (zarówno fabularne jak i dokumentalne) prezentujące kontynent afrykański w sposób uproszczony, stereotypowy. Stereotypizacja Afryki jako miejsca pełnego przemocy, naznaczonego wojnami i gwałtami jest skorelowana z procesem dekolonizacji i utratą kontroli państw europejskich nad społeczeństwami afrykańskimi, co stanowi wniosek przedstawionych w artykule badań.

Słowa kluczowe: Afryka, kino europejskie, stereotyp, wojna, dekolonizacja, postkolonializm

*Chopping Down the Tall Trees*³ – Stereotypical Representations of Africa in European Cinema from a Postcolonial Perspective

Abstract

The aim of this article is to demonstrate that, with the process of Africa's decolonization, contemporary European cinema began to depict the continent in a simplified manner—as a space dominated by ongoing armed conflicts and various forms of violence. The introduction outlines the historical background of Africa's representation in European culture. The main body of the article presents selected European films—both

¹ Marek Lyszczyzna, Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Śląski, 40-007 Katowice, ul. Uniwersytecka 4, e-mail: marek.lyszczyna@us.edu.pl, nr ORCID: 0009-0008-7785-4609.

² Hasło w rwandyjskim radiu nawołujące do ludobójstwa grupy etnicznej Tutsi.

³ A slogan from Rwandan Radio calling for the ethnic cleansing of the Tutsi.

fictional and documentary—that portray the African continent in a reductive, stereotypical way. The stereotyping of Africa as a place marked by violence, war, and rape is shown to correlate with the process of decolonization and the loss of control by European states over African societies, which constitutes the main conclusion of the research presented in the article.

Keywords: Africa, European cinema, stereotype, war, decolonisation, postcolonialism

Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, że wraz z procesem dekolonizacji, rozumianym jako uzyskanie niepodległości i (w mniejszym lub większym stopniu) uniezależnienie się od byłych mocarstw przez państwa skolonizowane (w szczególności w Afryce), twórcy europejskiej kinematografii chętnie sięgają po stereotypowe przedstawienia krajów afrykańskich. Uproszczenia te dotyczą przede wszystkim przemocy, która zaczęła być łączona z rdzenną ludnością tych krajów i przedstawiana jako immanentna cecha tych społeczeństw. Za kanwę metodologiczną badań posłużą teorie postkolonialne, z tym zastrzeżeniem jednak, że postkolonializm traktuję nie jako spójną teorię naukową, ale jako szereg perspektyw, które pozwalają na dostrzeżenie zjawisk często pomijanych lub wypieranych (Young 2012: 18–19). Cechą wspólną tych perspektyw jest jednak to, że próbują one oddać głos tym, którzy zostali go pozbawieni czy to w wyniku podbojów terytorialnych, czy też na skutek neokolonialnych praktyk kulturowych, które manifestują się w przywołanych w artykule filmach. Teorie postkolonialne zakładają, że były kolonie, nawet jeśli pozornie osiągnęły polityczną i ekonomiczną niezależność, nadal są w wielu aspektach podległe byłym kolonizatorom. Z drugiej strony też artykułu jest to, że społeczeństwa zachodnie próbują ponownie skolonizować swoje dawne posiadłości, tym razem przede wszystkim za pomocą uprzedmiotawiających i stereotypowych przedstawień w kulturze, m.in. w powieściach czy przede wszystkim w filmie.

Dyskurs postkolonialny, formułujący podobne tezy, narodził się właściwie w momencie rozpoczęcia procesu dekolonizacji. Wówczas na gruncie badań literackich, kulturowych oraz szeroko rozumianych nauk społecznych zaczęły powstawać prace krytycznie oceniające kolonialne dziedzictwo, a także sam proces dekolonizacji jako pozorny i nieodpowiadający na potrzeby zależnych społeczności (Łoska 2016: 8, 19–20). Często bowiem zmiana władzy kolonialnej na lokalną nie wiązała się z polepszeniem losu zwykłych obywateli, którzy nie tylko nie otrzymywali upragnionych wolności politycznych, ale także tracili na płaszczyż-

nie ekonomicznej, co przekładało się bezpośrednio na jakość ich życia. Czasem też brutalne praktyki kolonizatorów zastępowane były przez tak samo brutalne rządy autochtonów.

W takiej rzeczywistości bardzo szybko narodziła się wspomniana wcześniej krytyka postawy Zachodu, który najpierw kraje afrykańskie (i nie tylko) kolonizował, a następnie bronił przemocą zdobytej władzy, a kiedy erozja zmusiła go do ustąpienia, zrobił to w sposób chaotyczny i brutalny, nie dbając o przekazanie władzy w odpowiedzialne ręce. Następnie świat Zachodu od razu próbował odzyskać kontrolę, dominując tym razem nie w sferze polityki i ekonomii, a raczej w sferze kultury, w tym w powstających w Europie produkcjach filmowych.

Zjawisko to od początku krytykował jeden z twórców postkolonialnych koncepcji, amerykański badacz pochodzenia palestyńskiego Edward Said. W swojej przełomowej pracy pisał m.in., że sam koncept „Orientu” to wymyślony przez zachodnie społeczeństwa konstrukt niemający pokrycia w rzeczywistości, a służący właśnie do uprzedmiotowienia i wtórnego zniewolenia tzw. krajów Trzeciego Świata (Said 1991: 28). Podobne założenie można przyjąć w odniesieniu do analizowanych filmów – przedstawiana w nich Afryka to nie tyle kraina geograficzna, nie tyle społeczności z unikatową historią, kulturą i tradycjami, ile synonim przemocy, chaosu i brutalności.

Na narodziny tego stereotypu zwracał uwagę inny kluczowy teoretyk (i praktyk) postkolonializmu Frantz Fanon. Urodzony na Martynice (wówczas francuskiej kolonii) psychiatra, stał się jednym z głównych bojowników o wolność uciskanych kolonii. Fanon nie tylko praktykował jako lekarz, ale także pisał artykuły teoretyczne, eseje i odezwy, a z czasem zaangażował się w ruchy narodowowyzwoleńcze w Afryce Północnej, za co został wydalony z Algierii i prześladowany przez rząd francuski. W swoich pismach z jednej strony wyśmiewał wspomniany stereotyp przemocy, którym Zachód etykietował rdzenną ludność Afryki (Fanon 1985, 202–203), z drugiej jednak, jak w swojej najśłynniejszej książce, usprawiedliwiał przemoc wobec kolonizatorów (Fanon 1985: 17).

Na gruncie badań filmoznawczych jako pierwsi teorie postkolonialne podjęli m.in. Ella Shohat i Robert Stam, opierający się na medioznawczych badaniach Stuarta Halla. Amerykańscy badacze koncentrowali się jednak na filmowych przedstawieniach migracji, wyobcowania i wykorzeniania kultur (Loska 2016: 22–24). W polskim filmoznawstwie wątki te podejmował natomiast cytowany już Krzysztof Loska, który z kolei skupiał się bardziej na kinie europejskim przedstawiającym problemy asymilacji i rasizmu. Wątki stereotypizowania byłych krajów kolonialnych jako krajów anarchii i przemocy w kinie europejskim nie były dotąd szeroko analizowane, stąd próba ich omówienia w niniejszym artykule.

Początki filmowego stereotypu

Kino narodziło się w czasach, gdy mapa świata wyglądała zupełnie inaczej – w Afryce istniały państwa kolonialne, europejskie imperia posiadały zamorskie terytoria, a nierówności społeczne i rasowe sankcjonowane były w podbitych krajach prawnie. Kolonialna rzeczywistość znalazła odzwierciedlenie także w filmach okresu klasycznego – przywołać tu można chociażby pierwszą ekranizację *Kopalni Króla Salomona* w reżyserii Roberta Stevensona (1937), która w kostiumie filmu przygodowego reprodukuje większość kolonialnych stereotypów i uprzedzeń (podobnie jak literacki pierwowzór autorstwa Henry'ego Haggarda). Rdzenni mieszkańcy Afryki zredukowani są tutaj do roli pracowników fizycznych, niezdolnych do głębszej analizy intelektualnej czy bardziej zorganizowanej działalności.

Filmowy stereotyp kreujący postkolonialną Afrykę i jej rdzennych mieszkańców jako przemocowych i prymitywnych narodził się w zasadzie w tym samym momencie co nurt dekolonizacji. Jednym z punktów zapalnych rozpadu kolonialnego porządku była trwająca prawie dekadę wojna w Algierii, którą armia francuska toczyła z Frontem Wyzwolenia Narodowego. Napięcia w kraju trwały od końca II wojny światowej, kiedy to wybuchło pierwsze powstanie przeciwko kolonizatorskim rządowi, aż do roku 1954, kiedy to społeczne niezadowolenie osiągnęło apogeum i przekuło się w zorganizowany zbrojny opór. Wojna trwała do 1962 r. i zakończyła się sukcesem algierskiego ruchu niepodległościowego, dając zarazem wzór i paliwo do dalszych przemian politycznych na całym kontynencie.

W ślad za działaniami wojennymi pojawiły się reprezentacje filmowe. Choć najbardziej znany film poświęcony tej tematyce przedstawiał punkt widzenia Algierczyków (*Bitwa o Algier*, 1966), to stanowił on raczej wyjątek w szerokim spektrum filmów w nurcie postkolonialnym. Co znamienne, ten bardzo krytyczny wobec francuskich działań w Algierii film nakręcony został przez włoskiego reżysera Gillo Pontecorvo. Na potwierdzenie tej tezy należy przywołać fakt, że *Bitwa o Algier* nie została dopuszczona do emisji we Francji aż do początku lat 70.

We francuskiej kinematografii szybko górę wzięły resentymenty i relatywizowanie przemocy, której dopuszczała się armia. Kiedy *Bitwa o Algier* wchodziła na ekrany francuskich kin, równolegle francuscy widzowie mogli oglądać *Spisek* w reżyserii René Gainville'a – obraz przedstawiający działalność OAS (Organizacji Tajnej Armii), francuskiej ekstremistycznej organizacji, której celem było utrzymanie kolonialnej władzy w Algierii. To właśnie jej członków sportretował Frede-

rick Forsyth w głośnej (także zekranizowanej) powieści *Dzień szakala*, przedstawiającej kulisy zamachu na prezydenta Francji Charles'a de Gaulle'a.

Kolejnym przykładem może być film *Honor kapitana* (1982) w reżyserii Pierre'a Schoendoerffera. Bohaterką filmu jest wdowa po tytułowym kapitanie oskarżonym o zbrodnie wojenne w Algierii. Obraz Schoendoerffera ukazuje perspektywę osobistą, należy jednak pamiętać, że doświadczenie kolonialne z Algierii (bądź cywilne, bądź wojskowe) stało się w szczytowym momencie udziałem około miliona francuskich obywateli.

Nieco inny punkt widzenia przedstawiał natomiast film *Zemsta OAS* z 1964 r. wyreżyserowany przez Alaina Cavalliera, w którym została co prawda przyjęta perspektywa francuska, ale główny bohater (Alain Delon) pod wpływem uczucia przeżywa moralne rozterki i sprzeciwia się rozkazom. Film ukazuje wielowymiarowość zła spowodowanego wojną oraz tragizm indywidualnych wyborów w świecie, w którym nie ma już wartości. Thomas, młody dezertor, zostaje wyznaczony do pilnowania porwanej francuskiej prawniczki, która pomaga Algierczykom. Wbrew wyraźnym instrukcjom zaczyna jej pomagać, sprzeciwiając się swoim zwierzchnikom oraz interesom swojej ojczyzny.

Dekolonizacja, jak już wspomniano, miała często negatywne skutki i następująca w jej efekcie zmiana władzy przynosiła rdzennym mieszkańcom pogorszenie jakości życia. Algieria może być przykładem państwa, które zdobyło niezależność z górnolotnymi hasłami o wolności i demokracji na sztandarach, a z czasem stało się karykaturą tych wartości, bo ideologia kolonizacji została zastąpiona wąsko rozumianym nacjonalizmem (Young 2012: 77). Następne pokolenie po tym, które wywalczyło niezależność, pogrążyło kraj na wiele lat w wojnie domowej, w której ścierali się islamscy ekstremiści z wojskami rządowymi. Chaos i przemoc, jakie zapanowały w Algierii, znowu przyciągnęły uwagę filmowców. Do Północnej Afryki wrócił także Pontecorvo, który nakręcił film dokumentalny *Powrót do Algierii* (1992), w którym w gorzki sposób relacjonuje wojenną rzeczywistość i zawiedzione nadzieje sprzed trzydziestu laty.

Kolejna wojna w Algierii stała się kanwą do kolejnych stereotypizujących filmów. Za przykład może posłużyć obraz *Ludzie Boga* w reżyserii Xaviera Bauvois (2010), który przedstawia zamordowanie francuskich zakonników przez islamskich ekstremistów. Oparty na faktach film w niezwykle subtelny sposób podważa postkolonialny porządek – nie stawia tezy, jednak trudno nie wyciągnąć wniosków, skąd wzięta się przemoc ukazana w filmie.

Stereotypowe przedstawienie Afryki przez pryzmat przemocy było udziałem filmowców nie tylko z Francji, ale w zasadzie z wszystkich krajów, które w przeszłości posiadały kolonie. Za przykład może posłużyć kinematografia brytyjska, chociaż – jak słusznie zwraca uwagę Krzysztof Loska – większość obrazów renegocjujących postkolonialną rzeczywistość odnosi się raczej do Indii, które były epicentrum brytyjskich posiadłości kolonialnych (Loska 2016: 172–173). Niemniej także afrykańskie kolonie miały dla Korony znaczenie, co znalazło odbicie w brytyjskiej kinematografii. Świadectwem tego jest film *Chartum* w reżyserii Basila Deardena (1966), który ukazuje w stereotypowy sposób znane także z polskiej literatury powstanie Mahdiego. Obraz wyrażnie heroizuje zmagania brytyjskich wojskowych, którzy radzą sobie z „tubylczym” powstaniem w Sudanie. Wydarzenia te w podobnym tonie opisał Henryk Sienkiewicz w swojej najsłynniejszej powieści o Afryce *W pustyni i w puszczy*, w której kreśli taki obraz kontynentu:

Wśród olbrzymich liści tych roślin ukryte były chaty murzyńskie, niektóre popalone w czasie napadu, inne zrujnowane — ale niektóre całe. W środku wznosiła się największa, należąca niegdyś do króla wioski, pięknie ulepiowana z gliny, z obszernym dachem tworzącym naokół ścian rodzaj werandy. Przed chatami leżały tu i ówdzie kości i całe kościotrupy ludzkie, białe jak kreda, albowiem oczyszczone przez mrówki, o których najściu wspominał Linde (Sienkiewicz 1973: 118).

Należy zaznaczyć, że choć zarówno w kinie klasycznym, jak i w europejskich filmach powstałych w okresie dekolonizacji dominował jednoznacznie negatywny, uproszczony sposób przedstawiania kontynentu afrykańskiego, to istniały także wyjątki, które starały się zobiektywizować (lub przynajmniej zniuansować) zaproponowany obraz świata. Można do nich zaliczyć obraz *Elza z afrykańskiego buszu* w reżyserii Jamesa Hilla i Toma McGowana (1966), w którym przedstawiona została historia małżeństwa ratującego młode lwy ocalone z polowania. Rdzenna ludność nie jest tu przedstawiona jedynie jako tło czy zredukowana do roli służebnej, ale posiada własną intelektualną podmiotowość oraz wiedzę, z której Europejczycy i Amerykanie mogą korzystać.

Podobnie (choć w pewnym sensie nadal w obrębie przemocowego stereotypu) Afrykę portretuje brytyjski film *Zulu* w reżyserii Cy Enfielda (1964). Fabuła koncentruje się na wojnie pomiędzy kolonialną armią brytyjską a wojownikami z plemienia Zulusów, jednak autochtoniczna ludność nie jest przedstawiona jako prymitywna, brutalna masa, ale wręcz jako szlachetna armia, która choć stoi niżej technologicznie, to moralnie może się równać z armiami europejskimi.

Takie pozytywne, lub co najmniej neutralne przedstawienia Afryki w kinie europejskim stanowiły jednak rzadkość, nie były reprezentatywne ilościowo na tle licznych produkcji utrwalających stereotyp.

Stereotyp przemocy w filmie fabularnym

Również we współczesnym, powstałym w ostatnich latach kinie europejskim przemoc jest pryzmatem, przez który najczęściej prezentowana jest Afryka. Niestety, w konsekwencji dekolonizacji bardzo często historia poszczególnych krajów i plemion tego kontynentu faktycznie pełna była brutalnych wojen (także domowych). Najbardziej traumatycznym wydarzeniem w ostatnich kilkudziesięciu latach, poza aktami przemocy związanymi z terroryzmem islamskim, była rzeź klanu Tutsi w Rwandzie, której dokonali Hutu pomiędzy kwietniem a lipcem 1994 r. przy całkowitej bierności społeczności międzynarodowej, w tym w szczególności Stanów Zjednoczonych oraz państw Europy Zachodniej oraz ONZ. O tych wydarzeniach opowiada zrealizowany w 2004 r. film *Hotel Ruanda* wyreżyserowany przez urodzonego w Belfaście Terry'ego Georga (ur. 1952). Obraz przedstawia opartą na faktach historię Paula Rusesabagina, rzutkiego biznesmena, dyrektora luksusowych belgijskich hoteli w Kigali, stolicy Rwandy. Paul z początku nie zdawał sobie sprawy ze skali zagrożenia, przekonany, że dzięki pieniądзом oraz znajomościom będzie w stanie pokonać wszelkie problemy. Ta taktyka początkowo przynosiła efekty, ale środki którymi dysponował Paul, szybko się wyczerpały, zwłaszcza gdy w kraju pogrążonym w brutalnym konflikcie rozszalała się inflacja.

Film ukazuje także rolę propagandy w nakręcaniu nienawiści. Jedną z przyczyn masowych mordów (według różnych szacunków w Rwandzie zginęło wówczas nawet 1 000 000 ludzi) były audycje lokalnego radia, które podlegały do czystek etnicznych (Szpak 2012: 110–122). W erze sprzed masowego korzystania z Internetu, w kraju o ograniczonym dostępie do odbiorników telewizyjnych rozgłośnia radiowa okazała się medium o największym zasięgu. Szerzej o negatywnej roli mediów w tym konflikcie (oraz o przedstawieniu tego problemu w filmach poświęconych ludobójstwu w krajach afrykańskich) pisze m.in. Damian Kaja (2007: 143–157). *Hotel Ruanda* ukazuje także łatwość, z jaką może nakręcać się spirala nienawiści wśród szerokich mas społeczeństwa niezachowujących się na co dzień w agresywny sposób. Rzeczywistość polityczna przedstawiona jest w filmie jako totalnie zdeintegrowana, anarchiczna, a niepodległość pozorna.

Nieco inne spojrzenie na problem przemocy w Afryce przynosi brytyjsko-niemiecka koprodukcja *Ostatni król Szkocji* (2006) zrealizowana

przez urodzonego w Wielkiej Brytanii, utalentowanego reżysera (także filmów dokumentalnych) Kevina Macdonalda (ur. 1967). Film, choć oparty na fikcyjnej historii młodego szkockiego lekarza, który przybywa do Ugandy na początku lat 70., przybliża dramatyczne realia rządów ugandyjskiego dyktatora Idi Amina (1925–2003). Choć reżim ten miał różne fazy swojej polityki (zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej), to jednak bilans jego rządów jest tragiczny. W ciągu niespełna dekady zginęło, według różnych szacunków, ok. 500 000 ludzi. Dyktator swoją karierę rozpoczął w kolonialnej armii brytyjskiej jeszcze w latach 40. XX wieku. Kultura brytyjskiej wspólnoty narodów była mu więc znana i bliska, ale niestety, nie łączyła się z tym wspólnota wartości. Amin, który początkowo przychylnie traktowany był przez europejskie mocarstwa, sam wydawał się także pozytywnie nastawiony do demokratycznych swobód. U progu swojego panowania nawiązał i utrzymywał pozytywne stosunki dyplomatyczne z krajami zachodnimi, w tym przede wszystkim z Wielką Brytanią, ale także m.in. z Izraelem, z którym nawiązał współpracę w zakresie modernizacji kraju. Ten fakt okazał się później niesłychanie istotny. Z czasem bowiem prezydent Ugandy obrał diametralnie inny kurs: rozpoczął brutalną pacyfikację swoich przeciwników politycznych (nie tylko wtrącał ich do więzień, ale także mordował), a w skali międzynarodowej dokonał radykalnego przewrotu, zerwał stosunki z Zachodem i zbliżył się do ZSRR. Zaczął popierać międzynarodowe organizacje terrorystyczne, takie jak Niemiecka Frakcja Armii Czerwonej czy Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny. Kulminacją tych działań była akcja uprowadzenia francuskiego rejsowego samolotu pasażerskiego typu airbus, który po porwaniu przez niemiecko-palestyńskich terrorystów wylądował na lotnisku w miejscowości Entebbe. Porwanie zakończone zostało brawurową akcją izraelskich komandosów (o tyle ułatwioną, że lotnisko projektowali i budowali izraelscy inżynierowie). Po tej akcji także powstało wiele interesujących filmów, w tym niezwykle ciekawy obraz produkcji izraelskiej pod tytułem *Operacja Piorun* (1977) w reżyserii Menehema Golana (1929–2014).

Filmowy obraz przemocy ukazany w *Ostatnim królu Szkocji* jest jednak zgoła odmienny niż np. w *Hotelu Ruanda*. Tam bowiem oglądaliśmy narastającą przemoc z perspektywy lokalnej – mieszkańca Rwandy, przedstawiciela jednego z klanów biorących udział w masakrze. W filmie Kevina Macdonalda natomiast obserwujemy rozwój autentycznych wydarzeń z perspektywy fikcyjnego bohatera – młodego szkockiego lekarza, który wyrusza do Afryki w poszukiwaniu przygód. Rzeczywistość, którą zastaje na miejscu, szybko go rozczarowuje, więc gdy dzięki niespodziewanemu zbiegowi okoliczności pojawia się możliwość zоста-

nia osobistym lekarzem i doradcą dyktatora, Nicholas Garringer postanawia z niej skorzystać. Równie szybko, mimo początkowej, naiwnej wiary w rządy Amina, główny bohater zaczyna sobie zdawać sprawę z prawdziwej skali przemocy, której dopuszcza się prezydent. Można oczywiście doszukać się pewnej metafory postawy całego Zachodu w postaci doktora Garrigana, który najpierw reaguje z entuzjazmem, później przymyka oczy, a gdy zdaje sobie sprawę ze swojej inercji i próbuje działać realnie, a nie tylko pozorować działania – jest już za późno.

Na uwagę zasługuje jeszcze imponująca, nagrodzona Oscarem kreacja aktorska Foresta Whitakera (ur. 1961). Jak zwraca uwagę jeden z polskich filmoznawców, mimo iż była to rola drugoplanowa, amerykański aktor absolutnie zdominował *Ostatniego króla Szkocji* i dzięki wyrazistości swojej roli stworzył kanoniczną wręcz kreację afrykańskiego watażki, balansującego na krawędzi zdrowia psychicznego, krwawo terroryzującego swoich współobywateli (Rudziński 2007: 70).

Kwintesencję stereotypu wojennego ukazuje zrealizowany w 2008 r. przez francuskiego reżysera Jean-Stéphana Sauvaire'ego (ur. 1968) film *Johnny Wściekły Pies*. Tytułowy bohater dowodzi oddziałem złożonym z nieletnich rebeliantów. Najmłodsi mają niewiele ponad dziesięć lat. Dzieci porywane są rodzicom, wcielane do partyzanckich oddziałów i uczone w nich zwierzęcej wręcz brutalności. Akcja filmu osadzona jest w jednym z państw Afryki Zachodniej, ale można wysunąć przypuszczenie, że przedstawione wydarzenia inspirowane były wojną domową w Liberii.

Johnny Wściekły Pies ukazuje przemoc w Afryce bez żadnych filtrów ochronnych czy niedopowiedzeń – brutalność miejskiej partyzantki wydaje się niczym nieograniczona. Film podejmuje problem wykorzystywania dzieci jako żołnierzy. Kilku(nasto)latkowie z karabinami okazują się jeszcze bardziej brutalni niż dorośli. Dodatkowo przemoc wzmacniana jest przez praktyki szamańskie i rytuały, które wzbudzają wśród uczestników niemalże transowe emocje. Zgodnie z dyskursem postkolonialnym rdzenna ludność widziana jest przez byłych kolonizatorów jako agresywna, bezrozumna, brutalna.

Film francuskiego reżysera jest ważny z jeszcze jednego powodu – jako jeden z nielicznych obrazów poświęconych problemowi przemocy i wojen w Afryce *Johnny Wściekły Pies* bardzo mocno operuje czysto artystycznymi środkami wyrazu. Na szczególną uwagę zasługuje muzyka autorstwa Jacksona Tennessee Fourgeauda, która doskonale współgra z tematem i potęguje widoczne na ekranie napięcie.

Najbardziej jednak poruszającym zabiegiem wykorzystanym przez Jean-Stéphana Sauvaire'ego było umieszczenie napisów końcowych filmu na tle autentycznych zdjęć afrykańskich rebeliantów, masakr ludności cywilnej i wreszcie – co najbardziej szokujące – żołnierzy-dzieci.

Jeszcze inne spojrzenie na problem przemocy w Afryce, a konkretnie rzeź rwandyjskiego ludu Tutsi, przynosi zrealizowany w 2017 r. film polskich reżyserów *Ptaki śpiewają w Kigali*. Obraz został dokończony przez Joannę Kos-Krauzę (ur. 1972) w trzy lata po śmierci męża, Krzysztofa Krauze (1952–2014). Artystyczny kolaż odsłania psychologiczne konsekwencje ludobójstwa, sięgające o wiele dalej i głębiej, niż jesteśmy w stanie to sobie wyobrazić. Anna Keller, polska ornitolożka, pracuje w Kigali z rwandyjskim profesorem tej dyscypliny, należącym do prześladowanej mniejszości etnicznej. Kiedy sytuacja zaczyna się zaogniać, Anna postanawia wyjechać z kraju. Niestety, nie udaje jej się uciec w porę – jej przyjaciel zostaje na jej oczach brutalnie zamordowany, ona sama także pada ofiarą przemocy. Z rzezi cudem uchodzi Claudine – córka profesora Mugambiry, która samolotem w ramach pomocy humanitarnej trafia do Polski, gdzie zostaje tymczasowo umieszczona w ośrodku dla uchodźców politycznych. Anna, z początku niechętna pomocy, z czasem jednak decyduje się zabrać dziewczynę do swojego domu i zaopiekować się nią.

Film ukazuje konsekwencje psychicznego spustoszenia, jakie wywołuje przemoc – u bohaterek występują objawy syndromu stresu bojowego, znanego doskonale żołnierzom wracającym z pola walki. Zarówno Anna, jak i Claudine nie są w stanie ułożyć sobie życia w wolnym, bezpiecznym kraju. Ornitolożka rezygnuje z pracy, nie jest już w stanie wrócić do swojej przeszłości. Claudine na emigracji zawsze będzie obcą, ale jak się okaże, w rodzinnym kraju także już nie będzie nigdy czuć się u siebie. Dzięki znajomościom Anny w odpowiednim ministerstwie udaje się załatwić formalności i kobiety mogą polecieć do Kigali. Na miejscu zastają nowe porządki, ich życie na zawsze jest już odmienione.

Choć finał filmu można różnie interpretować, bez wątpienia wiodącym tematem, który interesował małżeństwo Krauze, był wpływ przemocy na psychikę człowieka oraz spustoszenie, które traumatyczne przeżycia powodują w osobowości każdego z nas. Na ten uniwersalny wymiar filmu zwraca uwagę Andrzej Kołodyński (2008: 90), entuzjastycznie odnoszący się do ostatniego wspólnego filmu obojga reżyserów.

Przemoc i wojna w filmie dokumentalnym

Stereotypowe ujęcie kontynentu afrykańskiego obecne jest także we współczesnych produkcjach dokumentalnych. Wielu europejskich reżyserów podejmowało tematykę głodu, wojen lub Afryki jako miejsca niebezpiecznego, dalekiego od europejskich standardów. Do grona takich

twórców należy bez wątpienia austriacki reżyser prowokujących, a zarazem niezwykle przemyślanych estetycznie filmów dokumentalnych Ulrich Seidel (ur. 1952). Po raz pierwszy po tematykę afrykańską twórca ten sięgnął w zrealizowanym w 2013 r. filmie *Raj: Miłość*, będącym częścią trylogii poświęconej mirażom szczęścia, którymi karmią się współcześnie Europejczycy. Akcja filmu dzieje się w Kenii, a jego bohaterką jest Teresa, emerytowana Niemka, która wyjeżdża na wakacje do afrykańskiego kurortu w poszukiwaniu erotycznych przygód z miejscowymi młodymi chłopakami, gotowymi oddawać swe ciała w zamian za sowite wynagrodzenie w walucie euro. Reżyserowi udało się za pomocą prostych środków filmowych i skromnej inscenizacji przekazać szokującą prawdę o dość powszechnym w Afryce zjawisku. Prostytucja zyskuje również wymiar neokolonialny – dla uprawiających ją mężczyzn staje się jedynym źródłem dochodu, wstydliwym, tragicznym sposobem na utrzymanie rodziny. Seidel nie waha się w brutalny sposób obalać mitu, a nawet wydaje się czerpać swego rodzaju przewrotną satysfakcję z tego faktu.

Po raz kolejny po tematykę afrykańską austriacki reżyser sięgnął w zrealizowanym w 2016 r. dokumentalnym filmie *Safari*. Akcja filmu skoncentrowana jest na środowisku europejskich myśliwych, którzy podróżują do krajów Afryki na tytułowe safari. Seidel jest dla swoich bohaterów (a może raczej: antybohaterów) bezlitosny – ukazuje ich w naturalny, bardzo prosty, surowy wręcz sposób. Sceny, w których obarczeni sporą nadwagą niemieccy myśliwi nieudolnie próbują się wdrapać na ambonę, są pełne komizmu. Trzeba jednak pamiętać, że jest to film o brutalnej przemocy. Zwierzęta giną w Afryce dla perwersyjnej przyjemności zblazowanych bogaczy z Europy. Nie chodzi o pożywienie, choć w szokującej scenie obserwujemy, jak rdzenni mieszkańcy wyjadają, niekiedy surowe odpady powstałe przy okazji procesu taksydermizacji upolowanych zwierząt.

W *Safari* mamy zatem do czynienia z pewną, odległą co prawda, ale jednak świadomą grą z paradygmatem przemocy, którym europejscy filmowcy często operowali. Wchodząc w konfrontację ze stereotypem, reżyser ukazuje banalną prawdę (aczkolwiek w oryginalny sposób): każda przemoc jest niemoralna, a ta, której na różne sposoby doświadcza Afryka, obarczona jest wyjątkowo dużą dozą bezmyślności, bez względu na to, czy jej przedmiotem są ludzie czy zwierzęta.

Dwa kolejne filmy dokumentalne, które w sposób stereotypowy ukazują afrykańską rzeczywistość, to produkcje Erika Gandiniego *Szwedzka teoria miłości* oraz *Chirurg rebeliant*. Chociaż w pierwszej z nich Afryki dotyczy jedynie epizod przedstawiający szwedzkiego chirurga, który postanowił poświęcić swoją karierę w ojczystym kraju i wyjechać

do Etiopii, to kontynent afrykański zostaje przedstawiony w filmie jako pozbawiony podstawowych osiągnięć cywilizacyjnych, wiedzy medycznej oraz minimalnych warunków sanitarnych. *Chirurg rebeliant* poszerza te wątki, ukazując praktykę doktora Erica Erichsena w Etiopii. Co ciekawe, Gandini zasłynął przede wszystkim obrazami krytycznymi wobec kultury europejskiej (w szczególności wobec Skandynawii), a istotnym tu kontekstem jest fakt, że Szwecja (ani żadne inne państwo skandynawskie) nie posiadała nigdy kolonii w Afryce. Mimo to reżyser wydaje się powielać stereotypy charakterystyczne dla mocarstw kolonialnych.

Warto także wspomnieć przywoływany już film dokumentalny *Powrót do Algierii* zrealizowany przez Gilla Pontecorvę w 1992 r., tuż po wybuchu wojny domowej. Film ten nie miał dystrybucji kinowej, został zrealizowany na zamówienie jednej z włoskich stacji telewizyjnych. Obraz jednak w mniejszym stopniu koncentruje się na przyczynach i niuansach konfliktu, a skupia się na eskalacji przemocy i gorzkiej refleksji autora, który wspierał ruchy narodowowyzwoleńcze sprzed trzydziestu lat.

Jako kontrprzykład należy jeszcze wspomnieć o kinie dokumentalnym Jeana Roucha (1917–2004) – wybitnego francuskiego dokumentalisty, twórcy kilkudziesięciu filmów dokumentalnych zrealizowanych w Afryce, takich jak np. *Ja, Czarny* (1958), *Piramida ludzka* (1959), *Z łukiem na lwa* (1965) czy *Jaguar* (1967). W przywołanych filmach perspektywa autora jest inna – Rouch jest nie tyle reżyserem, ile etnografem z kamerą, jego filmy (nie umniejszając wartości artystycznej), są bardziej świadectwem antropologicznym niż typowo filmowym.

Wnioski

Kino od samego początku swojego istnienia odzwierciedlało procesy społeczne, komentowało rzeczywistość polityczną, a niejednokrotnie prowokowało zmiany. Przykładem mogą być zaangażowane społecznie filmy Kena Loacha czy kontrowersyjne dokumenty Michaela Moora. Kino bywa także katalizatorem społecznej pamięci, pozwala wypłynąć na powierzchnię skrywanym sentymentom. Tak właśnie było z europejskimi filmami, które od czasu dekolonizacji zaczęły przedstawiać Afrykę w negatywnym świetle. Zniknęła romantyczna wizja „czarnego lądu” jako spokojnego, bezpiecznego obszaru, romantyzowana w powieściach, takich jak *Pożegnanie z Afryką* czy *Kopalnie króla Salomona*.

Czasem sztuka filmowa, zamiast zmieniać świat na lepsze, kreuje lub wzmacnia negatywne stereotypy funkcjonujące w społeczeństwie lub reprezentuje interesy jakiejś grupy lub władzy. Według Pierre’a Bour-

dieu, jednego z wpływowych filozofów francuskich XX wieku, każde działanie pedagogiczne, w tym film dokumentalny jako nośnik wiedzy, obarczone jest symboliczną przemocą kulturową, która petryfikuje aktualne status quo (Bourdieu 2006: 7–30).

Doskonałym przykładem takiego procesu może być stereotypowe przedstawienie Afryki jedynie przez pryzmat przemocy, jak to zostało zrealizowane w wielu europejskich produkcjach filmowych. Zjawisko to nasiliło się wraz ugruntowaniem się wyrosłego na gruncie dekolonizacji nowego porządku społeczno-politycznego i utraty znaczenia politycznego w Afryce przez dawne mocarstwa europejskie. Za pomocą kina państwa europejskie próbują niejako odzyskać symboliczną władzę nad Afryką, przemawiając nadal z perspektywy mocarstwowej. Ukazując Afrykę jako kontynent anarchii i ciągłej wojny, europejscy filmowcy zapominają nieraz, że w ich własnych krajach rośnie nietolerancja, przemoc, a XX-wieczna historia Europy także pełna jest aktów przemocy, wojen i ubóstwa. Afryka natomiast, choć nie wolna od problemów ekonomicznych, politycznych i społecznych, rozwija się wciąż dynamicznie. Paradoksem jest, że widzowie opisanych w artykule filmów przedstawiających kontynent afrykański jako miejsce szalejącej, archaicznej przemocy chętnie podróżują do tych krajów, a tam korzystają z wszelkich udogodnień masowej turystyki w stylu all-inclusive.

Niniejszy szkic, z konieczności skrótowy, nie oddaje całego spektrum emocji i inspiracji, których Afryka dostarcza europejskim twórcom filmowym. Rozpatrzone tu zostały głównie przypadki mainstreamowych, popularnych filmów, które przecież cieszą się określonymi prawami oraz wymogami producenckim. Ba, nawet z racji ograniczonej formy niektóre obrazy (jak chociażby *W stronę Marrakeszu*, 1998, reż. Gillies Mackinnon) zostały świadomie pominięte, aby zrobić miejsce innym, mniej znanym, ale równie znaczącym dla powyższego tematu.

Omówione filmy fabularne i dokumentalne nie wyczerpują podjętego tematu, można znaleźć wiele jeszcze przykładów w kinie europejskim, które nawet jeśli nie koncentrują się w całości na tematyce afrykańskiej, to poświęcają jej znakomitą część narracji. A przecież jeszcze jest cała sfera produkcji amerykańskich (choć Stany Zjednoczone kolonii w Afryce nie posiadały), a także coraz popularniejsze i łatwiej dostępne kino autochtoniczne, produkowane w krajach afrykańskich. To z kolei często powstaje w koprodukcji z producentami z Europy – niemniej przy wyborze omawianych filmów w takich przypadkach decydujący głos ma reżyser. A przecież wśród afrykańsko-europejskich produkcji znaleźć by można jeszcze wiele przykładów ważnych filmów stworzonych przez reżyserów afrykańskich. Wymienić tu można np. francusko-mauretański

film *Timbuktu* (2014) w reżyserii Abderrahmana Sissako. Obraz wpisuje się w stereotypowe przedstawienie przemocy, niemniej autochtoniczna wizja reżysera daje jeszcze inną perspektywę, niż mogą to zapewnić najszczerze intencje reżysera z innego kontynentu.

Od momentu zakończenia procesu dekolonizacji, i ugruntowania się wywołanych przez niego zmian kino europejskie wyraźnie odeszło od romantycznego mitu Afryki, kreowanego dotąd chociażby w literaturze Karen Blixen. Władza europejskiego mocarstwa nad społeczeństwami Afryki została zastąpiona symboliczną władzą obiektywu kamery. Nie jest to oczywiście jedynie mit, który wykreowało kino. Podobnie poddać badaniu można by np. wizerunek byłych europejskich kolonii w Azji (w szczególności w kontekście wojny w Wietnamie), a także inne warianty uproszczonych, stereotypowych obrazów pozaeuropejskich społeczeństw obecne w europejskim kinie. Przepadać także by można stereotypy dotyczące Europy w kinematografiach przywołanych wyżej obszarów kulturowych, które przecież, wbrew wizji wielu europejskich filmowców, stale się rozwijają i zaskakują świeżością spojrzenia i dojrzałością produkcji. Świadczą o tym prezentacje i nagrody na wielu światowych festiwalach, jak choćby uhonorowanie pochodzącej z Senegalu reżyserki Mati Diop, która za swój film *Dahomey* otrzymała Złotego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie w 2024 r.

Bibliografia

- Bolimowska W., 2018, *Afryka w polityce globalnej po 1960 r. Refleksje obserwatora*, „Afryka”, nr 47.
- Buchalik L., 2018, *Nowe oblicze muzeum miejskiego w Żorach. Historia i kolekcja*, „Muzealnictwo”, t. 58.
- Bourdieu P., 2011, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Chodubski A., 2006, *O polskim stereotypie Afryki i jego zmienności*, „Forum Politologiczne”, t. 3.
- Fanon F., 1985, *Wyklęty Lud ziemi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Federici S., 2022, *Wojna, globalizacja i reprodukcja*, „Studia Krytyczne”, nr 11.
- Hochschild A., 2012, *Duch króla Leopolda. Opowieść o chciwości, terrorze i bohaterstwie w kolonialnej Afryce*, Świat Książki, Warszawa.
- Holzer J., 2010, *Historia Europy XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kaja D., 2007, *Ibuka znaczy pamiętaj. Antropologia filmowych wizji ludobójstwa w Rwandzie w perspektywie kategorii pamięci*, „Okolice. Rocznik etnograficzny”, t. 7.
- Kapuściński R., 2011, *Gdyby cała Afryka...*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Koczarska-Różycka N., 2015, *Nie ma Polski bez Sahary! „Kolonialne” filmy Michała Waszyńskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 92.
- Kołodyński A., 2018, *Ptaki śpiewają w Kigali*, „Kino”, nr 3.

- Kosidło A., 2020, *Problemy granic państwowych w postkolonialnej Afryce*, „Dzieje Najnowsze”, R. LII.
- Kubiak K., 2019, *Afrykańskie wojny Portugalczyków 1961–1975*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, nr 2(34).
- Loska K., 2016, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Mazurczak W., 2016, *Kolonializm – dekolonizacja – postkolonializm. Rozważania o istocie i periodyzacji*, „Przegląd Politologiczny”, nr 3.
- Rudziński K., 2007, *Ostatni król Szkocji*, „Kino”, nr 2.
- Said E., 1991, *Orientalizm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1893, *Listy z Afryki*, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1973, *W pustyni i w puszczy*, Warszawa.
- Szapak A., 2012, *Odpowiedzialność mediów za ludobójstwo na przykładzie orzeczenia Międzynarodowego Trybunału Karnego ds. Zbrodni w Rwandzie w sprawie Nahiimana, Barayagwiza, Ngeze*, „Palestra”, nr 5–6.
- Young R.J.C., 2012, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-adoration-of-the-magi/0efd3706-0f54-4a23-87e3-dc8cd930e85a>.

Filmografia

- Bitwa o Algier (La battaglia di Algeri, 1966)* – reż. Gillo Pontecorvo
- Chartum (Khartoum, 1966)* – reż. Basil Dearden
- Chirurg rebeliant (Rebellkirurgen, 2017)* – reż. Erik Gandini
- Dahomey, 2024* – reż. Mati Diop
- Elza z Afrykańskiego buszu, 1966* – reż. James Hill, Tom McGowan
- Honor kapitana (L'Honneur d'un capitaine, 1982)* – reż. Pierre Schoendoerffer
- Hotel Ruanda (Hotel Rwanda, 2004)* – reż. Terry George
- Johnny Wściekły Pies (Johnny Mad Dog, 2008)* – reż. Jean-Stéphane Sauvaire
- Ludzie Boga (Des hommes et des dieux, 2010)* – reż. Xavier Beauvois
- Operacja Piorun (Mivtsa Yonatan / Operation Thunderbolt, 1977)* – reż. Menahem Golan
- Ostatni król Szkocji (The Last King of Scotland, 2006)* – reż. Kevin Macdonald
- Powrót do Algierii (Retour à Alger, 1992, dokument)* – reż. Gillo Pontecorvo
- Ptaki śpiewają w Kigali, 2017* – reż. Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Krauze
- Raj: Miłość (Paradies: Liebe, 2013)* – reż. Ulrich Seidl
- Safari, 2016* – reż. Ulrich Seidl
- Spisek (Le Complot, 1973)* – reż. René Gainville
- Szwedzka teoria miłości (The Swedish Theory of Love, 2015)* – reż. Erik Gandini
- Timbuktu, 2014* – reż. Abderrahmane Sissako
- W stronę Marrakeszu (Hideous Kinky, 1998)* – reż. Gillies MacKinnon
- Zemsta OAS, 1964* – reż. Alain Cavalier
- Zulu, 1964* – reż. Cy Enfield
- oraz filmy dokumentalne Jeana Roucha