

Kamil Lipiński

ORCID 0000-0001-5109-3698

Regards comparés

Obrazy trzeciego okresu kolonialnej Jawy

Wprowadzenie

Jeśli sięgnąć czasów przeszłych, jedną z bardziej godnych uwagi perspektyw charakteryzujących doświadczenie pracy pamięci wizualnej jako perspektywy zwróconej na to, co minione i bezpowrotnie utracone, jest grupa obrazów amatorskich wykonanych w technice *found footage*. Chcąc zarysować ten problem ponownej artykulacji wizualności, spróbujmy skupić się na analizie serii „listów” wizualnych będących tematem przewodnim projektu *Looming Fire. Stories from the Netherlands East Indies* (2013) w reżyserii Petera Forgácsa. Nie biorąc udziału przy jej wstępnej rejestracji, węgierski filmowiec artysta przywrócił kroniki archiwalne zrealizowane na podstawie kolekcji filmów domowych (tzw. *home movies*) z Indii Wschodnich składowanych w EYE Institute w Holandii. Jednocześnie znalezione materiały wizualne (*found footage movies*) są uzupełnione cytatami z listów przechowywanych przez Royal Tropical Institute (KIT). Dzięki temu audiowizualna panorama zaaranżowana na dużych ekranach rzuca dogłębne spojrzenie na złożoną strukturę społeczeństwa kolonialnego, pamięci i migracji.

Odwołując się do metodologii badań historycznych, postaram się zrekonstruować charakterystyczne cechy mikrohistorii powstające w zestawieniu z optyką makrohistoryczną. W tym kontekście dominować będzie spojrzenie oddolne, poszukujące małych historii poszczególnych osób dokumentowanych za pośrednictwem filmów domowych, związków kolonizatorów ze społecznością autochtoniczną. Początki tego projektu sięgają momentu organizacji pierwszej międzynarodowej retrospektywy twórczości Forgácsa w 1993 roku w Filmmuseum, kiedy to wspominał on o chęci zrobienia filmu na podstawie *home movies* pochodzących z Holenderskich Indii Wschodnich. W początkowym zarysie wyróżnił *soundscapes* kolekcjonowane przez antropolożkę historyczną Eveline Buchheim. Kolekcja domowych filmów z Holenderskich Indii Wschodnich zachowana w archiwum Filmmuseum była niewielka. Powstała ona dzięki skanowaniu wideo w wysokiej rozdzielczości. Owa konwersja pozwoliła na zobaczenie obrazów w nieco wyostrożonych barwach poddanych cyfrowej obróbce. Jak trafnie pisał Jacques Derrida, „archiwizacja to praca mająca na celu zorganizowanie względnego przetrwania, jak najdłużej to możliwe w danych warunkach politycznych i sądowniczych, pewnych,

wybranych śladów do zarysowania” (Derrida 2014: 61). Charakteryzując archiwalny kontekst odniesień, należy zauważyć, iż cechuje go „niezmontowany materiał filmowy (*footage*)” (Sikora 2012: 61). Do najbardziej elementarnych aspektów filmu dokumentalnego należy zaś to, iż „dokumentalna rzeczywistość nigdy nie leży w obrazie, lecz w dyskursywnym obrazie wokół niego” (Gaines 1999: 6). Podążając za Jeanem-Pierre’em Meunierem, Vivian Sobchack proponuje filmy tego rodzaju nazywać filmami-pamiątkami (*films-souvenirs*), aby tym samym oddać ich sentymentalny charakter, a nie tylko kontekst użycia. Problem z tak zwanymi *home movies* polega między innymi na tym, iż oglądanie swoich własnych filmów wiąże się z „połączeniem na nowo”, dzięki któremu możemy odczuć doświadczenie „pustej sympatii” w odniesieniu do obrazu „cudzych filmów domowych” (Sobchack 1999: 248). Uwzględniając powyższe, chcielibyśmy zauważyć, iż „lektura Forgácsa tych obrazów wskazuje na rozpiętość między prywatną mikrohistorią a otwartą makrohistorią (Blümlinger 2009: 140). Aby dookreślić powyższy rozdzźwięk, zobaczmy, że „związek między makro- a mikrohistorią jest nie tylko wytwarzany przez film kompilacyjny, ale także w pewnym stopniu prezentuje się jako dyskursywne centrum przetworzenia z drugiej ręki (Blümlinger 2009: 136). Zarysowana perspektywa każe nam na pierwszym miejscu odzwierciedlić to, czym jest mikrohistoria w szerszym kontekście kulturowym. Chcąc to uczynić, odwołam się do Carla Ginzburga, mając na celu opis sytuacji, gdzie przy ograniczeniu „pola badań możemy zrozumieć coś innego i ukrytego, że dzięki temu możliwe jest dotarcie do głębszej wiedzy” (Ginzburg 2009: 19). W ogólnym wymiarze naszym celem mikrohistorycznym będzie poszukiwanie „Ansatzpunkte, czyli punktów zaczepienia o konkret, z którego drogą dedukcji wywieść można obraz procesu globalnego” (Ginzburg 2009: 19). Sięgając po opis mikrohistoryczny, przyjrzyjmy się specyficznie następujących części: (1) *Overture*, (2) *Eye of Discoveries (Malay ex kinai)*, (3) *Rien’s Letters (Kuyck Radio)*, (4) *Philistines and Idealists – Walraven*, (5) *We Europeans Are Charming “against” One Another*, (6) *Auspicious Spring*, (7) *I Have Bared My Soul Completely*, (8) *The Rules of Games*, (9) *Orient–Occident*, (10) *Intimate and Strange – Bouwe Kuik*, (11) *Javanese Wedding*, (12) *Raise of Days and Family Tunes*.

W początkowej aranżacji zaprezentowanej w Eye Institute wymieniona instalacja składała się z piętnastu ekranów o wielkości czterech metrów rozlokowanych obok siebie w ten sposób, żeby dookreślić różnicowanie kulturowe i doświadczenie kolonialne Holendrów „europeizujących” lokalne zwyczaje, estetykę, formy transportu. Instalacje „ruchomego obrazu” wyróżnia bowiem „podwójne wartościowanie poruszające się tylko między kinem a instalacją, będąc także ruchem między dwoma językami ekspresji artystycznej” (Nash 2009: 141–142). Seria tych filmów odzwierciedla obraz życia europejskiej elity i ludu Indo w społeczeństwie kolonialnym od początku poprzedniego wieku do 1944 roku, po to by zarysować „transhistoryczną ekspansję kolonialnej dominacji” (Mirzoeff 2000: 1). Podejmując się analizy materiałów archiwalnych z okresu kolonializmu, przedmiotem naszych rozważań uczynimy próbę nakreślenia, jak przestrzenna koncentracja i minimalne użycie konwencji temporalnej manipulacji w filmowej praktyce „Trzeciego Świata” sugeruje, iż kino to „inicjuje współistnienie koegzystencji sztuki filmowej i oralnych tradycji” (Gabriel 1989: 48). Idąc za śladem teoretyka postkolonialnego Teshoma H.

Gabriela, można zatem przyjąć, iż wschodnioindyjskie *found footage* cechuje „nielineraność; powtórzenie obrazów i graficzna reprezentacja mają wiele wspólnego ze zwyczajami folkowymi” (Gabriel 1989: 48). Choć ta analogia jest odległa kulturowo, to socjopraktycznie celnie odzwierciedla specyfikę projektu Forgácsa rozbitego na wiele mikrohistorii, z której budują opowieść na temat schyłkowego okresu kolonializmu na Jawie.

Wokół metodologii *regards comparés*

Tytułowym punktem wyjścia do analizy przemian „bitew obrazów” (*querelle des dispositifs*) – jak pisał Raymond Bellour – będzie koncepcja Jeana Roucha *regards comparés*, określająca w ten sposób porównywalne spojrzenia pochodzące z różnorodnych epok i wykonane przez różne osoby o odmiennym wykształceniu. Źródłem tej perspektywy jest koncepcja wyłożona przez Roucha na konferencji organizowanej w Musée de l’Homme. Współcześnie kreślona w ten sposób perspektywa analizy zakłada zestawienie przedmiotów reprezentacji, na podstawie których „(filmowy obraz kultury) jawi się zmieniać w różnych filmach w zależności od pozycji obserwatora / filmowca” (Ginzburg 2009: 158–159). Owocem tych zestawień jest efekt parallaxu – powstający wówczas, kiedy „różne obrazy są wspólnie rozpatrywane jako rezultat dialogicznego rozumienia” (Ginzburg 2009: 159). Sygnalizowany punkt widzenia może nam posłużyć do nakreślenia specyfiki kolonii holenderskiej rozpiętej pomiędzy dwiema społecznościami celem uchwycenia kontrastów i scharakteryzowania swoistego metisażu opartego na przemieszaniu ludności i stylów życia na Jawie. Poszczególne wyselekcjonowane *home movies* przywrócone w nowej, kolorystycznie przefiltrowanej formie pozwalają uchwycić w spojrzeniu to, co Forgács nazywa „burżuazyjnym szczęściem”, widzianym w kontekście radosnych chwil powiązanych z obserwacją zwyczajów kolonialnych. W świetle tych kontrastowych porównań możemy uzyskać bardziej zróżnicowany wgląd w specyfikę pracy rdzennych mieszkańców wyspy oraz ich współzależności z Europejczykami. Szersza narracja rozwijana w komentarzu z offu w nawiązaniu do korespondencji piśmiennej przez portretowanych kolonizatów wzbogaca semantycznie obraz wizualny o przekaz audialny. Na przykładzie tych filmów *found footage* ponownie wpisanych w nowy kontekst obrazowy można dojść do wniosku, iż „tradycja oralna, potwierdzając siebie w nowym medium, jest przyczynkiem nie tylko do społeczeństw Trzeciego Świata, lecz także do kinowego świata w ogóle” (Gabriel 1989: 50).

Zarys historyczny kolonizacji Jawy przez Kompanię Wschodnioindyjską

Aby pokrótce zaprezentować te kulturowe zawilości, naszym celem będzie nakreślenie zróżnicowanego spojrzenia na obraz byłej kolonii holenderskiej, biorąc pod uwagę związek dwóch perspektyw, przez pryzmat których Forgács nakreśla dwoisty obraz kolonialnego życia początków XX wieku. Zwłaszcza analizuje on warstwy społeczne i szerokie spektrum życia społecznego, podporządkowania autochtonów wobec cywilizowanych Holendrów, chcąc odzwierciedlić ślady europejskiej kultury wpisane w porządek monarchii jawajskiej. Nie bez związku Clifford

Geertz pisał, iż Indonezja jest „pod względem geograficznym członkiem dwóch odmiennych i wchodzących w nieustanne interakcje, a czasem przenikających się nawzajem światowych cywilizacji” (Geertz 2009: 59). O wpływie wielu cywilizacji zaświadcza bowiem fakt, iż „na Jawie – jak pisał amerykański antropolog – swe piętno odcisnęła niemal każda cywilizacja o światowych ambicjach (chińska, starożytna indyjska, bliskowschodnia, romańsko-europejska, germańsko-europejska” (Geertz 2009: 52). Rozpatrując szeroki rezerwuar tych przeobrażeń, warto zauważyć, iż region wokół Jawy „zwrócił uwagę Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, największej wówczas kompanii handlowej na świecie, poszukującej źródeł dostaw pieprzu, gałki muszkatołowej, goździków korzennych i drewna brezyliki sappan. Miał także zasadnicze znaczenie podczas organizacji kolonialnych plantacji (upraw cukru, kawy, tytoniu, kauczuku i herbaty, jakie stworzyli Holendrzy w XIX i XX wieku, kiedy Kompania przestała istnieć” (Geertz 2009: 43–44). Rządy kolonialne miały charakter burzliwy, albowiem jak pisze Geertz, „zmuszeni oni byli podporządkować sobie Indie Wschodnie plemię po plemienu, tocząc przy tym liczne, niezwykle zażarte, w niektórych przypadkach również długotrwałe wojny o podłoże etnicznym, przeciwko Ambończykom, Ternateńczykom i Gowańczykom – w XVII wieku; przeciwko Acechom – w latach 1873–1904, i przeciwko Bugijczykom, Balijszykom, Torajczykom, różnym mniejszym grupom – w pierwszej dekadzie ubiegłego wieku. Jednocząc archipelag pod swoim panowaniem, co zajęło im zresztą około dwustu lat, Holendrzy przekształcili konkurencyjną różnorodność, w której Jawa odgrywała znaczącą rolę, w różnorodność zhierarchizowaną, w której odgrywała rolę kierowniczą” (Geertz 2009: 45). Ogółem rzecz biorąc, projekt Pétera Forgácsa obejmuje tak zwaną trzecią fazę kolonializmu na Jawie, datowaną na lata 1900–1944. Warto też dodać, iż w tym okresie, a zwłaszcza „w [roku] 1925, kiedy to Holenderskie Indie Wschodnie osiągnęły swoje *faux apogée*, ta struktura tożsamości etnicznej (»Jawa i reszta«) ustaliła się na dobre. [...] Kulturowa, polityczna i demograficzna dysproporcja Jawy, gdzie znajdowało się blisko dwieście cukrowni, również najnowocześniejszych bodaj na świecie, zajmujących pod uprawę ponad osiemset i dziewięćset akrów każda – w sumie dziesięć procent ogółu ziemi ornej, i zatrudniających około czterech tysięcy Europejczyków i Indoeuropejczyków, a w szczytowym okresie zbiorów nawet 750 tysięcy Jawajczyków oraz dziesiątki plantacji kawy i herbaty (należących do Holendrów i zatrudniających miejscowych), a pozostała część była ogromna, krępująca i, jak się wydawało, trwała” (Geertz 2009: 45). Rozpatrując ten wątek kolonialny nakreślony w pasażu wybranych fragmentów, będziemy chcieli zarysować kluczowe aspekty „imaginacyjnej geografii”, dzięki którym jest możliwe „nasylenie przestrzeni trwałymi śladami imperialnej historii, ukrytymi hierarchiami, oderwanymi od miejsca doświadczeniami, zerwaną ciągłością, [...] ale także konstrukcjami Innego i projekcjami kontr-obrazów” (Bachmann-Medick 2012: 351).

Etnoobrazy w *Looming Fire*

W zarysowanym pokrótce projekcie chcemy przyrzeć się dokładnie etnoobrazom (*etnoscapes*) postrzeganym jako obraz „zmieniającej się społecznej, terytorialnej i kulturalnej reprodukcji grupowej tożsamości” (Appadurai 1991: 197). Omawiając

zderzenie cywilizacji między Zachodem a Orientem w *Looming Fire*, warto podkreślić, iż ewolucja podzielonego obrazu wizualnego sięga filmu *Napoleon* z 1927 roku, w którym zastosowany został zabieg „poliwizji”. Obraz ten opierał się na wykorzystaniu „potrójnego ekranu”, po to aby włączyć centralną postać filmu do ujęć zbiorowych, takich jak przemarsz wojsk, lub też w celu materializacji burzliwych obrazów Konwentu (Leprohon 1957: 65). Podział wizji miał pokazać od piętnastu do dwudziestu obrazów celem zespolenia ich ze sobą na przestrzeni trzykrotnie większej od ekranu normalnego (Leprohon 1957: 65). W projekcie *Looming Fire* należy zwrócić szczególną uwagę na związki z plastyką i strukturą muzyczną. Zwielokrotniony obraz można postrzegać w kategoriach „polifonicznego ekwiwalentu”, dzięki któremu możliwe jest uchwycenie „nowej formy równowagi harmonicznego na drodze coraz bardziej pogłębionego rozwoju muzycznego” (Leprohon 1957: 65). Dla Andrzeja Gwoźdźcia *Napoleon* nie przetrwał jednak próby czasu, jest bowiem „spóźniony estetycznie, a przedwczesny technicznie” (Gwoźdź 2004: 39). Sygnalizowana dyskusja z lat dwudziestych XX wieku rodzi wiele kontrowersji będących owocem połączenia poszczególnych historii w jedną całość w awangardowej formie, odbiegając od doświadczeń wzrokowych odbiorców. W *Looming Fire* stykamy się z obrazem poliwizji, nakreślonym po to, aby zarysować specyfikę rzeczywistości wielokulturowej wynikającej z próby uchwycenia mniejszości kolonialnej i kontaktów między kulturami. Zauważmy, iż już w uwerturze tego projektu filmowego można zwrócić uwagę na pewne rozdwojenie obrazu. Wyłania się z początku niemal kalejdoskopiczny efekt odbicia obrazu skierowany do środka. Odzwierciedla on rdzennych mieszkańców wyspy pracujących na plantacji bądź w fabryce metalu albo też kolonialnych Holendrów jedzących owoce z plantacji lub noszonych przez bezimiennych tragarzy o rdzennym pochodzeniu. Już pierwsze sceny dają do zrozumienia, iż przedmiotem uwagi są sceny przedstawiające białych kolonialnych Holendrów dokumentujących za pomocą swoich amatorskich kamer życie na Jawie. Tematem wielu zdjęć są środki transportu przedstawiające między innymi wodujący samolot, kupno samochodu i wyjście szlachcica z rykszy lub też podróż motocyklem. Trzecim motywem jest z kolei życie kolonialnych Holendrów na salonach podczas oficjalnych spotkań. Owym obrazom towarzyszą oficjalne sceny życia codziennego. Obserwujemy, jak biali mężczyźni demonstrują węża małemu chłopczykowi z Jawy lub też kąpią się w wodzie. Już w uwerturze można zwrócić uwagę na dwie perspektywy dokumentacji, oscylujące między Scyllą „reprezentacyjnej” wizji ukazującej wystawne życie kolonialnych Holendrów a Harybdą kulis życia codziennego ilustrujących mało znaczące sceny widziane oczyma kamery. Zauważmy, iż przedmiotem spojrzenia jest burżuazja holenderska widziana w towarzystwie ludności etnicznej, oparta na konwencjonalnym, klasowym podziale na panów i służących. Odzwierciedlają ten podział jawajscy pracownicy fabryczni podczas pracy wraz z grupą oficjeli. Drugą płaszczyzną opowiadania są widoki Jawajczyków zbierających ryż. Niezwykły kontrast Forgács wydobywa przez to, iż prezentuje w nim kąpiące się białe kobiety w strojach kąpielowych i Jawajczyków pracujących na polu. O stratyfikacji społecznej świadczą również sceny z chodzącymi obok samochodu ludźmi, podczas gdy biała kobieta siedzi w aucie, sygnalizując tym samym wyższą klasę społeczną i materialną. Postkolonialna perspektywa

opowiadania filmowego jest szczególnie widoczna w scenach, w których kobieta wskazuje palcem obszary geograficzne na mapie. Zakreśla ona miejsce, w których znajdują się Indie Wschodnie. Następnie otrzymujemy bliższe spojrzenie na burżuazyjny charakter kolonialnej kultury w scenie, kiedy biała kobieta jest niesiona przez jawajskich tragarzy. W świetle tych scen można wyczytać, iż biali kolonizatorzy z Holandii korzystają z pomocy z rdzennych mieszkańców, najczęściej pełniących funkcję podległą wobec kolonizatorów. Niemniej autochtoni ubierają się tak samo jak biali i spędzają z nimi czas, upodabniając się do kolonizatorów. Teoretyzując ten proces kulturowy, Homi K. Bhabha określa tę sytuację mianem mimikry stanowiącej znak „o podwójnej artykulacji, złożoną strategię reformowania, porządkowania i dyscyplinowania, która wyobrażając sobie władzę, »przywłaszcza« sobie Innego” (Bhabha 2012: 87–88). W rezultacie tego mimikrycznego zawłaszczania „kolonizowana ludność zaanektowała i przetransformowała procesy, reartykułowała materialną bazę, na podstawie której skonstruowała dialogiczny obraz postkolonialnej wyobraźni” (Bhabha 2012: 87–88). Dla Homiego K. Bhabhy doświadczenie kolonialne cechuje dwuznaczność wyrażoną w teoretycznej artykulacji mimikry. Ową perspektywę cechuje przejmowanie zwyczajów, sposobów zachowania i ubierania się przez kolonizowanych mieszkańców miast o etnicznym pochodzeniu.

Pierwszą częścią właściwego opowiadania jest segment nazwany *Overture*. Jego celem jest dogłębne zbliżenie rzucone na życie jawajskie na ulicach. W tym epizodzie ekran jest podzielony na dwie części, gdzie z lewej strony przesłania on dwie trzecie obrazu, pierwsza część w kolorze, z prawej zaś w szerokości jednej trzeciej obrazu widzimy sceny. Rozróżniają je dwa odmienne kolory. W tym projekcie Forgács stosuje dwie strategie przeobrażeń obrazu, a mianowicie „koloryzacji i solaryzacji” jako znaków śladu (Krugler 2010: 112). Za pośrednictwem tych efektów wizualnych odzwierciedla przeobrażenia jawajskich rytuałów tańca i skupia swoją uwagę na kobiecie pijącej sok z kokosa. Obserwujemy z bliska w detalicznym ujęciu obrazu mieszkańca Jawy obcinającego część owocu tak, aby wydobyć zeń sok. Towarzyszą mu obrazy rekreacji skupione na scenach prezentujących wypoczynek Holendrów na łodziach, dopełniające sceny rybołówstwa w celach zarobkowych przez rdzennych mieszkańców Jawy. W tym świetle Forgács realizuje podwójną strategię badawczą widzianą w obrazach Holenderów w codziennych sytuacjach, najczęściej roześmianych i odpoczywających, a także – wręcz przeciwnie – zanurzonych w rytmie pracy Jawajczyków. Szczególnie przyglądamy się scenie z białym mężczyzną i tragarzem. Przedstawia ona jednocześnie rzuty kamery na budynki i rozwiązania architektoniczne wprowadzone przez Holendrów, jak i na rdzenne świątynie z wyeksponowanymi na pierwszym planie wizerunkami słoń. Na szczególnie baczną uwagę zasługuje bowiem wyreżyserowana scena, w której obserwujemy po kolei jawajskich służących trzymających poszczególne potrawy w ręku, stopniowo prowadząc do wizerunku Holendra kosztującego po kolei każde z dań. O tym, że konwencja przyjęta przez Forgácsa bazuje na przeciwieństwach krystalizowanych w różnorodnej formie, świadczy obraz mężczyzny widzianego z daleka, jeżdżącego po stepie, ponadto naszym oczom ukazuje się obraz wychodzących z kościoła białych Holendrów stopniowo przesłaniających cały ekran. W szerszym

znaczeniu obiektem uwagi filmowca jest wizja oscylująca między próbą modernizowania Jawy a koniecznością zachowania tradycji.

Natomiast we fragmencie drugim, *Eye of Discoveries*, tematem przewodnim są pełnokrwisci Holendrzy. W otwierającej sekwencji dobiega nas informacja, iż ze względu na brak telegraficznej komunikacji przybył statek, przywożąc nam wiadomość. Owo transwersalne myślenie obejmuje zmianę spojrzenia i rewizję dotychczasowych kodów związanych z przynależnością do danej ziemi, z której się wywodzi (Glissant 1997: 103). W tym epizodzie obiektem uwagi filmowca jest nieszczęśliwe zakończenie opisujące kolonialną erę. Obserwujemy małe dzieci rdzennego pochodzenia, a zwłaszcza oko kamery skupia się na obrazie małego chłopczyka na łódce. Kontrapunktem dla nich jest spojrzenie rzucone na szlachtę jadącą na koniach i intelektualistów widzianych w białych strojach. Owe zestawienia pokazują tyleż obrazy dzieci holenderskich, ile rodzinę Azjatów. Oprócz tego tej zmienności perspektyw towarzyszą intymne spojrzenia rzucone na kobietę widzianą na tle zboża i przygotowywanej uroczystości. W stronę wizjera kamery machają ze statku Europejczycy i wyłaniają się przed nami statki odpływające w stronę kontynentu.

W trzecim fragmencie mamy do czynienia z próbą wizualizacji *Rien's Letters*, a dokładnie listów od Rien Kuyck. Segment ten rozwija narrację na temat tego, jak ona i jej mąż Gerhard mieszkają w Indiach między 1924 a 1930 rokiem. Obrazy te dokumentują życie w Batavii w 1924 roku, demonstrując życie kobiety wychowującej małe dziecko w kolonialnym gospodarstwie domowym. W następnym roku akcja filmu dokumentuje szczegóły mieszczańskiego życia w Weltevreden (1925), zwłaszcza zaś koncentruje się na scenach widzianych przy stole podczas biesiadowania. Towarzyszy tym obrazom komentarz z offu dopowiadający szczegóły utworu. Na tym tle wyłaniają się piękne widoki gór roztaczające szeroki pejzaż tego, co oferuje natura na Jawie. Widziane w bliskim ujęciu obrazy ukazują zabawy dzieci wraz z autochtonicznymi mieszkańcami. Kamera peregrynuje pomiędzy kadrami miasta a spojrzeniem skierowanym w stronę gór. Kolejne obrazy skupiają swoją uwagę na hodowli herbaty. Przyglądamy się w zbliżeniu zabawom dzieci Rien Wety i Deuter. Ważną rolę w tym kontekście odgrywa niewątpliwie Franz Boers, a także Mr Dario Gianetti obserwowani na statku w Weltevreden w 1927 roku. Pierwszy z nich to hodowca i właściciel plantacji. Z antropologicznego punktu widzenia warto podkreślić wagę scen ilustrujących proces przygotowywania przez jawajskie kobiety herbaty, przesiewanej na specjalnych koszach, widzianych we wnikliwych ujęciach. Uwaga koncentruje się na procesie przenoszenia herbaty z plantacji przez rdzenną ludność, podczas gdy odgórnie strzegą tego Holendrzy uśmiechający się do kamery. W zdjęciach zrobionych dwa lata później, w 1929 roku, obserwujemy szczęśliwe chwile wokół miasteczka oraz sceny widziane ze statku, na którym dziecko bawi się w marynarza. W analogiczny sposób jak w *Dusi & Jenö* Forgács odkrywa mało znane osoby parające się medium fotograficznym. W szczególnej mierze kamera skupia swoją uwagę na obrazach fotografa rodzinnego Gerharda Kuycka, widzianego na plaży podczas robienia zdjęć. Jest on fotografem amatorem robiącym zdjęcia na plaży. Jego zdjęcia ilustrują pochod w mieście, grupę samochodów jadących za sobą, a także zmieszaną ludność holenderską z ludnością etniczną – ubraną identycznie jak Holendrzy i podobnie jak oni jeżdżącą na rowerach.

W czwartym segmencie, zatytułowanym *Philistines and Idealists*, reżyser kreśli wnikliwą introspekcję dwóch obrazów na podstawie listów wysłanych przez Wilema Walravena. Jak dowiadujemy się z prologu, przyjechał on do Indii w 1915 roku na trzyletni kontrakt w holenderskiej armii kolonialnej. Obraz ten rozpoczyna widok pochodu niosącego smoka, konotując tym samym silne wpływy chińskie na kulturę jawańską. Podania te, oparte na jego listach, opisują rdzenną ludność, w tym wschodnie kobiety. Akcja dokumentu przenosi się do 1939 roku, schyłku tego okresu kolonializmu, gdzie obserwujemy kobiety ubrane w wyjściowe stroje. W kontraście do nich widzimy Jawańczyków zanurzonych w kanałach, robiących, jak można przypuszczać, pranie.

W drugiej części epizodu reżyser demonstruje proces demoralizacji ludzkiej polegający na tym, że im dłużej przybysze pozostają na Jawie, tym bardziej podlegają procesom degeneracji. Oko kamery bowiem rejestruje, jak przed naszymi oczyma wyłaniają się obrazy pielęgnowanej kobiety jawańskiej. Jest ona przywracana do zdrowia za pomocą tradycyjnego sposobu leczenia. Następnie zaś obserwujemy pogrzeb sugerujący najpewniej nieszczęśliwe zakończenie jej losów. W scenach z miasta Banjoewangi wizjer kamery dzieli obraz na poszczególne części obejmujące życie burżuazji ubranej w białe stroje i swobodnie przechadzającej się. Drugą część ekranu dopełniają wnętrza domostw mieszkańców przyrządzających obiady w specjalnie przygotowanych wazach. Kolejno zaglądamy za kulisy pracy w fabryce Blimbing, gdzie roztacza nam się widok rdzennych pracowników widzianych na tle pracujących maszyn (1939). Poszczególni Jawańczycy otrzymują orderzy od Holendrów za wykonywanie swoich obowiązków, paradując w mundurach. Stojące przed nami postacie zbierają ryż, odbijając się w zwierciadle, niejako wychodząc ze środka ekranu. Obraz lokalnych zwyczajów dopełnia taniec Jawańczyka z mieczem. Na sąsiadującym ekranie obserwujemy zaś grupę „zeuropeizowanych” Jawańczyków noszących białe holenderskie ubrania i pochłoniętych błogą zabawą. Forgács kreśli przy tym wizualną paralelę ze scenami zarejestrowanymi w Blimbing (1941), gdzie obiektem wizjera kamery są obrazy Holendrów rozkoszujących się w tańcach i radosnych zachowaniach. Otwierając retrospekcję, akcja następnie przenosi się rok wcześniej i ilustruje dokumentację procesji jawańskiej niesionej przez młodych ludzi. Zdjęcia Jawańczyków machających chorągiewkami i holenderską flagą niejako podkreślają przynależność do kolonii holenderskiej. Ponadto obiektem szczególnej uwagi artysty filmowca są obchody świąteczne celebrowane i kultywujące autochtoniczną, rdzenną tradycję. W wieńczących zaś scenach skupia on uwagę kamery na obrazach kaznodziejów robiących sobie wspólne zdjęcie z grupą Jawańczyków, a następnie przyjmujących błogosławieństwo. W ostatniej domykającej sekwencji obrazów obserwujemy, jak sceny połowów morskich korespondują z licznymi obrazami życia codziennego, pracy rąk autochtonów na lądzie.

Głos zza kadru dominuje zaś w piątym fragmencie, zatytułowanym *We Europeans Are Charming "against" One Another*. Początkowo oglądamy Holendrów na salonach, podczas biesiadowania pijących alkohol. Dopełniają te obrazy zapisy poszczególnych wydarzeń z życia społeczności holenderskiej opisywanych na podstawie lektury korespondencji Wilhelma Walravena z lat 1919–1941. W dość jednolitych scenach tematem przewodnim jest zwłaszcza komentarz z offu. Niewątpliwie stanowi on

dominantę w opowiadaniu narratywizowanym w charakterze *tempo doeloe*, celem wprowadzania w kontekst poszczególnych fragmentów listów.

Warto zauważyć, iż ważną strategią kompozycyjną przyjętą przez Forgácsa jest montaż wycinków zaczerpnięty z profesjonalnych filmów i pożeniony z dokumentalnymi archiwami w szóstym segmencie zatytułowanym *Auspicious Spring*, skupionym na rejestracji obrazów miejskich Bandeong. Ujęcia te są widziane z perspektywy jadącego samochodu albo wręcz przeciwnie – odzwierciedlają nadjeżdżający samochód. Obok scen przedstawiających łodzie wodne można zauważyć stare trzcinowe chaty, w których mieszkają rdzenni mieszkańcy. Głównym bohaterem epizodu jest Hok, będący z pochodzenia Chińczykiem pracującym jako paleontolog i geolog. Tam też przybywa Eida o podobnym wykształceniu paleontologiczno-geologicznym. Obserwujemy, jak para bierze ślub w 1929 roku. Owocem ich związku jest mieszane dziecko o imieniu Axel, urodzone 1932 roku, w rzeczywistości zaś jego imię brzmi Siang Tjoen, oznaczając tyle co „pomyślna wiosna”. Dla Chińczyków ta nazwa posiada szczególne symboliczne znaczenie, ponieważ oznacza radosną porę roku. Antropologowie określają ową sytuację mianem metisażu kulturowego, oznaczającego w wąskim zakresie „rasowe miksowanie, lecz również relacyjną praktykę afirmującą wielość i zróżnicowanie ich komponentów” (Glissant 1997: XVIII). W rezultacie konieczności dostosowania się do nowej rzeczywistości mamy do czynienia z efektem „przemieszania i wzajemnego przenikania się w diasporze” (Welsch 1998: 203). Owa trajektoria wyraża sytuację połączenia wewnątrz kolonii i afirmowania wielości i różnorodności bytów w relacji. Można interpretować ten mechanizm w szerszym znaczeniu ogólnokulturowym jako rezultat „spotkania dwóch różnic” i „zmiksowania krwi Wschodu i Zachodu” (Glissant 1997: 50). Owa perspektywa, podążająca, jak można przypuszczać, śladem „kontaktu cywilizacji” Michela Leirisa, opisywana jest jako „efekt zderzenia kultur” (Glissant 1997: 74). Obrazom towarzyszą kolejne sceny, w których Forgács nakreśla przenikliwą introspekcję w kulisy życia zajmowania się małym dzieckiem przez Eidę, podczas gdy Hok pracuje jako paleontolog. W przeważającej mierze zarysowane sceny koncentrują się na szczęśliwych ujęciach takich jak radośnie obchodzone urodziny czy wyprawa do Sarabaji. Dynamika tych scen jest dookreślana w dwójnasób, obejmując zarówno latający samolot, jak i podróż łodzią. Ogniskiem wizjera kamery są sceny ukazujące zabawy z dziećmi, kiedy odwiedza Eidę jej brat Jan Erik. Drugi zaś jej brat Dirk przyjeżdża do Indii na podróż poślubną wraz z żoną. Godnym uwagi elementem w tym epizodzie jest nawiązanie do badań Jaapa Kunsta na Jawie. Perspektywa skupia się na klubie artystycznym, gdzie można było oglądać film *Nias* w reżyserii Jaapa Kunsta, pokazujący stroje ludowe, imprezy, zabawy i tańce. Na pierwszym planie obserwujemy córkę Eidy i Hoka Lisę. Cała rodzina jest widziana w scenach zgromadzeń przykościelnych przez pryzmat kalejdoskopowego rozdwojenia obrazu. Obiektem uwagi kamery są lokalne zwyczaje, rytuały świąteczne oraz wojny kogutów. Forgács w tych scenach stosuje interesujący zabieg polegający na ześrodkowaniu obrazów, dzięki czemu tworzy efekt kalejdoskopu. Godne uwagi efekty wizualne są widoczne w scenach ilustrujących odbicie skierowanego ku środkowi pochodu wizerunku smoka. Poszczególne części budują wrażenie szczególnie wyrazistego rytmu figur w trakcie marszu. W rezultacie ze związku Eidy i Hoka rodzi

się trójka dzieci: Axel, Lisa i Gijsbert. W latach 1937–1938 roku opuścili oni Indie Wschodnie, kierując się do Holandii. Ostatnie sceny sygnalizują nadejście działań wojennych. Po wojnie w 1945 roku wrócili do Indonezji, choć Hok przyplącił ten wybór życiem, kiedy został zaatakowany przez czterech nacjonalistów, Eida zaś została pobita.

Na szczególną uwagę zasługuje fragment siódmy, zatytułowany *I Have Bared My Soul Completely*. Tematem filmu jest życie Anity Cecile Mossou na plantacji w okolicach Bandeong, opowiadane na podstawie listów wysłanych między 1924 a 1929 rokiem. W pierwszej części epizodu stoją kobiety przed wielkim wzgórzem. Z jednej strony wylania się przed nimi wybudowany dom, z drugiej proces niesienia przez wiernych smoka w ramach lokalnej ceremonii dającej wgląd w lokalne pochody i święta. Przedstawia ona życie białych, a jednocześnie życie lokalne rdzennej mniejszości. Zwłaszcza obrazy ześrodkowane do wnętrza ekranu skupiają swoją uwagę na ujęciach piorących ludzi. Dobiega do nas echo słyszane w tle górskich pejzaży. Na pierwszym planie obserwujemy autochtoniczne zwyczaje ludów jawajskich i obrazy najeźdźców holenderskich obserwujących ludzi nad morzem. Bardziej precyzyjne ujęcia przedstawiają szkołę, w której dzieci uczą się na dywanie. Obiektem naszej uwagi jest wędrownka Anity po górze Idjen, dookreślona przez komiksowe obrazki z widokiem gór. Ponadto korespondują z nimi sceny dzieci jawajskich kąpiących się w rzece w zestawieniu z obrazami o wiele bardziej „zeuropeizowanych” Jawajczyków w koszulach i garniturach, przygotowujących jajka na miękko. Ekran jest podzielony na trzy części. Odzwierciedla on obrazy na plantacji oraz ludność etniczną widzianą w ludowych strojach wokół lokalnych świątyń o wybujałych kształtach. Ten trójdzielny obraz ulega w niektórych partiach zniekształceniu. Nakreśla on kobiety w ubraniu rodzimym oraz wiele postaci podczas codziennego biesiadowania na farmie. Szczególnie cenne są zaś obrazy odślaniające jednostki indonezyjskie w tańcu nad domostwem, a także liczne zdjęciowe zbliżenia oszołomionych twarzy w trakcie rytualnego tańca. Pokazane jest przenikliwe, surrealistyczne spojrzenie na specyfikę zwyczajów życia rodzinnych mieszkańców Jawy. Obrazy te zamyka spojrzenie na góry, dookreślone przez wizerunki Anny podczas wyjazdu.

Tematem ósmego fragmentu, *The Rules of Games*, jest widok plantacji. Na pierwszym planie obserwujemy proces sporządzania długich wrzecion pochodzących z kłosów kukurydzy. Kontrastem dla nich są obrazy natury ukazujące wypalenie plantacji, widziane w ujęciach fragmentarycznych. Towarzyszą im z kolei prace związane ze ścinaniem i wywozem zbiorów w kierunku miasta. Oglądamy przyjazd holenderskiego socjalistycznego lidera narodowego Musserta do Batavii. Widzimy go w towarzystwie grupy dobrze ubranych białych ludzi, którzy obserwują ciężko pracujących na plantacji. Obok obrazu Holendrów noszonych na rykszach można zauważyć licznych żołnierzy jawajskiego pochodzenia przechodzących przez dżunglę, co może sugerować rodzący się ruch oporu. Oprócz tego widzimy kadry z ludźmi na tle spadającego wodospadu. Akcja filmu przenosi się na ujęcia Tretes w listopadzie 1934 roku, widziane na tle wylaniającego się jeziora ukazanego w pejzażu naturalnym tego regionu. Natomiast 12 sierpnia 1936 odbywa się ślub jawajski. Przedmiotem widzenia kamery są obrazy Jawajczyków siedzących w rzędzie na ziemi podczas jedzenia. Na szczególną uwagę zasługują odbicia kobiety podzielone

na dwie części. Etniczne obrazy towarzyszą z kolei lasom powyginanym w różnorodne strony. Spojrzenie rzucone na lot samolotu świadczy o nowych doświadczeniach przywiezionych z Holandii do kolonii holenderskiej. Obraz ten jest podzielony na dwie części, gdzie obserwujemy w dużym zbliżeniu ślub jawajski, ludzi na straganie i z drugiej strony białe osoby podczas jedzenia i rysowania map.

Odwrotność tych elementów staje się tematem przewodnim dziewiątego fragmentu, zatytułowanego *Orient-Occident*, gdzie otrzymujemy bliskie spojrzenie na charakterystykę życia doktora Gezy Sterna praktykującego w Yogyakarcie. Początkowo odwiedza on węgierskich przyjaciół w Kaliurang wysoko w górach, nieopodal wulkanu Merapi. Geza Stern praktykował w Yogyakarcie, skąd roztaczają się ruchome zdjęcia ich domu. Oglądamy, jak rodzina Sternów przenika z Kaliurang do swojego domu w Yogyakarcie. Uwaga kamery koncentruje się na obrazach Jozsega Szigetiego grającego na wiolonczeli. O specyfice tego kolonialnego spojrzenia świadczy fakt, iż wszyscy słudzy byli szkoleni na dworze sułtana. Sceny skupiają się na pokazaniu sług ścinających drzewa. Następnie uwaga wizjera kieruje się do wnętrza fabryki cukru, przedstawia małego chłopczyka z kurą oraz proces zbierania liści z pola. Sternowie są przyjaciółmi sułtana Hamenkoeboewoen VIII, goszczącymi na jego dworze. Obraz podąża śladem ważnych osób przyjeżdżających do sułtana. Wnikliwa analiza związków międzykulturowych przedstawia obrazy księcia Kiramiego, syna sułtana, odwiedzającego rodzinę Sternów, gdzie bawi się on z Ewiną i Pitynke; uczy Ewine jeździć na koniu. Na tym zaś tle obserwujemy wiele wartych odnotowania scen z udziałem sułtana i jego dworu w bardzo reprezentacyjnych i wyrafinowanych formach. Księżę na koniu kieruje polityką jawajskich wojowników. Przez pryzmat techniki podziału obrazu obserwujemy performans Wajang w Kraton i sceny z udziałem rodziny Sternów na karuzeli. Renée Stern z kamerą 16 mm w Gareberg Besar ogląda pejzaże górskie. Aby uchwycić zróżnicowanie między kolonizatorami a autochtonicznymi mieszkańcami, obserwujemy z jednej strony taniec jawajski, z drugiej zaś taniec Europejczyków kreśli obraz porównywalnych spojrzeń, jednakże całkowicie odmiennych etnicznie i kulturowo.

W dziesiątym fragmencie, zatytułowanym *Intimate and Strange*, głównym tematem są listy Bouwego Kuika, urzędnika w administracji Holenderskich Indii Wschodnich między 1921 a 1946 rokiem, i jego żony Riek Teesselink pisane do ich rodziny w Holandii. Obraz ten oscyluje z jednej strony między pionierskim zastosowaniem koloru a jeszcze anachronicznymi zdjęciami w kolorze czarno-białym. Narracja opiera się na relacjach przyczynowo-skutkowych na zasadzie skojarzeń. Są to zdjęcia wykonane na Manokwari w Nowej Gwinei w 1929 roku, a także etnicznej ludności Piroe w trakcie tańców ludowych. Szczególnie uderzają zdjęcia wielkich maszyn mających na celu wydobycie ropy naftowej i przejazd przez pole samochodem o podwyższonym poziomie wody. Obrazy mieszczańskie dopełniają na drugim planie urywki z holenderskich kolonialnych filmów fabularnych. Kontrastem dla nich są zdjęcia Mengali na Sumatrze w 1927 roku podczas działań ruchu oporu w dżungli. Towarzyszą im sceny tańczących Holendrów. Wraz z ujęciami ze strzelnicy na wolnym powietrzu widzimy obrazy twarzy tańczącego oszołomionego Jawajczyka. Paralelnie etniczne obrazy rdzennej scenerii skupiają uwagę na straganach i zaciekawionych Jawajczykach wpatrzonych w oko kamery. Scena

się kończy i następuje interwał w czasie o przeszło dekadę do przodu. Perspektywa widzenia rzuca nowe światło na Jawę i Holenderskie Indie Wschodnie, a precyzyjnie Meulaboh na Sumatrze w 1938 roku. Przykuwa uwagę widza scena zogniskowana na obrazie łąba bawołu podczas procesu zakopywania z uwagi na wierzenia etniczne, co ostatecznie kończy się obrazem rzeźni zabitych bawołów. Finalne ujęcia z 30 kwietnia wskazują zaś poruszenie wywołane koniecznością przyłączenia się do wojny, powiązane z widokami samolotów przygotowanych do wylotu.

Należy zauważyć, iż podobnie jak w *Dusi & Jenö* węgierski artysta filmowiec w tej kompleksowej aranżacji odkrywa mało znane osoby, w kontraście do nich przedstawia władzę monarszą rdzennej ludności Jawy. W jedenastej części, pod tytułem *Javanese Wedding*, oglądamy zbliżenia codziennego życia Mangkunegoro VII z 1916 roku, rządzącego Solo – jednym z czterech rdzennych królestw na Jawie, w czasach kiedy chciał je zmodernizować. Pierwsze sceny ilustrują przyjazd do Kraton sułtana, gdzie pan młody opuszcza pałac w Surakarcie, udając się do Yogyakarty na ceremonię. Tematem epizodu jest ślub Pangerana Adipali Mangkunegoro VII, głównodowodzącego domem sułtana. Ujęcia są szczególnie reprezentacyjne i mają odzwierciedlić nobliwy charakter sułtana wraz z córką w zbliżeniach widzianych na zdjęciach. Obrazy te przedstawiają pochody z postaciami noszonymi przez tragarzy. Oczom naszym ukazują się poszczególne jednostki pod parasolami. W obu przypadkach Forgács w specyficzny dla siebie sposób konfrontuje dwa sposoby reprezentacji władzy. Owe przedstawienia badają wkład cywilizacyjny w nowe środowisko, gdzie artysta tropi strategie wizualne mające na celu podkreślanie statusu arystokracji. Owe sceny dopełniają prezentacje prezentów ślubnych wraz z dostojnikami na Kraton. Sceneria filmu skupia się na obrzędach poprzedzających zaślubiny, zwłaszcza zaś obrazuje dostojników kościelnych i prezentuje rzeźby w pałacu sułtana. Są oni ubrani w tradycyjne stroje i ozdoby noszone na szyi i głowie, będące zwierciadłem tego, co obserwujemy w pałacu Yogyakarta, zwłaszcza zaś u osób pracujących wokół pałacu. Statycznym dopełnieniem narracji są obrazy zdjęć pary. Para kupuje sobie ostatecznie samochód w Sumuang. Epizod ten, pełen obrazów władzy monarszej pozostałej symbolicznie na Jawie, zamykają ujęcia króla i królowej Siam w pałacu Susuhuman w Surakarcie.

W ostatnim fragmencie, zatytułowanym *Raise of Days and Family Tunes*, oglądamy plantację ryżu Djitti Pring braci Kwee – Zwana Lwana i młodszego Zwana Ho. Tekst pisany informuje nas o tym, że w XVIII i XIX wieku chińscy mieszkańcy Jawy brali ślub, aby połączyć rodziny nie tylko poprzez związek osób. Obrazy przedstawiają proces zbierania ryżu i pracę nad nim w fabryce oraz transport do fabryki. Na następnych zdjęciach obserwujemy antropologiczne spojrzenie na specyfikę miasta Batavia podczas corocznych targów i gry w tenisa. W szczególności koncentrujemy naszą uwagę na wizerunkach grobów przodków. Korespondują z tymi wizerunkami szczęścia obrazy kąpiących się w basenie Kwat Koen w pałacu Palatinga. Warto zauważyć, iż sułtan van Solo w ramach korespondencji z ową rodziną napisał 213 listów w Bandung. W scenach reprezentacyjnych król Siam Rama VII i jego żona królowa Ranbai Barni 25 sierpnia 1925 roku odwiedzają stan Kwee. Wpływ i siła Kwat Koen nie ograniczały się do holenderskiego stanu kolonialnego, znajdując potwierdzenie w wielu oficjalnych dekoracjach rejestrowanych w dokumentach. Oboje

wraz sułtanem Mangkunegoro nosili się z myślą, aby modernizować Jawę poprzez swoje międzynarodowe kontakty. Osobiste sceny widziane w intymnym zbliżeniu są dokumentowane w ujęciach z uroczystego pogrzebu Nio Swe Lian. Po sprzedaniu w 1933 roku Djtii Pring przenoszą się oni do Linggadjatii – trzeciego pod względem wielkości miasta po Bandung, co znajduje swoje odzwierciedlenie w przetransportowaniu ich na małym statku. Dopełnieniem zaś są obrazy kobiet kończących zbieranie na polu uprawy trzciny cukrowej, układających ją w równych rzędach. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż obrazom elit holenderskich towarzyszy zawsze ciężka praca chłopstwa na plantacjach, bez których burżuazja nie mogłaby dokumentować swojego codziennego życia. Zwłaszcza obrazy te nakreślają intymne spojrzenie na historię bogatych rodzin widzianych od wewnątrz. Na ich podstawie możemy jedynie wrywkowo zapoznać się ze zwyczajami panującymi na Jawie wśród rodzimych mieszkańców.

Zakończenie

Niniejsze rozważania posłużyły mi do zarysowania kilka aspektów spojrzenia na życie kolonialne widziane oczyma holenderskich amatorów pod koniec okresu kolonialnego. Spojrzenie oczyma kolonialistów jest o tyle problematyczne, że niejako pomija perspektywę ludów uciemnionych, zmuszonych do ciężkiej pracy. Przyjąwszy komparatystyczną perspektywę, można uchwycić nie tylko dialogi, ale i kontrasty życia nakreślone na Jawie widziane przez pryzmat ideologii Europejczyka posiadającego środki cywilizacyjne, by uwiecznić przeszłość tkwiącą w obrazach. Owe ujęcia są o tyle cenne, iż dzięki przyjęciu perspektywy pisania mikrohistorii uwzględniają one marginesy, kulisy ludzkiej obyczajowości, nawet jeśli częstokroć jednostronnie i wybiórczo, dając świadectwo temu, co należy do planu reprezentacyjnego. Powyżej nakreślona panorama epizodów wykreowana jako suvenir filmowy jawi się jednakże daleka od rzeczywistości, częstokroć o wiele bardziej trudnej i bezkompromisowej aniżeli to, co urywkowo, fragmentarycznie można dostrzec za pomocą oka kamery. Pomimo dość jednostajnego sposobu ilustrowania historii szczególnie ważna wydaje się możliwość zaznajomienia się z lekko zarysowanymi obyczajami ludności autochtonicznej na Jawie, z jej strojami, dekoracjami, nieszablonową architekturą i tradycją. Wspomniana tradycja starała się przetrwać mimo zredukowania sfery życia i wolności ludności, jednocześnie próbując kultywować pamięć swoich przodków w przestrzeni „kolonialnego ucisku”, utrwalonego jedynie w scenach szczęścia i demonstracji władczej siły, nigdy zaś smutku i rozpacz. Warto zastanowić się nad tym, czy te obrazy są w stanie napisać historię postkolonialną na nowo, a jeśli tak, to na ile mogą one zapewnić krytyczne świadectwo rządów kolonialnych. Uchylając się od odpowiedzi na to pytanie, świadom iluzji i umowności konwencji filmu dokumentalnego, znanej począwszy od *Nanuka z Północy* w reżyserii Roberta Flaherty’ego, zauważam wszak, że domowe kino zdaje się otwierać nowe spojrzenie na to, co minione, szukając sposobu, aby w nowym świetle zaświadczyć o istnieniu pewnego okresu w historii zapisanego w „ruchomych obrazach”, o współistnieniu dwóch kultur, choć trudno mówić o ich równorzędnej relacji.

Bibliografia

- Appadurai Arjun. 1991. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. W: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Richard G. Fox (red.). Santa Fe. 48–65.
- Bachmann-Medick Doris. 2012. Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze. Krystyna Krzemieniowa (przeł.). Warszawa.
- Bhabha Homi K. 2012. Miejsca kultury. Tomasz Dobrogoszcz (przeł.). Kraków.
- Blümlinger Christa. 2009. Kino aus zweiter hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin.
- Derrida Jacques. 2014. Trace et archive. Image et art. Bry-sur-Marne.
- Gabriel Teshome H. 1989. Towards a Critical Theory of Third World Films. W: *Questions of Third Cinema*. Jim Pines, Paul Willemsen (red.). London.
- Geertz Clifford. 2010. Po fakcie. Dwa kraje, cztery dekady, jeden antropolog. Tomasz Teszner (przeł.). Kraków.
- Ginsburg Faye. 1999. The Parallax Effect. The Impact of Indigenous Media on Ethnographic Film. W: *Collecting Visible Evidence*. Jane M. Gaines, Michael Renov (red.). Minneapolis – London. 156–175.
- Ginzburg Carlo. 2009. „Szerokość geograficzna. niewolnicy i Biblia. Ćwiczenie z mikrohistorii”. Jan Maria Kłoczowski (przeł.). *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* nr 3. 19–24.
- Glissant Edouard. 1991. Poetics of Relation. Betsy Wing (przeł.). Ann Arbor.
- Gwóźdź Andrzej. 2004. Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora. Kraków.
- Krugler Laetita. 2010. La pelicule sur le seul champ. W: *Le Cinéma et après*. Rennes. 109–113.
- Leprohon Pierre. 1957. Film francuski (1895–1945). Zofia Tubiakowa (przeł.). Warszawa.
- Mirzoeff Nicholas. 2000. Introduction. W: *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*. Nicholas Mirzoeff (red.). London – New York. 1–16.
- Nash Mark. 2009. Between Cinema as Hard Place Dilemmas of the Moving Image as Post-Medium. W: *Art of Projection*. Stan Douglas, Christopher Eamon (red.). Ostfildern. 141–166.
- Sikora Sławomir. 2012. Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii. Warszawa.
- Sobchack Vivian. 1999. Towards a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. W: *Collecting Visible Evidence*. Jane M. Raines, Michael Renov (red.). Minneapolis – London. 241–254.
- Welsch Wolfgang. 1998. Transkulturowość – nowa koncepcja kultury. W: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Część 2. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Roman Kubicki (red.). Poznań. 195–213.

Filmografia

Looming Fire. Stories from the Netherlands East Indies. 2013. Peter Forgács (reż.).

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przeanalizowanie kronik filmów domowych na Jawie w ujęciu Pétera Forgácsa zrealizowanych w trzecim okresie kolonialnym, wchodzących w skład

instalacji filmowej zatytułowanej *Looming Fire. Stories from the Dutch Indies* (2013). Szczegółowa analiza powiązań mikro- i makrohistorii przedstawia wnikliwe studium przeobrażeń filmów, szukając relacji zachodzącej między kolonizatorami a autochtonicznymi mieszkańcami żyjącymi na Jawie. Do najważniejszych mechanizmów społecznych zachodzących między nimi należy zaliczyć mimikrę i metisaż kulturowy. Wraz z mocno zarysowanym planem reprezentacyjnym elit kolonialnych i rodzin królewskich filmowe epizody uchylają kulisy prac fizycznych wykonywanych na plantacjach i w fabrykach przez ludność tubylczą. Ze szczególnym pietyzmem zarysowane zostały specyfika spotkań elit na salonach oraz etniczne obyczaje ludności jawańskiej kultuwującej swoją tradycję.

Regards comparés. The images of the third colonial period of Java

Abstract

The purpose of this article is to analyse the chronicles of home films in Java in terms of Péter Forgács realized in the third colonial period included in the film installation entitled *Looming Fire. Stories from the Dutch Indies* (2013). The detailed analysis of the connections between micro- and macrohistory presents an in-depth study of film transformations looking for the relationship between colonizers and indigenous inhabitants living in Java. Among the most important social mechanisms between them are mimicry and cultural métissage. Accompanied by a strongly outlined representation plan of the colonial elites and royal families, the film episodes reveal the backstage of physical work performed on plantations and factories by indigenous people. The author pays particular attention to the specificity of elite meetings in the salons and the ethnic customs of the Javanese people cultivating their tradition.

Słowa kluczowe: mikrohistoria, Holenderskie Indie Wschodnie, Jawa, kolonializm, komparatystyka wizualna, filmy *found footage*

Key words: microhistory, Dutch East Indies, Java, colonialism, visual comparative studies, found footage movies

Kamil Lipiński – doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii. Studiował kulturoznawstwo i filozofię oraz na MISH na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Redaktor numeru specjalnego „Sensus Historiae” 2015, nr 3, i 2016, nr 1 pt. *Francuska teoria kultury. Konteksty i aplikacje*. Publikował m.in. w: „Przestrzeniach Teorii”, „French Cultural Studies”, „Cinéma & Cie”, „Kulturze Współczesnej”, „Nowej Krytyce”, „Człowieku i Społeczeństwie” oraz w tomach zbiorowych. Zdobywca drugiej nagrody za najlepszy esej w języku angielskim przyznawanej przez Postcolonial Studies Association. Zajmuje się metodologią sztuk wizualnych ze szczególnym uwzględnieniem dyskursów przestrzeni.