
Justyna Braszka

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego

ORCID: 0000-0001-9800-6600

Brutalność dekolonizacji w soczewce *mondo movie* na przykładzie analizy filmu *Africa Addio* (reż. Franco E. Prosperi, Gualtiero Jacopetti, 1966)

Czarnuch pozostanie czarnuchem, jakiegokolwiek
byłby koloru, jego archetyp jednak znajduje się w Afryce. O, Afryko!
Bóg musiał być w złym humorze, kiedy tworzył ten kontynent.

R.B. Cunninghame Graham, *Bloody Niggers*

Wprowadzenie

Przedmiotem badania prezentowanego w niniejszym artykule jest analiza kontekstowa filmu *Africa Addio* (1966) w reżyserii Franco E. Prosperiego oraz Gualtiero Jacopettiego. Struktura badawcza wpisuje się w perspektywę studiów postkolonialnych (ang. *postcolonial studies*), które tworzą ramę obranej metodologii i pozwalają na interpretację zjawisk ukazanych w filmie. Dopełnienie metodologiczne wątków postkolonialnych stanowią studia nad ludobójstwem (ang. *genocide studies*), które w procesie badawczym umożliwiły uchwycenie przedstawionych przypadków ludobójstw i innych wydarzeń genocydalnych jako specyficznych typów przemocy.

Africa Addio jest obecnie dziełem zapomnianym i zarazem kultowym – przede wszystkim wśród miłośników filmowej grozy. Dość często, ze względu

na ilość ekranowej posoki, film wymieniany jest w jednym szeregu z takimi produkcjami jak m.in. *Nadzy i rozszarpani* (*Cannibal Holocaust*, reż. Ruggero Deodato, 1980) czy *Oblicza śmierci* (*Faces of Death*, reż. John Alan Schwartz, 1978).

Dzieło Franco E. Prosperiego oraz Gualtiero Jacopettiego jest przykładem *mondo movie*; łączy cechy kina eksploatacji oraz dokumentalistyki. Film przepełniony jest scenami korespondującymi z estetyką horroru: ujęciami o charakterze gore (np. zmasakrowane ciała, ucięte dłonie) lub brutalnymi sekwencjami „żniw zwierząt” czy walk rebeliantów. I choć to właśnie wyrazista przemoc zapada najmocniej w pamięć po seansie, to paradoksalnie o wyjątkowości *Africa Addio* świadczy inny aspekt: jest to jeden z nielicznych zapisów dramatycznych procesów dekolonizacyjnych, które rozegrały się na terenie Afryki Wschodniej, Środkowej oraz Południowej na przełomie lat 50. i 60. Obraz odkrywa mroczne karty z historii kolonialnej transformacji – opowiada, w jaki sposób terror i nienawiść zdominowały przekształcający się system na kontynencie afrykańskim. Można postawić tezę, że *Africa Addio* otwiera pole do badawczych rozważań w dyskusji na temat dekolonizacji (vide: przepracowywania kolonializmu i jego konsekwencji) i może być znaczącym przyczynkiem w analizie roli, jaką odgrywa przemoc w historii współczesnej Afryki.

Dekolonizacja – krwawy finał kolonizacji

Analizę filmu powinien poprzedzić zarys faktograficzny, który pomoże usystematyzować wiedzę na temat tego, czym była dekolonizacja i jakie były, bądź są, jej społeczne i polityczne konsekwencje. Uniwersalną i zarazem zwięzłą definicję dekolonizacji podaje polski historyk Adam Kosidło: „Dekolonizacja, czyli proces wyzwalań się państw i społeczeństw z zależności kolonialnej [...]” (Kosidło 1991: 3–27). W obrębie państw kontynentu afrykańskiego formalne ruchy dekolonizacyjne rozpoczęły się w ostatnich latach II wojny światowej (1944–1945) i trwały – w zależności od konkretnego regionu bądź administracji kolonialnej – przez następne trzy dekady. W trakcie tego procesu państwa afrykańskie zyskiwały polityczną autonomiczność ukonstytuowaną prawem międzynarodowym. Droga do niepodległości wynikała albo z porozumienia stron¹ (administracji kolonialnej i państwa skolonizowanego), albo była efektem konfliktu między kolonią starającą się zyskać polityczną samodzielność a nieustępującym kolonizatorem (istotny przykład:

¹ „Pokojowe” rozwiązanie często wiązało się z przystąpieniem do organizacji zrzeszającej dawne kolonie bądź państwa, które łączył ten sam język (taka sytuacja miała miejsce np. w Kenii). Łagodniejsza forma dekolonizacji nie wykluczała wybuchów konfliktów wewnętrznych.

wojna algierska², lata 1954–1962). W znacznej mierze w usamodzielnionych już państwach afrykańskich dochodziło do krwawych walk na tle etnicznym bądź religijnym. Na podstawie dokładnej analizy współczesnych konfliktów, rządów terroru sprawowanych przez wojskowe hunty czy lokalnych wojen etnicznych, które trawią kontynent afrykański, można postawić tezę, że częściowo problemy te wynikają z destabilizacji okresu zmian systemowych. Biorąc pod uwagę krwawość ostatnich 80 lat formowania się poszczególnych państw afrykańskich, należy przyznać rację profesorowi Kosidło w jeszcze innym stwierdzeniu dotyczącym dekolonizacji: „[...] był to jeden z ważniejszych procesów politycznych XX w.” (Kosidło 1991: 3). Za kształtowaniem się narodowości w kontekście polityczno-społecznym stała także wola stworzenia własnej tożsamości – pragnienie odizolowania się od kulturowych zależności narzuconych przez odchodzących kolonizatorów.

Franco E. Prosperi oraz Gualtiero Jacopetti w *Africa Addio* ukazali, że próba odtworzenia własnego kodu kulturowego sprzed okresu kolonizacji jest niemożliwa. Radość z odzyskanej niepodległości torpeduje bowiem ogromna fala przemocy.

Żegnaj, Afryko – przykład *mondo movie*

Africa Addio powstawała na przestrzeni kilku lat – od końca lat 50. do połowy lat 60. Produkcja uwzględniała prace filmowców w rejonie Afryki Wschodniej i po części – Środkowej. Zakres obejmował młode lub dopiero co formujące się państwa; są to dzisiejsze: Kenia, Angola, Rwanda i częściowo Uganda, południowy skrawek Sudanu, Kongo³, Tanganika i Zanzibar. Film ukazuje także sekwencje z Afryki Południowej (dzisiejsza Republika Południowej Afryki). Kluczowe incydenty dekolonizacyjne, które rozgrywały się w wyżej wymienionych państwach, w *Africa Addio* zostały przedstawione w sposób nieuporządkowany. Ze względu na chaotyczną narrację analiza filmu wymaga ich krótkiego omówienia⁴. Teoretyczny szkic pomoże scharakteryzować to, czym

² Warto w tym kontekście przywołać tytuł jednego z najważniejszych filmowych obrazów dekolonizacji – to *Bitwa o Algier* (*La battaglia di Algeri*, reż. Gillo Pontecorvo, 1966). Film opowiada o walkach algierskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego z przedstawicielami francuskiej administracji kolonialnej.

³ Dzięki temu, że w filmie pada nazwa miasta Leopoldville (dzisiejsza Kinszasza), wiadomo, że filmowcy pracowali na terenie Demokratycznej Republiki Konga. Na podstawie filmu nie można jednak wywnioskować, a tym samym wykluczyć, że prace odbywały się także na terenie Konga, którego dzisiejszą stolicą jest Brazzaville.

⁴ Jest to także istotne z perspektywy badań postkolonialnych. Umieszczenie konkretnego państwa afrykańskiego i jego historii w zarysie faktograficznym pozwoli nawet

właściwie jest *mondo movie* i jaką rolę odgrywa ten podgatunek w portretowaniu krwawych epizodów.

Z historycznego punktu widzenia *Africa Addio* ukazuje następujące wydarzenia, które ukształtowały/kształtują postkolonialną tożsamość poszczególnych państw afrykańskich⁵:

- Kenia (była kolonia brytyjska) – powstanie Mau-Mau (1952–1955), czyli walki kenijskich powstańców (pochodzących przede wszystkim z etnii Kikuju – informacja ta nie pada w filmie) z brytyjską administracją kolonialną. Powstańcy przeprowadzali ataki na farmerów, podczas których niszczyli całe gospodarstwa oraz brutalnie mordowali ich mieszkańców.
- Zanzibar (była kolonia brytyjska) – rewolucja na Zanzibarze (1964), której efektem była śmierć około 20 tysięcy Arabów; zostali zamordowani przez przedstawicieli Partii Afroszyrazyjskiej⁶.
- Angola (była kolonia portugalska) – walki powstańców z oddziałami portugalskimi.
- Rwanda (była kolonia belgijska) – przejęcie władzy przez Hutu, masowe morderstwa Tutsi oraz emigracja tych drugich do Ugandy.
- Południowa Afryka⁷ – Apartheid, podziały rasowe, wspomnienia o konfliktach burskich i dawnych obozach koncentracyjnych.
- Południowa część Sudanu (terytorium zależne od Wielkiej Brytanii) – regionalne konflikty, korupcja.
- Tanganika (była kolonia brytyjska) – lincze muzułmańskich kobiet i dzieci, konflikt religijny.
- Kongo (była kolonia belgijska) – kongijska wojna domowa i powstanie Simby (1960–1965), walki powstańców z najemnikami zatrudnionymi przez państwa zachodnie.
- Terytoria zależne od Wielkiej Brytanii lub przez nią administrowane – akty masowej rzezi zwierząt; niszczenie rezerwatów założonych przez kolonizatorów.

w minimalnym stopniu uchwycić tożsamość danego kraju. Dzięki temu można uniknąć stereotypizacji, np. wyobrażenia o Afryce jako o jednym wielkim państwie.

⁵ Wyżej wskazane państwa i wydarzenia zostały wypunktowane według kolejności pojawiania się w filmie.

⁶ W *Africa Addio* nie wspomniano, że aktom genocydalnym podlegała także ludność pochodzenia azjatyckiego. W filmie nie pada nazwisko głównego inicjatora masakry. Był nim Abeid Karume, twórca zanzibarskiego reżymu (por. Meredith 2011: 204).

⁷ Lub Związek Południowej Afryki w okresie dekolonizacji. Czołowy badacz historii Afryki Martin Meredith podaje, że w okresie dekolonizacji był to region niezależny, tzn. niepodporządkowany żadnej administracji kolonialnej. Mimo to Południowa Afryka zdominowana była przez wpływy europejskie, m.in. przez Brytyjczyków, Holendrów oraz częściowo także przez Niemców.

Na ekranie pokazano – w sposób szczegółowy – przemoc (m.in. sceny masakr, walk wojkowych, rzezi zwierząt dzikich oraz hodowlanych, a także wydarzeń o charakterze genocydalnym). Oznacza to, że Prosperi i Jacopetti nie oszczędzają potencjalnej publice konfrontacji z „autentycznością” wymienionych wydarzeń⁸. Za sprawą wymowności w ukazywaniu makabrycznych sytuacji *Africa Addio* zyskała miano jednego z najbardziej kontrowersyjnych filmów w dziejach kinematografii, a w niektórych przypadkach oznaczana jest jako horror (Gayraud 2019: 34–41). Dzieło Jacopettiego i Prosperiego reprezentuje gałąź kina eksploatacji oraz podgatunek tzw. szokumentu (ang. *schokumentary*⁹), czyli *mondo movie*. Nazwa została zaczerpnięta z innej produkcji reżyserskiego duetu – *Mondo Cane*¹⁰ (1962). Czołowy badacz kina eksploatacji, Mark Godall, wyróżnia kilka zasadniczych cech *mondo movie*: quasi-antropologiczne podejście do wydarzeń rzeczywistych, będące jednocześnie ich filmowym zapisem (ang. *footage*); obiorca tych treści może posiadać voyeurystyczną naturę; ignorowanie empirycznego podejścia; skupienie się na bohaterach bądź miejscach egzotycznych dla odbiorcy zachodniego; zawłaszczenie kulturowej krytyki inności i ukazanie koncepcji prymitywizmu z zachodniego punktu widzenia; opieranie się na fragmentaryzacji przedstawianych problemów, bez przejmowania się reprezentacjami płci, rasy ani tożsamości (Godall 2006: 6–12). Inny termin, który towarzyszy produkcjom pokroju *Africa Addio*, to „pseudodokument” (często stosowany jest synonimicznie do *mondo movie*). Odnosi się do stylu przedstawiania informacji: z jednej strony w przypadku filmów reprezentujących *mondo* pojawiają się autentyczne i rzeczywiste zapisy, w które – z drugiej strony – mogą zostać w mieszane wątki sfabularyzowane lub zainscenizowane.

Africa Addio, obok wspomnianego już *Mondo Cane*, jest jednym z najważniejszych przykładów *mondo movie*. Warto ponownie zaznaczyć, że to także egzemplifikacja jednego z nielicznych zapisów wizualnych wydarzeń z okresu dekolonizacji Afryki. Aby właściwie przeanalizować film Jacopettiego i Prosperiego, należy zadać następujące pytanie badawcze: w jaki sposób *Africa Addio* ukazuje proces dekolonizacji? Analiza tego aspektu wymaga przyjrzenia się bliżej konkretnym cechom *mondo movie* i zweryfikowania tego, w jaki sposób brutalność procesów dekolonizacyjnych została ukazana

⁸ Seanse *Africa Addio* często wywoływały obruszenie pośród publiczności. Niezwykle ciekawym przykładem jest projekcja w berlińskim kinie Astor, która zakończyła się zde-molowaniem sali projekcyjnej. Oburzenie doprowadziło do masowych antykolonialnych protestów w Niemczech (por. Nowak 2015: 37).

⁹ Magdalena Kamińska podaje trafną definicję szokumentu, zaznaczając, że jest to film dokumentalny, którego celem (za sprawą wykorzystanych w nim środków filmowych) jest wywołanie poczucia szoku lub gniewu u potencjalnego widza (por. Kamińska 2012: 111).

¹⁰ Polski tytuł to *Pieski świat*. Słowo *mondo* w języku włoskim oznacza ‘świat’.

za pośrednictwem tego podgatunku. Kwestie te zostaną omówione w dalszej części artykułu. Uwzględniając dorobek teorii postkolonialnej, która w znacznym stopniu przyczyniła się do wzrostu świadomości społecznej w odniesieniu do przeszłości kolonialnej oraz jej współczesnych konsekwencji, należy ocenić, czy twórcy *Africa Addio* stereotypizują obraz poszczególnych państw afrykańskich; jeżeli tak, to w jaki sposób jest to możliwe do wychwycenia na podstawie analizy filmu: czy za stereotypizacją przemawiają konkretne środki filmowe (np. montaż, muzyka) bądź językowe (np. nazewnictwo, sformułowania)? Jest to istotne, gdy weźmie się pod uwagę wspomnianą przez Marka Godalla voyeurystyczną naturę *mondo movie* i jej potencjalnej widowni.

Wątki związane ze stereotypizacją pojawiają się w całym artykule. Akapit poprzedzający podsumowanie pełni rolę ich usystematyzowania i pogłębienia.

Afryka to nie państwo

Off-komentarz rozpoczynający *Africa Addio* szkicuje nadchodzące wydarzenia, opisując je poprzez pryzmat zmiany – nadejścia czegoś nowego. Nadchodzi kres Afryki „wielkich podróżników i odkrywców” (*Africa Addio* 1966). Zdanie to sugerowałoby, że duet reżyserski świadomie podchodzi do problemu stereotypizacji Afryki, prowadzanej do krainy przygód i podróży, co potwierdzałoby kolejne sformułowanie: „Pożegnaliśmy Afrykę zniszczoną przez postęp” (*Africa Addio* 1966)¹¹ bądź spostrzeżenie: „Nowa Afryka wzniesie się na grobach kilku białych, milionów czarnych oraz na ogromnych cmentarzyskach dawnych rezerwatów przyrody” (*Africa Addio* 1966). Zaznaczenie obecności przemocy w prologu (pseudo)dokumentu, której jest on *de facto* poświęcony, w odniesieniu do dekolonizacji współgra z tezą *Wyklętego ludu ziemi* (*Les Damnés de la terre*, 1961) autorstwa postkolonialnego teoretyka Frantza Fanona. Pod wpływem traumatycznych doświadczeń związanych z algierską wojną o niepodległość zaznaczył on, że mieszkańcy kontynentu afrykańskiego wraz z zyskaniem niepodległości pozyskają także przemoc jako narzędzie, a następnie zwrócą się przeciwko sobie, nierzadko kierując agresję w stronę najsłabszych. Fanon uwypuklił, że jest to przemoc nabyta od dawnego kolonizatora (por. Fanon 1985). Film Jacopettiego i Prosperiego już o tym nie wspomina, a ewentualną winę białego człowieka podkreśla zdawkowo i (najczęściej) ironicznie. Ewentualne zapowiedzi samoświadomej narracji, która mogłaby w sposób kompleksowy zobrazować dramaturgię procesu

¹¹ Choć w tym przypadku twórcy nie dookreślają, co kryje się za terminem „postęp”. W domyśle może chodzić o zderzenie cywilizacyjne między Europą a Afryką, które doprowadziło do wywłaszczenia Afryki.

dekolonizacji, ulatują na rzecz utartych stereotypów i uogólnień dotyczących Afryki. Należy nadmienić, że prolog, pomimo swej wymowności, nie zaznacza, w jakich latach rozgrywają się wydarzenia przedstawione na ekranie ani jakie państwa Afryki zostały sportretowane. Narrator z offu (głos Sergio Rossiego) powtarza słowo „Afryka” w odniesieniu do każdego z pokazanych regionów. W trakcie seansu często nie wiadomo, o jakie państwo konkretnie chodzi. O sportretowanej jako pierwszej Kenii widz dowiaduje się po kilkunastu minutach chaotycznego montażu, obejmującego sekwencje przekazywania flagi i niszczenia żywności pochodzącej z innych kolonii. Film nie wskazuje także konkretnych przyczyn końca ery kolonizacji oraz celów politycznych poszczególnych (powstających lub świeżo proklamowanych) państw. *Africa Addio* pozbawiona jest eksperckiego komentarza, który opatrzone byłby orientacją historyczną, antropologiczną bądź socjologiczną. Z tego względu widz (w założeniu pozbawiony wiedzy na temat podstawowych informacji z zakresu historii kolonializmu) ogląda film z tezą o „niedojrzałej Afryce” bądź „czarnym dzidziusiu” (*Africa Addio* 1966).

Twórcy przyjmują rolę obserwatorów, a nie uczestników wydarzeń; do autochtonów podchodzą z wyższością, filmując ich w szale niszczenia bądź zabijania. Pozostają z boku; nie wchodzą z nimi w interakcje. Poczucie wyższości wynikać może z obranego modelu narracji, w której odchodzący biali są prefiguracją rodzicielskiego symbolu, a zarazem władzy, spokoju i mądrości. „Porzucona”¹² Afryka zaprezentowana została natomiast jako niedojrzałe dziecko. Zależność tę dostrzegł także jeden z najzgorzalszych krytyków filmu, Roger Eber

Europa porzuciła swoje dziecko – ubolewa narrator – właśnie wtedy, gdy najbardziej jej potrzebuje. Kto przejął władzę po odejściu kolonialistów? Tak to określa reklamujący: „Surowe, dzikie, brutalne, współczesne dzikusy!”¹³ (Ebert 1967 [tłum. własne]).

Oprócz tego trudno nie zgodzić się ze zdaniem otwierającym recenzję Eberta, że *Africa Addio* jest w gruncie rzeczy dziełem rasistowskim, którego celem jest „zabawić nas”¹⁴ (Ebert 1967).

Jacopetti i Prosperi ilustrują dysproporcje między białymi a czarnymi przy zastosowaniu konkretnych środków filmowych. Autochtonów twórcy obrazują jako dzikich, nieprzystępnych oraz podstępnych względem

¹² Tamże.

¹³ Oryg. „Europe has abandoned her baby, the narrator mourns, just when it needs her the most. Who has taken over, now that the colonialists have left? The advertising spells it out for us: «Raw, wild, brutal, modern-day savages!»” (Ebert 1967).

¹⁴ Oryg. „entertain us” (Ebert 1967).

opuszczających ich Europejczyków. Symbolem tego ostatniego elementu jest cięcie montażowe, w którym po wypowiedzeniu słowa „lis”. (w filmie jest to metafora chytrości i zdrady) na ekranie pojawia się zbliżenie jednego z powstańców Mau-Mau, zerkającego prosto w kamerę (*Africa Addio* 1966). Korzystając dalej z przykładu powstania Mau-Mau, warto podkreślić, że jest to jedno z wielu innych wydarzeń – skomplikowanych pod względem socjologicznym i politycznym – które przywołano bez scharakteryzowania jego genezy. Z filmu widz się nie dowiaduje, dlaczego doszło do zrywu Mau-Mau ani dlaczego Kenijczycy mścili się na Brytyjczykach, popełniając przy tym okrutne zbrodnie. Choć komentarz tego nie wyraża, to na chęć zemsty Mau-Mau wskazywać może wcześniejsza scena „polowania”: pojawia się w niej czarnoskóry chłopiec ciągnący na lince lisi ogon, ku ucieście brytyjskich myśliwych oraz towarzyszącej im chmary ogarów. Ten znamieny fragment pokazuje, w jaki sposób Jacopetti i Prosperi informują o zbrodniach kolonialnych popełnianych przez Europejczyków – są to działania, które wpisują się w pewną tradycję (polowanie z ogarami na lisa), opatrzone ironiczną uwagą (chłopiec musi ciągnąć lisi ogon, ponieważ „lisy w naturze nie występują w Afryce” [*Africa Addio* 1966]) i nieporównywalne względem zbrodni tubylców (sekwencje z Mau-Mau informują o powstańczych zbrodniach: brutalnych morderstwach brytyjskich farmerów czy zamęczanych zwierzętach – w tym przypadku pokazane zostały truchła pawianów oraz okaleczone krowy, którym przecięto ścięgna).

U Jacopettiego i Prosperiego tubylcy są rozwrzeszczani. Szybko ogarnia ich szal zaprowadzenia porządku po dawnych kolonizatorach, co objawia się przede wszystkim w dwóch długich (kilkunastuminutowych) sekwencjach zabijania dzikich zwierząt. Portret białych jest kontrapunktem. Ukazani w *Africa Addio* Europejczycy są spokojni i obojętni. Towarzyszą im pewne rytuały, np. przyjęcia czy koktajle. Ich świat (a zarazem świat, jaki stworzyli w koloniach) jest poukładany i harmonijny. U Jacopettiego i Prosperiego idylla kończy się wraz z nadejściem czarnych (scena burzenia domów i karczowania drzew). Dysproporcję między dwiema grupami podkreśla muzyka Ritza Ortolaniego: gdy twórcy wskazują czarnych, ścieżka dźwiękowa staje się niespokojna i żywiołowa; białym wtóruje melodia nostalgiczna, która pogłębia się, gdy komentarz z offu zwiastuje ich odejście z kontynentu.

Nierówności należy wskazać na jeszcze jednym przykładzie z regionu Południowej Afryki. Tuż po tym, gdy pokazany został Kapsztad (jako miejsce ultranowoczesne w zestawieniu z innymi zaprezentowanymi w filmie regionami Afryki), a narrator zastanawia się nad tym, czy jeszcze jest w Afryce, pojawia się sekwencja uśmiechniętych i wyluzowanych białych dziewczyn w strojach kąpielowych, które szykują się do zabawy na plaży. W następnej scenie w tradycyjnych strojach występują „młode Zuluski” (*Africa Addio* 1966), które przygotowują się do gry na planie innego filmu. Kamera ukazuje

je toples; prowadzona jest pod kątem, który podkreśla nagość młodych dziewczyn. I choć komentarz tłumaczy, że „[o]becnie młode Zuluski studiuja, mówią po angielsku i dostają honorarium za zdejmowanie staników i majtek” (*Africa Addio* 1966), co świadczyłoby – zdaniem twórców – o ich „cywilizacyjnym” kroku naprzód, to chwilę później wyraża się niepochlebnie zarówno o kobietach czarnych, jak i białych: „Afrykańska kobieta jest kobietą i tak też się zachowuje. Chce być nowoczesna, bo przeszłość była zła. Naga była ofiarą. Ubrana staje się tyranką, jak każda biała kobieta” (*Africa Addio* 1966). Przytoczony fragment potwierdza wnioski Marka Godalla w kwestii podejścia *mondo movie* do spraw rasy, klasy czy płci – w żadnym razie nie jest ono holistyczne (Godall 2006: 13).

Dekolonizacja – na skróty

Jak wspomniano wyżej, twórcy nie podają przyczyn dekolonizacji, nie charakteryzują także dynamiki między (eks)kolonizatorami a (eks)skolonizowanymi. Cierpi na tym (możliwy) edukacyjny wymiar filmu, którego siła skupia się właśnie wokół ukazanej tragedii dekolonizacji. *Africa Addio* jest bowiem na tyle sugestywna, by stać się przyczynkiem do rozważań na temat dekolonizacji, która przekształciła się w postkolonialne konflikty i neokolonialne aspiracje państw europejskich, Stanów Zjednoczonych (w filmie: wysyłanie najemników do Konga i zaangażowanie w pogrom rewolty Simby) i Chin (aktywność w polityce Rwandy).

Poszczególne etapy dekolonizacji przedstawione zostały niekonsekwentnie. Sfilmowanym krajom nierównomiernie przydzielono czas ekranowy: na kilkadziesiąt minut Kenii przypadają zaledwie dwie minuty południowej części Sudanu oraz kilka minut Rwandy. Już sam ten podział nie pozwala na dokładną charakterystykę konkretnych wydarzeń, którą zastępują często uogólniające zwroty, np. „Tutsi zawsze byli hodowcami bydła, a teraz niedobitki uciekają w nieznanie, niczego nie rozumiejąc. Ten lud już nie istnieje” (*Africa Addio* 1966). W niektórych segmentach skrótowość jest uzasadniona, przede wszystkim w kontekście wydarzeń z Zanzibaru oraz Tanganiki. W przypadku Zanzibaru narrator wspomina, że ekipa filmowa Jacopettiego oraz Prosperiego jako jedna z pierwszych na świecie relacjonuje zdarzenie, które nosi znamiona ludobójstwa – chodzi o rzeź muzułmanów podczas rewolucji zanzibarskiej. Skadrowane z poziomu helikoptera masowe groby i stosy ciał służą współczesnym badaczom do weryfikacji tej zbrodni. Jest to najmocniejszy i zarazem najbardziej wartościowy punkt filmu, który kryje w sobie moralizatorski i edukacyjny wymiar. Podkreśla to Marie-Aude Fouéré – autorka artykułu, który koncentruje się właśnie na przedstawionej w *Africa Addio* zaledwie kilkuminutowej sekwencji masakry przeprowadzonej przez

bojówki Afroszyrazyjskie. Badaczka zaznacza, że w tym momencie film staje się w nieoczekiwany sposób bardzo kontekstowy i przestaje być nieautentyczny (Fouéré 2016: 82–84). Podkreśla to komentarz z offu: „Patrzcie na to ze wstydem” (*Africa Addio* 1966) – tym samym po raz pierwszy narrator zwraca się do potencjalnego widza i zaznacza brzemień białego człowieka. Drugim momentem obrazu, który komponuje się z sekwencją zanzibarską, jest chaotyczny segment z Tanganiki. Twórcy próbują (rzekomo ryzykując własne życie) zza szyb samochodu uwiecznić bunt, w konsekwencji którego rozpozczęto mordy mużulańskich kobiet oraz dzieci. Prace zostają przerwane ze względu na zakaz filmowania. Narrator informuje, że filmowcy cudem uchodzą z życiem, a jeden z członków ekipy zostaje ranny. Ze względu na specyfikę *mondo movie* (możliwość przemycania elementów fabularnych) informację tę należy wziąć w nawias. Nie zmienia to jednak faktu, że dokumentacja z Zanzibaru oraz Tanganiki jest wartościowa pod względem reporterskim oraz badawczym. Przywołuje to na myśl korzenie *mondo movie*, których – jak słusznie zauważa Magdalena Kamińska – należy doszukiwać się w drugo wojennych kronikach filmowych: „przerażająco realistycznych”, a jednocześnie „wytwarzających dystans między widzem” (Kamińska 2012: 113), który może przyglądać się spektaklowi grozy z „bezpiecznej” odległości, i potwornością historii. Duch kronikarstwa *mondo movie* ukazuje też, że styl tego typu produkcji rzutuje na dzisiejsze – przepełnione przemocą – doniesienia medialne.

Symboliczna natura dekolonizacji w *Africa Addio* sprowadzona została do filmowych miniatur – kilkuminutowych segmentów bądź wymownych kadrów, które mogą być łatwe do przeoczenia ze względu na sensacyjną naturę *mondo movie*. Szczególnie warta przywołania jest w tym przypadku scena masowego exodusu Tutsi wraz z zastępem bydła w kierunku Ugandy. W momencie przekroczenia granicy jedna z krów czubkiem nosa dotyka miejsca granicznego, jakby symbolicznie żegnała się z Rwandą (naród jako prefiguracja domu). Film włoskiego duetu sporadycznie odnosi się do mikroskali dramatu dekolonizacji i nie wyjaśnia tym samym ceny wolności (*vide*: utraty domu czy tożsamości). Warto przyrzeć się jeszcze dwóm innym miniscenom z motywem odejścia i zmiany. Obie pochodzą z segmentu kenijskiego. Pierwsza przedstawia wyprzedaż majątku brytyjskich kolonistów (ponownie – symbolika domu). Wśród rzeczy wystawionych na sprzedaż są przedmioty codziennego użytku, zabawki i bibeloty. Drugie ujęcie cechuje się typową dla Jacopettiego i Prosperiego ironią; widać w nim dużą kenijską rodzinę, która próbuje ulokować się w zdemolowanym domu (należącym wcześniej do Brytyjczyków) – wewnątrz przypomina ruiny, mimo to w środku rodzina znajduje pozostałości kominka z zawieszonym portretem brytyjskiego króla.

Przemoc jako filar dekolonizacji, przemoc jako fundament *mondo movie*

Można zaryzykować stwierdzenie, że *Africa Addio* to obraz hołdujący przemocy – twórcy filmu odsłoniли mroczne oblicze dekolonizacji. To perspektywa, która pozwala odczytać brutalność przekształcania się systemów (pod względem kulturowym, społecznym i politycznym) w regionach niegdyś zdominowanych przez zachodnich kolonizatorów. Choć Jacopetti i Prosperi wspominają o konflikcie cywilizacyjnym, aspekt ten ma w ich dziele raczej kpiarski wydźwięk, a element moralizatorski zdaje się zaś niezamierzony. *Mondo movie* ma zszokować publikę; potencjalne uświadomienie widza pozostaje poza ramą tego podgatunku.

Do refleksji może skłonić to, czy wspomniane dystansowanie się jest wynikiem nadmiernego epatowania przemocą. Gdyby podjąć się bardziej kompleksowej analizy *Africa Addio* z perspektywy studiów nad ludobójstwem, okazałoby się, że otwarta wizualizacja przemocy jest nieodzowną częścią edukacji dla pokoju (Torchin 2012: 2)¹⁵.

Opisane wcześniej, cenne pod względem reporterskim, fragmenty z Zanzibaru i Tanganiki giną pod warstwą dwóch dłużących się sekwencji niszczenia rezerwatów przyrody (w domyśle: niszczenia pozostałości po białych kolonizatorach). Godall zauważa, że sceny „żniw zwierząt” są szczególnie trudne w odbiorze dla zachodniego widza. Rzeź dokonywana przez tubylców zostaje przerwana pojawieniem się europejskiej ekipy ratunkowej, która chwilowo panuje nad chaosem i żąda anihilacji. W jednej ze scen ekipa ratunkowa czeka na helikopter, który ma przetransportować ranne żrebie zebry, pochylone nad truchłem zadźganej matki. W kolejnym ujęciu żrebie zawieszone jest na uprząży doczepionej do maszyny, która odlatuje w kierunku słońca; widz obserwuje przerażone zwierzątko zmierzające ku ocaleniu. Wymowa tej sceny nie przynosi jednak nadziei, ponieważ kilka chwil później dowiadujemy się, że każda ze stron zyskuje na cierpieniu zwierząt. Przemoc wobec fauny pozwala zobiektywizować dysproporcje między białymi a czarnymi: z jednej strony twórcy przedstawiają autochtonów biegających z dzidami za zwierzyną, z drugiej zaś filmują europejskich turystów, którzy przyglądają się znęcaniu nad słońcem. Za sprawą muzyki Ritza Ortolaniego w makabrze pojawia się element ironii – zdaniem Godalla jest to „rzymska melodia”, która wtóruje sadystycznym scenom zrywania skór, odcinania kłów, rogów oraz głów. Jest kontrapunktem dla Disneyowskiej sielanki, pełnej zantropomorfizowanych zwierzęcych postaci (Godall 2006: 110).

¹⁵ Odwołuję się do słów Helen Fein, badaczki genocydów, która także dostrzega w przekazach wizualnych szansę na rozwój badań z zakresu studiów nad ludobójstwem.

Franco E. Prosperi stwierdził: „Przemoc jest formą obiektywności. Przemoc jest obecna na świecie, więc dlaczego jej nie pokazać?”¹⁶ (Godall 2006: 110 [tłum. własne]). Faktycznie, w *Africa Addio* przemoc nie jest dopasowana do konkretnej rasy czy religii. Pod względem prowadzenia narracji przeważa jednak po stronie tubylców, którzy częściej portretowani są jako „bestie”. Równoważenie tych asymetryczności w kontekście terroru przedstawiono w sposób subtelny. W tym przypadku istotne są sekwencje z Konga, które ilustrują walkę białych najemników z powstańcami Simby. Informacje dotyczące zbrodni powstańców Simby podawane są zdawkowo; widz ich nie widzi – dowiaduje się o nich jedynie z off-komentarza. Natomiast działania najemników ukazane zostały z bliska: ujęte w planie amerykańskim przy akompaniamencie muzyki przywodzącej na myśl klasyczne westerny. Bezpośrednią konfrontację z powstańcami Simby skadrowano z poziomu broni najemników – można dostrzec pocisk oraz ofiarę. Twórcy przyjmują perspektywę atakujących i detalicznie filmują upokarzanie kongijskich powstańców: sprawdzanie dokumentów, rzucane w ich kierunku hasła, np. „ruszaj Sammy Davis” (*Africa Addio* 1966), krwawe przesłuchania i rozstrzelania pod ścianą. Po Zanzibarze i Tanganice jest to kolejna scena o walorach reporterskich. Nie jest przy tym pozbawiona wartości kina *mondo* w ukazywaniu (przypuszczalnie) prawdziwych scen rozstrzeliwań. Kongijskie walki między powstańcami a najemnikami podsumowuje wymowny kadr, w którym uchwycono fragment drogi pokrytej błotnistymi kałużami. W jednej z nich leży ludzka czaszka, a za nią widać korpus najemnika dzierżącego broń. „Ta absurdalna epopeja trwa już pięć lat. Biali przeciwko czarnym i czarni przeciwko białym. Każdy po kolei przegrywa. Wszyscy tracą” (*Africa Addio* 1966) – komentuje narrator z offu. Równorzędność wspomnianej przegranej (może chodzić także o śmierć i jej uniwersalną naturę) sprowadzona zostaje do stwierdzenia, że „biologiczn[a] równość podkreśl[a] brzęczenie much” (*Africa Addio* 1966); te symboliczne owady pojawiają się nad zwłokami.

Można się zastanawiać, czy przemoc pomaga twórcom we wprowadzeniu elementu postkolonialnej świadomości do filmu; czy społecznie relewantne komentarze z offu są jedynie owocem przypadkowego stwierdzenia, czy wynikają z głębszej refleksji, która jest rezultatem przeżyć autorów. Nie należy zapominać, że *mondo movie* pozostaje w granicy filmowej dokumentalistyki, a zatem ma moc opiniotwórczą.

¹⁶ Oryg. „Violence is a form of objectivity. Violence exists in the world so why not show it?” (Godall 2006: 110).

Przyjęcie perspektywy

Africa Addio pod wieloma względami jest filmem niekonsekwentnym narracyjnie. Z jednej strony wpada w moralizatorskie tony (Kongo) lub dostarcza cennych informacji na temat przebiegu niektórych incydentów (Zanzibar i Tanganika). Z drugiej jednak strony wykorzystane przez twórców wyrażenia, zwroty czy zabiegi montażowe i techniczne świadczą o stereotypizacji przedstawionych tubylców. Część tych zabiegów została już wspomniana w artykule. Teraz wymagają one doprecyzowania.

Jacopetti oraz Prosperi korzystają z uogólnień. Afrykę przedstawiają jako całość, bez podziału na różnorodność narodową i etniczną. Równie uogólniająco wypadają komentarze narratora, które dotyczą zagadnień społecznych bądź historycznych, np. o Tutsi w trakcie ich exodusu z Rwandy do Ugandy – „Ten lud już nie istnieje” (*Africa Addio* 1966). Wypowiadane kwestie często nie są popierane naukową wiedzą, a stawiana teza zdaje się jednostronna (etnocentryczna) i łatwa do obalenia. Ważnym przykładem jest tu zdanie, które pada na początku *Africa Addio*: „Tak kończą się wieki historii. Europa wstydliwie odchodzi, choć dała więcej, niż zabrała” (*Africa Addio* 1966). Tego typu wyrażenia wynikają z ówczesnego dyskursu; bagatelizują przy tym udział administracji europejskich w kolonialnej grabieży i eksploatacji.

Twórcy (a zarazem świadkowie wydarzeń) nie podejmują próby zrozumienia filmowanej rzeczywistości. Kierują się raczej semiotyką używaną w tamtym czasie¹⁷, np. „czarny kontynent”, „Murzyn”, „niedojrzała Afryka” czy „stara Afryka” (czyli ta z okresu kolonialnego). Należy jednak zaznaczyć, że tego typu określenia to wytwór konkretnych czasów. Z biegiem lat i wraz ze wzrostem świadomości ulegają one transformacji. Za sprawą subiektywizacji „aktorów” filmu autochtoni przedstawieni zostali jako grupy prymitywne, w ten sposób wykreowano ich negatywny wizerunek. Budowanie narracji na przemocy szkicuje ich pejoratywny obraz: troglodytów opętanych szałem zabijania i mszczenia się. To kontrast w stosunku do Europejczyków, których cechują spokój oraz takie sformułowania jak „oaza” czy „sanktuarium” (np. w kontekście tworzenia rezerwatów).

Jacopetti i Prosperi obrazują Afrykę często poprzez pryzmat europejskiej historii bądź wiary chrześcijańskiej. W ten sposób porządkują wiadomości dotyczące ilustrowanych wydarzeń. Jest to próba dostosowania procesu dekolonizacji do zachodniego widza. Przykładowo fragment: „Afryka wychodzi z mroków średniowiecza i zamienia dzidę na karabin” (*Africa Addio* 1966) uzmysławia, że twórcy oceniają tubylców jako przygłupich, wchodzących

¹⁷ Korzystam w tym miejscu z perspektywy badawczej przyjętej przez J.W. Griffitha, który w analizie *Jądra ciemności* Josepha Conrada zauważył, że Marlow, podobnie jak ówczesni mu antropolodzy, powiela wiele stereotypów nt. Afryki (por. Pacukiewicz 2010: 147).

w nowy etap cywilizacyjny; może być odczytany także ironicznie w kontekście przemocy – autochton poznaje nowy rodzaj broni, tego nauczył się od europejskiego „rodzica”. Z kolei inny komentarz – „Tak wyglądał raj za czasów Noego” (*Africa Addio* 1966) – jest przykładem często pojawiających się odwołań biblijnych, idealizujących obraz Afryki z okresu kolonialnego.

Dwoistość postawy

Autorskość filmowych obrazów Jacopettiego i Prosperiego doczekała się kontynuacji i naśladownictwa. Odwołania do estetyki *mondo movie* we współczesnym kinie nieodzownie wiążą się z ich nazwiskami. Należy się jednak zastanowić, czy ich wkład w końcowym rozrachunku nie przyczynił się bardziej do rozwoju kina eksploatacji niż dokumentalistyki.

Filmowi *Africa Addio* wtórują następcy, którzy powielają styl Jacopettiego oraz Prosperiego; wymienić należy chociażby: *Africa Segreta* (reż. Alfredo Castiglioni, 1969) – film koncentruje się na Afryce Równikowej; *Africa Ama* (reż. Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Guido Guerrasio, Oreste Pellini, 1971) – obraz poświęcony ezoterycznym rytuałom ludów Afryki, czy korzystające z estetyki horroru *Africa dolce e selvaggia* (reż. Angelo Castiglioni, Alfredo Castiglioni, 1962) i *Africa nuda, Africa violenta* (reż. Mario Gervasi, 1974). Spośród wymienionych przykładów szkokumentów jedynie *Africa Addio* stawia dekolonizację w centrum narracji. Kontrapunktem zarówno dla *Africa Addio*, jak i pozostałych przywołanych wyżej tytułów, może być dokument *Rozważania o przemocy* (*Concerning Violence*, reż. Göran Olsson, 2014), w którym perspektywa narracyjna została odwrócona – wspomnienie o dekolonizacji prezentowane jest z punktu widzenia autochtonów, dokonujących wiwisekcji brutalności systemów kolonialnych i ich następstw.

Procesy dekolonizacyjne w *Africa Addio* przedstawiono w sposób chaotyczny. Nierówno prezentuje się także prowadzenie narracji. Potencjalny widz może mieć trudności z seanssem ze względu na brak rzetelnych informacji – zwłaszcza w chwilach zmiany miejsca lub czasu akcji; narrator nie zawsze informuje, do jakiego regionu przenosi się akcja filmu, nie wskazuje także, w którym roku rozgrywają się wydarzenia. Twórcy powielają stereotypy zakorzenione w ówczesnym dyskursie: korzystają z negowanej dziś semiotyki, posługując się nazewnictwem obecnie uznawanym za obraźliwe; nie zagłębiają się w historię państw ani w ich różnorodność kulturową, nazywając je schematycznie Afryką; autochtoni sportretowani zostali jako dzikusy – autorzy filmu często pokazują ich jako negatywne figury w krwawym spektaklu dekolonizacji.

Natura rozpadu systemów kolonialnych w dziele Jacopettiego oraz Prosperiego zilustrowana została poprzez pryzmat wszechogarniającej

nienawiści, przez co porusza tabu związane z mroczną stroną dekolonizacji. Jest to zgodne z postkolonialną koncepcją Frantza Fanona. Tym sposobem twórcy przemycili walor edukacyjno-badawczy do produkcji, która w założeniu ma odpowiadać voyeurystycznym zapędom potencjalnych odbiorców, oczekujących ułamek egzotycznych zakamarków świata. Segment rewolucji zanzibarskiej z 1964 r. wykorzystywany jest obecnie do badań i okazał się pomocny w rozwoju analizy wydarzeń o charakterze genocydalnym.

Portret kontynentu afrykańskiego oraz jego mieszkańców w *Africa Addio* zakrawa na obłąd. U Jacopettiego i Prosperiego jest to ład głośny, niejasny, przepełniony szaleństwem oraz przemocą.

Bibliografia

- Ebert Roger. 1967. Reviews: „Africa Addio”. <https://www.rogerebert.com/reviews/africa-addio-1967> (dostęp: 9.12.2024).
- Fanon Fanon. 1985. Wyklęty lud ziemi. Hanna Tygielska (przeł.). Warszawa.
- Fouéré Marie-Aude. 2016. „Film as Archive: «Africa Addio» and the Ambiguities of Remembrance in Contemporary Zanzibar”. *Social Anthropology* t. 24(1). 82–96. <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12282> (dostęp: 4.12.2024).
- Gayraud Sébastien. 2019. „«Africa Addio» – the Ultimate Image of Horror”. *Film International* t. 17(2). 34–41. https://doi.org/10.1386/fiin.17.2.34_1 (dostęp: 4.12.2024).
- Godall Mark. 2006. *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*. London.
- Kamińska Magdalena. 2012. „Zakazane i odsłonięte. Praca tabu w filmach «mondo»”. *Kultura Popularna* nr 4(34). 110–121. https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/kultura-popularna/2012-numer-4-34/kultura_popularna-r2012-t-n4_34-s110-121.pdf (dostęp: 2.12.2024).
- Kosidło Adam. 1991. „O roli czynników zewnętrznych w procesie dekolonizacji Afryki. Próba systematyzacji”. *Dzieje Najnowsze* R. 23(2). 3–27. <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=47713> (dostęp: 1.12.2024).
- Lindqvist Sven. 2023. Wytępić całe to bydło: historia kolonialnego terroru i ludobójstwa. Milena Haykowska (przeł.). Warszawa.
- Meredith Martin. 2011. *Historia współczesnej Afryki. Pół wieku niepodległości*. Stanisław Piłaszewicz (przeł.). Warszawa.
- Nowak Kai. (2015). „Der Schock der Authentizität. Der Filmskandal um «Africa Addio» (1966) und antikolonialer Protest in der Bundesrepublik”. *Werkstatt Geschichte* nr 69. 37–53. https://werkstattgeschichte.de/alle_ausgaben/antikoloniale-filme/ (dostęp: 1.12.2024).
- Pacukiewicz Marek. 2010. „Nieobecność dzieła? Doświadczenie Afryki w «Jądrze ciemności» Josepha Conrada”. *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein* nr 6. 141–153.
- Torchin Leshu. 2012. *Creating the Witness. Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Mineapolis–London.

Filmografia

- Africa Addio. 1966. Franco E. Prosperi, Gualtiero Jacopetti (reż.).
Africa Ama. 1971. Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Guido Guerrasio, Oreste Pellini (reż.).
Africa dolce e selvaggia. 1982. Angelo Castiglioni, Alfredo Castiglioni (reż.).
Africa nuda, Africa violenta. 1974. Mario Gervasi (reż.).
Africa Segreta. 1969. Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni (reż.).
Bitwa o Algier (La battaglia di Algeri). 1966. Gillo Pontecorvo (reż.).
Rozważania o przemocy (Concerning Violence). 2014. Göran Olsson (reż.).

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na kwestii przemocy w filmie typu *mondo movie* pt. *Africa Addio* (1966) w reżyserii Franco E. Prosperi i Gualtiero Jacopetti. W tekście dokonano analizy filmu, opierając się na studiach postkolonialnych oraz studiach nad ludobójstwem. Interpretacji poddano elementy związane z wizualizacją przemocy.

The Brutality of Decolonisation Through the Lens of the 'Mondo Movie':
An Analysis of *Africa Addio* (Dir. Franco E. Prosperi, Gualtiero Jacopetti, 1966)

Abstract

This article examines the theme of violence through the lens of the *mondo movie* *Africa Addio* (1966), directed by Franco E. Prosperi and Gualtiero Jacopetti. The analysis draws on postcolonial and genocide studies to interpret how violence is visualized in the film.

Słowa kluczowe: przemoc, dekolonizacja, studia postkolonialne, studia nad ludobójstwem, Afryka

Keywords: violence, decolonisation, postcolonial studies, genocide studies, Africa

Justyna Braszka – absolwentka dziennikarstwa międzynarodowego i filologii germańskiej. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. W swojej pracy doktorskiej koncentruje się na obrazie przemocy i genocydów w postkolonialnej prozie niemieckojęzycznej. Popularyzatorka studiów nad ludobójstwem w badaniach kulturoznawczych i literaturoznawczych. Laureatka konkursów o staże zagraniczne Nawa STER (pobyty w Berlinie) i Nawa PROM (pobyty w Bochum).