



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Przed Six years after. Notatki o powrocie pewnego archiwum filmowego w Gwinei Bissau (na podstawie rozmów z Filipą César)

autor:

Tobias Hering

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 7 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/235/396>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Tobias Hering

Przed *Six years after*. Notatki o powrocie pewnego archiwum filmowego w Gwinei Bissau

(na podstawie rozmów z Filipą César)

przełożył Mikołaj Gliński

Poniższy tekst został opublikowany po raz pierwszy w październiku 2012 z okazji wystawy Filipy César *Luta ca caba inda* w Jeu de Paume w Paryżu. Ta wystawa była częścią stopniowego (i wciąż trwającego) procesu re-interpretacji odkrywanego na nowo przez artystów i kuratorów archiwum filmowego z Gwinei Bissau. Dziękuję redaktorom „Widoku” za możliwość powrotu do tego tekstu przed ponowną publikacją, szczególnie że poprzedził ją dość ambiwalentny ślad pozostawiony przez sam tekst w ogłoszonym na łamach pisma *call for papers*. Przedstawiając obszar krytycznego namysłu podejmowanego w siódmym numerze pisma, redaktorzy zacytowali zdanie z mojego tekstu:

„Te archiwa pachną octem, a nie popiołami. Nie są szare. Są białe, jasnoniebieskie, zielone i w odcieniu sepii. To nie są odcienie totalnego zniszczenia, ale raczej postępującego rozkładu”. Ten poetycki opis Tobiasa Heringa dotyczy afrykańskich archiwów filmowych, ich stanu i naszej pamięci (jej braku) o nich. Możliwe, że opis ten ujawnia też pewien aspekt zachodniego myślenia, które sprawia, że postkolonialne kraje przedstawiamy jako kolorowe i entropiczne krajobrazy ruin.

Byłem zaskoczony tym niespodziewanym echem tekstu, który napisałem jakiś czas wcześniej, a także nieco zaniepokojony zasugerowaną w tym kontekście krytyką. W drugiej kolejności zauważyłem, że cytat był odrobinę niedokładny. Tam, gdzie jest napisane „te archiwa”, ja napisałem „to archiwum” – chodziło mi wszakże o przywołanie bardzo konkretnego miejsca w Bissau,

a nie generalizowanie na temat „afrykańskich archiwów w ogóle”, jak sugeruje *call for papers*. Zamiast zrzucić winę na karb błędnego cytowania i uśmierzyć w ten



Archiwum w INCA, styczeń 2011. © Filipa César

sposób swój niepokój, poczułem, że muszę potraktować serio opinię, jakoby mój sposób myślenia i pisanie o tym filmowym archiwum był oparty na problematycznych założeniach. Przywołanie przeze mnie zapachów i kolorów starego archiwum filmowego, faktycznie mogło – jak sugeruje krytyka – wpisywać się w tradycję estetyzacji, a nie polityzacji, śladów walki z kolonializmem. Nie chciałem i nie chcę rozmywać tego punktu.

Zastanawiając się ponownie nad „estetyką rujnacji”, przypomniałem sobie pewną uwagę Sany na N'Hady, jednego z gwinejskich filmowców, których wspólne prace przechowywane są w archiwum. Na potrzeby pierwszej publicznej projekcji materiału z tego archiwum, odbywającej się w Berlinie, Sana przygotował komentarz na żywo do niemych nagrań składających się na *Six Years After* – film, który w założeniu miał stanowić podsumowanie pierwszych sześciu lat niepodległości, nigdy jednak nie został ukończony. Po serii obrazów ukazujących ruiny powstałe w wyniku walk niepodległościowych, odpady militarne i pokawałkowane portugalskie posągi, Sana powiedział: „To było nasze dziedzictwo”. W tym momencie, 32 lata po *Six Years After*, uwaga ta w nieunikniony sposób zabrzmiała wieloznacznie. Odnosiła się do ruin pozostawionych przez stulecia opresji, a także do dziś już wyblakłych resztek archiwum filmowego, ukazujących się ponownie na kinowym ekranie w Berlinie. Jednak w obu przypadkach „dziedzictwo” oznacza coś, co wiąże nas z przyszłością. Tak też działa archiwum: pytanie o archiwum nie jest bowiem pytaniem o przeszłość, ale o przyszłość, jest „pytaniem o [naszą] reakcję”. Archiwa są tym, „co łączy wiedzę i pamięć z obietnicą”¹.

Możliwość ponownej publikacji tekstu przyniosła oczywiście pokusę przejrzenia go i ewentualnego poprawienia tego, co z perspektywy czasu może wydawać się nieprecyzyjne lub kłopotliwe, albo w ogóle wzbogacenia go o rezultaty przeprowadzonych w międzyczasie badań. Razem z redaktorami zdecydowałem jednak, że pozostawię oryginalny tekst bez zmian, dodając jedynie uwagi oraz tę przedmowę. Reprezentuje on pewien etap w otwartym procesie. Ponowna ocena filmowej produkcji z Gwinei Bissau, powstałej podczas dekady dekolonizacji (lata 70.), jest zbiorowym odkrywaniem, a nie historiograficzną misją o jasno określonym końcu. I dzieje się tak nie tylko dlatego, że – jak poucza także to filmowe archiwum – każdej Historii towarzyszy nieokreślona ilość opowieści, ale także z powodu licznych luk, niedoskonałości i pominięć obecnych w samym archiwum. Większość materiału, który się w nim znajduje, to niezmontowane taśmy filmowe i nagrania dźwiękowe do

filmów, które nigdy nie zostały ukończone. Kiedy materiał ten poddano cyfryzacji w Berlinie w 2012 roku, stanowił on jedynie 50% szacowanej oryginalnej produkcji. Druga połowa zaginęła w trakcie częstych przeprowadzek archiwum, uległa dezintegracji w rezultacie działania syndromu octowego albo z innych powodów stała się na przestrzeni lat nierozpoznawalna.

Co więcej, próbując określić luki i białe plamy archiwum, trzeba też wziąć pod uwagę niestabilne okoliczności, towarzyszące temu kinematograficznemu przedsięwzięciu w Gwinei Bissau. Czterech studentów – trzech mężczyzn i kobieta – rozpoczęło na Kubie szkolenie, w wyniku którego mieli oni zostać filmowcami. Początek ich pracy w Gwinei Bissau przypada na ostatnią fazę wojny z portugalskim reżimem kolonialnym. Ich techniczne wyposażenie było niezwykle ograniczone, zapasy filmu i taśmy dźwiękowej były rzadkością, a ich dostępność zależała od solidarności zagranicznych filmowców. Wszelkie stworzone przez nich materiały były wysyłane do Conakry do siedziby PAIGC (Afrykańskiej Partii Wyzwolenia Gwinei Bissau i Wysp Zielonego Przylądka). Stamtąd miały być transportowane do laboratoriów w zaprzyjaźnionych krajach, na przykład w Szwecji lub Algierii. Kiedy Sana na N'Hada pojechał po wojnie do Conakry, żeby odnaleźć te taśmy, zrozumiał, że wiele z nich wciąż nie zostało wywołanych, a inne nigdy nie wróciły z laboratoriów, do których je wysłano i stały się niemożliwe do wytopienia. Obszerny, wielogodzinny materiał filmowy nakręcony w celu upamiętnienia miejsca, wydarzenia lub stanu przejściowego [u początków nowego państwa] prawdopodobnie nigdy nie dotarł do archiwum.

W tym momencie rekapitulacji perspektywa, z jakiej przyglądamy się archiwum, musi ulec pewnemu przesunięciu czy rozproszeniu: można zareagować na te opowieści lamentując nad stratami, ale można też uznać

Suleimane Biai

Oryginalny przypis brzmi: „Suleimane Biai jest filmowcem mieszkającym w Gwinei Bissau; studiował film na EICTV (Escuela Internacional De Cine y Televisión) na Kubie, przez ostatnie 20 lat był asystentem reżysera przy produkcjach Flory Gomesa i Sany na N'Hady”. W międzyczasie Suleimane Biai został stałym współpracownikiem przy tym wciąż trwającym projekcie, co wymaga kilku zdań komentarza: Biai jest jedną z postaci wypowiadających się w filmie *Cuba* (2012) Filipy César, razem wyreżyserowali następane filmy *Uma Cabana* (2014, stworzony na wystawę na Biennale Architektury w Wenecji) i *Regulado* (2014) – dwuekranową instalację wideo zaprezentowaną w Neuer Berliner Kunstverein w maju 2014 roku. Suleimane Biai jest nie tylko filmowcem, ale pracuje także jako *régulo* w pobliżu swojego rodzinnego miasta Farim, co oznacza, że pełni obowiązki lidera i negocjatora tamtejszej społeczności. Pod koniec 2014 roku wraz z Filipą César, Saną na N'Hadą i innymi współpracownikami w Bissau, Biai zrealizuje w kilku miastach Gwinei Bissau projekt mobilnego kina, którego zadaniem jest „przywrócić” archiwalny materiał szerszej widowni w kraju.

i docenić zachowane resztki, a także fakt, że w ogóle powstały. Dość wcześnie Filipa César – sprowokowana przez arogancję portugalskich archiwistów i ludzi z FIAF (Międzynarodowa Federacja Archiwów Filmowych) przekonanych, że w archiwach Bissau nie ma nic wartościowego – nalegała, żeby cieszyć się tym, co w nim jest, a nie rozpaczać po tym, czego w nim nie ma. O ile z początku archiwum z Bissau kazało mi myśleć przede wszystkim o Georges'u Didi-Hubermanie i jego spostrzeżeniu, że „istotą” każdego archiwum są zawarte w nim „luki”, o tyle teraz przyszedł mi do głowy słowa Suleimane'a Biai – filmowca z Gwinei Bissau, który miał stać się jedną z kluczowych postaci tego projektu – bardziej precyzyjnie określającą stawkę tej gry: „Archiwum gdzieś jest i pewnego dnia musi się odnaleźć”. Jedyna zmiana względem oryginalnego tekstu to skrócenie zakończenia; wyrzuciłem listę otwartych pytań, których przedmiotem miała być przyszłość badań – niektóre z nich okazały się trywialne albo oparte na niewłaściwych przesłankach. Uznałem, że to Suleimane Biai powinien mieć ostatnie słowo, bo opisuje nie tylko punkt, w którym teraz się znajdujemy, jeśli chodzi o to konkretne archiwum, ale także to, gdzie może nas ono poprowadzić w przyszłości.

1. Otworzyć archiwum

Kiedy spotkaliśmy się po raz pierwszy, żeby pracować nad tym tekstem, powiedziałaś: „Jeśli zaczniemy od momentu, w którym wchodzę do archiwum, zaczniemy w samym środku”. Wejście do archiwum z reguły poprzedza sytuacja zawarcia kontraktu lub przynajmniej umowy. W tym przypadku wejście do archiwum odbyło się pomiędzy dwoma zdaniem wypowiedzianymi przez Carlosa Vaza² w formie komentarza. Vaz stwierdził (ty mi o tym mówiłaś):

„Powinien być tu film *The Return of Amílcar Cabral*”.

„Co masz na myśli mówiąc »tu«?”

„Tu w pokoju archiwum INCA. Pokażę ci”.

Jednym z początków tego projektu było więc, jak się wydaje, ogłoszenie powrotu.

Otworzyć archiwum – to znaleźć się w kłopotliwym położeniu, opisanym przez Jacquesa Derridę, w którym „być” oznacza w istocie „dziedziczyć”.

Dziedzictwo nie jest nigdy czymś danym, jest zawsze zadaniem. Pozostaje

przed nami w tak samo niekwestionowany sposób jak to, że jesteśmy dziedziczącymi, nawet jeszcze zanim będziemy chcieli to przyjąć lub odrzucić – i, jak wszyscy dziedziczący, jesteśmy w żałobie. W żałobie zwłaszcza po tym, co nazywane jest marksizmem. Być, [...] znaczy [...] dziedziczyć. [...] W przypominaniu tego faktu nie ma żadnej wsteczniackiej nadgorliwości, żadnego tradycjonalistycznego posmaku. Reakcja, reakcjonizm czy bycie reakcyjnym to tylko interpretacje struktury dziedzictwa. Fakt, że jesteśmy dziedziczącymi, nie oznacza, że coś mamy albo że coś otrzymujemy, jakieś dziedzictwo, które pewnego dnia nas wzbogaca o to czy o tamto, ale że bycie tym, czym jesteśmy, jest przede wszystkim dziedzictwem, niezależnie od naszych upodobań i naszej wiedzy³.

Weszłaś do archiwum zanim je otworzyłaś. Zobaczyłaś pokój z metalowymi półkami. Na półkach leżały kartony, metalowe puszkę i plastikowe pudełka różnych rozmiarów, takie, w których zazwyczaj przechowuje się taśmy filmowe. Nie było ich nieskończenie dużo, ale było ich więcej, niż mogłaś policzyć w tym pierwszym momencie, kiedy miałaś ku temu okazję. W pokoju zrobiłaś dwa zdjęcia. Miały być dowodem na to, że coś tu było; że archiwum istniało. Ludzie, z którymi rozmawiałaś (w Lizbonie) mówili, że w archiwum znajdziesz najwyżej filmy z byłych krajów socjalistycznych albo zagraniczne filmy o Gwinei Bissau, których lepsze kopie istnieją też gdzie indziej. Przewidywali, że nie będzie tam żadnych albo prawie żadnych produkcji lokalnych. Archiwum w Bissau – mówili – nie było specjalnie interesujące. Specjalnie interesujące dla kogo? To właśnie wydawało ci się ciekawe.

Na ten temat krążyły najróżniejsze opowieści. W Bissau spotkałaś ludzi, którzy od początku wiedzieli, że archiwum istniało i że jeśli coś przetrwało częste zawirowania pogodowe i wojenne, jego zawartość powinna być cenna. Ale dla kogo? Wśród twoich rozmówców byli Flora Gomes i Sana na N'Hada, postaci znane w świecie filmu, szczególnie Flora Gomes, którego filmy pokazywane były na festiwalu w Cannes. Flora Gomes i Sana N'Hada – dwóch filmowców z Gwinei Bissau, którzy zaczęli robić filmy, akceptując niejako [swoje] dziedzictwo, i którzy swojego fachu uczyli się, będąc jednocześnie bojownikami. Spotkali się w szkole dla



Flora Gomes trzymający klaps na planie Guiné-Bissau, 6 Anos Depois, 1980 (film nieukończony). © INCA Guinea-Bissau, José Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes, Sana na N'Hada

pilotów, którą stworzył Amílcar Cabral w Conakry w 1964. Conakry zostało już wtedy wyzwolone spod francuskiego panowania, było to już po słynnej konfrontacji Ahmeda Sékou Touré z Charles'em de Gaulle'em⁴. W Conakry coś się już zaczęło.

Flora Gomes: „Dostaliśmy grant. Za każdym razem, gdy kończył się semestr, grupa wyjeżdżała z Conakry na Kubę, by tam kontynuować szkolenie – w Conakry nie było możliwości ukończenia szkoły. Chciałem studiować coś związanego z wychowaniem fizycznym, przyjaźniłem się z kolegą ze szkoły, Saną na N'Hada, który chciał zostać lekarzem. Amílcar Cabral wysłał nas jednak do Kubańskiego Instytutu Filmowego [ICAIC], gdzie mieliśmy uczyć się, jak robić filmy. Dla mnie była to przygoda, choć nie jestem pewien, czy to, co robiliśmy, można nazwać robieniem filmów. Była nas czwórka: Josefina Lopes Crato – jak widać, była wśród nas dziewczyna – José Bolama (oboje już nie żyją), Sana na N'Hada i ja. W 1972 opuściliśmy Kubę i wróciliśmy do Conakry. W tym czasie przygotowywano się już do ogłoszenia niepodległości w 1973. Żeby upewnić się, że nie siedzimy beczynnie i ponieważ w kraju nie było żadnej filmowej infrastruktury, wysłano nas do Dakaru, gdzie mieliśmy pracować z jednym z pionierów kina afrykańskiego, Paulinem Vieyrą z Beninu, pierwszym Afrykańczykiem przyjętym do francuskiego IDHEC [Institut des hautes études cinématographiques]. Przez dwa lata w Senegalu Vieyra był naszym mentorem – w tym samym czasie doszło do zabójstwa Amílcara Cabrala”⁵.

„Polityczna historia afrykańskiej dekolonizacji to przekonująca opowieść, pełna niezwykłych wątków, najróżniejszych protagonistów i antagonistów, formalnych i estetycznych przyjemności oraz dramatycznych momentów. Powinna więc stanowić znakomity materiał do powstania wielkiej sztuki”⁶. Manthia Diawara zastanawia się, dlaczego tak mało z tej opowieści przedostało się na kinowe ekrany: „Dlaczego tak trudne – jeśli nie niemożliwe – było przedstawienie dekolonizacji w afrykańskim kinie?”⁷ I stwierdza, że wśród wielu powodów „tej niewspółmierności między historią polityczną kontynentu a jego historią artystyczną”, „najważniejsze [...] są te związane z tworzeniem i odbiorem polityki z jednej oraz kina z drugiej strony”⁸.

Sana na N'Hada: „Po raz ostatni rozmawialiśmy z Amílcarem 22 grudnia 1973 w Dakarze. Zginął mniej więcej miesiąc później. Musieliśmy kręcić na obszarze wyzwolonym i pozostawać w buszu przez trzy miesiące. Powoli

zapuszczaliśmy się na północ i rozmawialiśmy z miejscową ludnością, cały czas filmując to, co zobaczyliśmy. Kiedy po trzech dniach takiego kręcenia dotarliśmy pewnego popołudnia do Morés, głównej bazy partyzantów, z radia dowiedzieliśmy się, że Cabral nie żyje”.

Manthia Diawara pokazuje, że polityka, tak samo jak kino, jest kwestią produkcji: dowodzi, że dzisiejsze środki produkcji afrykańskiego kina w dużym stopniu zależą od środków, przy pomocy których wytwarzana jest neokolonialna polityka. „Tymczasem każdy artysta w Afryce wie, że triumf niepodległości – bez względu na to jak krótkotrwałej – stanowi najwspanialszy moment w historii Afryki”⁹. „Tymczasem” – w tym samym czasie: jak dwa obrazy wyświetlane jeden na drugim, jak dwie ścieżki dźwiękowe puszczane równolegle. Do takiej podwójnej ekspozycji niezbędny jest jednak drugi obraz.

Sana na N’Hada: „Stworzyliśmy Narodowy Instytut Filmowy w 1977 roku. Chodziło o to, żeby robić filmy tu – w Gwinei. Filmy powstawały tu już wcześniej, tylko że nie takie, na jakie normalnie poszłoby się do kina. Portugalskie Towarzystwo Geograficzne nakręciło ich bardzo dużo, możliwe, że kręciła je też portugalska armia, ale to my, nasza czwórka, byliśmy pierwszymi Gwinejczykami robiącymi filmy dla miejscowej ludności. Zaczęliśmy kręcić na taśmach, które znaleźliśmy. Sarah Maldoror zostawiła ich sporo, a ja wykorzystałem je przy okazji Fanado. Udało mi się załatwić pieniądze ze szwedzkiej telewizji i w 1984 roku film był pokazywany tutaj oraz w Irlandii i Szwecji. Potem Flora nakręcił pierwszy gwinejski film pełnometrażowy pt. *Mortu Nega*. Wszyscy musieliśmy wziąć w tym udział, było nas za mało, żeby stworzyć zespół”.

W eseju *The Short Century* Manthia Diawara koncentruje się na frankofońskim kinie afrykańskim, o *Mortu Nega* wspomina jako o „ważnej opowieści o niepodległości obywateli Gwinei Bissau. Podczas gdy większość filmów dokumentalnych poświęconych dekolonizacji w byłych koloniach portugalskich tworzyli filmowcy na emigracji albo reżyserzy z Europy, *Mortu Nega* wyprodukowano w Gwinei Bissau – już po zdobyciu niepodległości – jako opowieść o walce narodu o wolność”¹⁰. A więc *Mortu Nega*: pierwszy film i od razu wyjątek od reguły? Film powstał w 1988 roku, jego akcja toczy się w latach 1972- 1974.

1988

***Mortu Nega* został nakręcony w 1987, a premierę miał w 1988 roku.**

Sytuacja z Morés – przywołana przez Sanę na N'Hadę – w *Mortu Nega* zostaje zainscenizowana. Ujęcie ze *steadicamu*, zastygłe w powietrzu, podczas gdy w radiu powtarza się wiadomość: zamordowano Cabrala. Żadna z postaci w filmie nie trzyma w ręku kamery, choć wiadomo, że niektórzy je mieli.

Podczas pierwszej wizyty w archiwum nie miałaś okazji otworzyć wszystkich puszek i zobaczyć co jest w środku, nie mówiąc już o tym, że nie byłaś w stanie przekonać się, czy zawartość jest interesująca i dla kogo. Jedyne co mogłaś zrobić, to te dwie fotografie. Druga z nich to zbliżenie na dwa stosy puszek z taśmą filmową. Gdy je powiększyć, można dostrzec większość opisów: film o Fatimie z francuskim komentarzem; film o portugalskich imigrantach we Francji; puszka opisana „Centro Islâmico de Gabú” (Centrum Islamskie w Gabú)¹¹, inna – „Contratipo Entrevista Amílcar Cabral” (kopia wywiadu z Amílcarem Cabralem). Napisy na kilku puszkach sugerują, że w środku znajdują się materiały z dyplomatycznych misji brata Cabrala, Luíse'a – pierwszego prezydenta kraju po uzyskaniu niepodległości – w Europie Wschodniej, Gambii i USA. Jedna etykieta wskazuje na Kubański Instytut Filmowy (ICAIC) i jest opatrzona numerem „1967”, prawdopodobnie oznaczającym rok nagrania. Dwa pudełka zawierają inskrypcję „Filme não identificado” – film niezidentyfikowany.

Gdy to fotografowałaś, zwróciłaś uwagę na zapach octu w pomieszczeniu. Każdy, kto zajmował się archiwami filmowymi wie, że to zły znak, wskazujący na daleko posunięty proces rozkładu materiału wewnątrz puszek. Poczulaś zapach obrazów, zanim je zobaczyłaś, ale, co oczywiste, nie będzie on widoczny na fotografiach, które zrobiłaś. Na to, żeby otworzyć puszki jest jeszcze za wcześnie, a w pewnym sensie być może już za późno.

'1967'

Puszka z napisem „1967” okazała się zawierać rzadkie w tym archiwum taśmy 35 mm. Krótki, lekko pomontowany materiał pokazuje studentów z zagranicy wykonujących gdzieś na Kubie „dobrowolne prace rolnicze”. Co ciekawe, wśród osób karczujących maczetami chaszcze możemy rozpoznać czworo gwinejskich studentów filmu: José Cobumbę, Josefinę Crato, Florę Gomesa i Sanę na N'Hadę. Nieco komiczna sytuacja rozgrywająca się w scenerii zarośniętego pola została prawdopodobnie zainscenizowana przed kamerą przez Dervisa Spinozę, operatora pracującego z Santiago Alvarezem, którego Sana na N'Hada rozpoznał na jednym z ujęć.

2. Pamiętać pierwszy obraz

Chciałem porozmawiać z tobą o pierwszych obrazach. Pomyślałem o pierwszej fotografii w archiwum, która była dla mnie „drzwiami wejściowymi” do twojego projektu, pierwszym obrazem, który z niego ujrzałem. Pytając o to, chciałem też wywołać inne obrazy: obrazy wcześniejsze, odziedziczone po dzieciństwie w Portugalii, z kina lub telewizji; obrazy z czasów wojny w Gwinei Bissau, o której w Portugalii mówi się z reguły jako o „wojnie kolonialnej”, a w Gwinei Bissau jako o „wojnie o niepodległość”; oczekiwania, jak będzie wyglądać film nakręcony w Gwinei Bissau; obrazy, które mogły zostać potwierdzone albo podważone przez materiały z tego archiwum. Mam poczucie, że często zapominamy, co sobie wyobrażaliśmy, zanim ktoś pokazał nam pierwszy obraz. Ten pierwszy obraz jest w stanie wymazać naszą wyobraźnię. Na tym polega problem z obrazami – i dlatego o to zapytałem.

Powiedziałaś, że do archiwum wchodziłaś nie tyle z oczekiwaniami, ile z nadziejami, a raczej życzeniami. Życzyłaś sobie, żeby stwierdzenie Flory Gomes, Sany na N'Hada i Suleimane'a Biai, że okres wojennego filmowania w latach 1972-1980 w Gwinei Bissau był produktywny, okazało się prawdą. Powiedziałaś też, że chciałaś zobaczyć obrazy Amílcar Cabrala. Chciałaś też znaleźć *The Return of Amílcar Cabral*. Miałaś nadzieję zobaczyć coś, o czym mówiono ci, że nie istnieje – coś, co wciąż nie jest pokazywane w szkołach i telewizji.

W każdym razie istniały jeszcze wcześniejsze obrazy z Gwinei Bissau. Na przykład telewizyjne obrazy wojny kolonialnej, nagrane przez francuską ekipę na zlecenie portugalskiego rządu. Miały za zadanie przekazać chwałę dobrze zorganizowanej operacji militarnej, ale w rezultacie stały się dokumentacją klęski. Na filmie umierają portugalscy żołnierze. Powiedziałaś mi, że te



Amílcar Cabral i Ahmed Sékou Touré na "Tygodniu informacji" w Palais du Peuple, Conakry wrzesień 1972 (niezmontowany materiał). © INCA Guinea-Bissau, José Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes, Sana na N'Hada

Chris Marker

Po wyjeździe z Bissau Chris Marker namawiał swoją przyjaciółkę i montażystkę Anitę Fernandez do kontynuowania obiecującej – jak ją oceniał – współpracy z młodymi gwinejskimi filmowcami. Fernandez pracowała z nimi potem w 1980 roku. Razem stworzyli krótki film *Un balcon*

obrazy pojawiły się w telewizji dopiero 20 lat po tych wydarzeniach – w latach 90. Wśród tych pierwszych obrazów były też sceny z *Sans Soleil* Chrisa Markera, pokazujące karnawał i targ w Bissau. Znałaś te obrazy, ale powiedziałaś mi, że dopiero po tym, gdy parę lat temu miałaś okazję porozmawiać z Markerem, przyjrzałaś się bliżej napisom końcowym.

Sana na N'Hada: „W latach 80. zaczęliśmy pracować z ludźmi z zagranicy. Przyjeżdżali filmowcy ze Szwecji i Francji, wśród nich był też Chris Marker. Przyjechał tu w 1979 roku, wszyscy pracowaliśmy razem przez miesiąc czy dwa. Wspólnie podróżowaliśmy, a Chris uczył nas montażu. Dla mnie Chris jest nauczycielem, źródłem wielkiej mądrości, a także przyjacielem. Miałem trochę taśmy, co do której nie byłem pewien, czy wciąż jest w dobrym stanie. To był czas karnawału – początkowo chciałem nakręcić dwie rolki, w końcu nakręciłem trzy. Dałem je Chrisowi do wywołania. Podobały mu się i zostawił je sobie. Potem poleciał do Japonii, gdzie nakręcił inne sceny, potem to wszystko zmontował – tak powstał *Sans Soleil*”.

Dawne obrazy docierają do nas niekiedy z opóźnieniem. *Sans Soleil* było w mojej pamięci tak pokawałkowane, że musiałem obejrzeć film jeszcze raz, żeby wiedzieć, o czym rozmawiamy. Przypomniałem sobie uwagę Serge'a Daney'a, który powiedział: „Kino istnieje tylko po to, by przywrócić to, co już raz się widziało – dobrze, słabo albo wcale”¹². Tym razem podczas oglądania *Sans Soleil* uderzyło mnie to, jak świadomie film ten wpatruje się we własną przyszłość w zapomnieniu. Koty, świece, komputery, spojrzenie licznych oczu patrzących w kamerę. Wszystkie te obrazy zdają się mówić, że są czystą obecnością, mimo że najprawdopodobniej były kręcone na przestrzeni kilku lat i w kilku lokalizacjach. Światło, które z nich promieniuje, jest już odbiciem oślepiającej jasności zapomnienia. Każdy uchwycony obraz tworzony jest po to, by uchwycić

en Afrique (Balkon w Afryce), który w ironiczny sposób odnosi się do roli Fernandez jako europejskiej kobiety „skoszarowanej” w Bissau. Fernandez rozpoczęła też pracę nad dokumentem o kobietach w Gwinei Bissau. Jak wiele innych filmów także ten nie został ukończony, a prace nad nim przerwane po zamachu stanu w listopadzie 1980 roku, kiedy prezydent Luís Cabral został pozbawiony władzy, a młodzi filmowcy przez następne lata byli zniechęceni do współpracy z Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA). Anita Fernandez kontynuowała współpracę z Saną na N'Hada i Florą Gomezem, pisząc razem z tym ostatnim scenariusz jego *Po di Sangui* (1996) i montując *Xime* (1994) Sany. W listopadzie 2012 roku Sana na N'Hada spotkała się ponownie z Anitą Fernandez w Paryżu przy okazji publicznej prezentacji archiwalnych materiałów z Bissau w Jeu de Paume. W czerwcu 2013 Anita Fernandez odwiedziła Berlin, gdzie prezentowała *Un balcon en Afrique* wraz z materiałami do nieukończonego filmu odnalezionego w archiwum w Bissau. Projekcja odbyła się w ramach projektu Living Archive w kinie Arsenal.

obecność, i każdy obraz chce być zapamiętany i drży w obliczu zapomnienia. Ale czy moglibyśmy nie patrzeć na obraz już retrospektywnie? Co innego może uczynić obraz, niż przypominać nam o czymś, co zapomnieliśmy – nawet jeśli tym czymś jest przyszłość?

3. Pisać z pamięci

Zawsze pisze się z pamięci – szczególnie gdy pisze się o obrazach. Jest niemal niemożliwe pisać, kiedy się patrzy – oczy na to nie pozwolą. Najpierw się widzi, potem się pisze. Kiedy piszę, obrazy przesuwiają się i niektóre mi umykają. Możliwe że inni je widzą, ale ja nie, bo ja robię notatki o obrazach, które zobaczyłem wcześniej. Kiedy patrzę znowu, wiem, że coś przegapiłem, ale mam nadzieję, że notatki pomogą mi później wypełnić te luki – zapamiętać, w pewnym sensie, to, czego nie widziałem. Pamięć nie jest magazynem, do którego możemy wejść i coś [sobie] wybrać. Obrazy przychodzą i odchodzą i tylko gdy je pamiętamy, zauważamy, że już je widzieliśmy. Niektóre nigdy nie wrócą. Zapomnimy, by o nich pamiętać. A kiedy zapominamy, zapominamy również, że zapomnieliśmy.

W jakim sensie możemy powiedzieć, że to archiwum jest częścią „zbiorowej pamięci” Gwinei Bissau? Co to jest pamięć zbiorowa i jak obrazy stają się jej częścią?

Większość puszek na półkach zawierała nieukończone filmy, niezmontowane materiały, nakręcone przy różnych okazjach w całym kraju między 1972 i 1980 rokiem. Większość materiału nagrano na 16-milimetrowej taśmie pozytywowej – zwykle marki Kodak. Wiele z nich nakręcili Flora Gomes, Sana na N'Hada i dwoje ich kolegów, którzy już nie żyją. Ponieważ często pracowali razem, na filmach widać ich często w kadrze, jak trzymają klaps, lampę albo mikrofon. Na półkach było też trochę skończonych filmów, ale większość z nich pochodziła z zagranicy.

1973

Jeśli chodzi o *Weltfestspiele der Jugend* w Berlinie Wschodnim, Sana na N'Hada wspominał po latach, że w Berlinie znalazł się jako członek delegacji Gwinei Bissau i że filmował przez cały okres pobytu. Czterominutową rolkę tego filmu odnaleziono pośród materiałów archiwalnych w Bissau, jednocześnie Sana pamięta, że swój materiał miał przekazać do wschodniemieckiego studia filmowego DEFA, gdzie miały być wykorzystane przy produkcji wspomnianego w tekście filmu. Dokładniejsze poszukiwania tych materiałów w Niemieckim Federalnym Archiwum Filmowym trzeba dopiero przeprowadzić – być może uda się to przy okazji kolejnego pobytu Sany w Berlinie.

Pierwszy film, który razem obejrzelśmy, był produkcją DEFA dokumentującą *Weltfestspiele der Jugend und Studenten* (Światowy Festiwal Młodzi i Studentów), który odbył się w Berlinie Wschodnim w 1973 roku¹³. Oglądaliśmy go bez dźwięku na ekranie komputera w czasie rzeczywistym procesu jego digitalizacji w Kornmanufaktur w Berlinie. Mgliście pamiętałem, że już ten film kiedyś widziałem, większości jednak nie rozpoznawałem – i na pewno nie rozpoznałbym oddziałów „Amílcar Cabral Youth” na scenie we wschodnim Berlinie, protestujących przeciw wojnie, która wcale się jeszcze wtedy nie skończyła. Zwróciliśmy uwagę na architekturę Berlina Wschodniego; lekkie fasady i potężne łuki socjalistycznego modernizmu. Później rozpoznaliśmy podobną architekturę w innym filmie, *A semana da informação* (The Week of Information), nagrany w Palais du Peuple w Conakry we wrześniu 1972 roku. Był to zapewne pierwszy i ostatni raz, kiedy czworo młodych filmowców, którzy właśnie wrócili z Kuby, kręciło Amílcar Cabrala. Między nagrywaniem tych obrazów a tymi nagrami w Berlinie Wschodnim Cabral został zabity. Nie dożył czasu, gdy kilka miesięcy później jednostronnie proklamowano niepodległość Gwinei Bissau.

Obrazy z tej ceremonii pojawiły się w innym filmie, *Actos Feitos do Guiné* (1980) Fernanda Matosa Silvy, który oglądaliśmy sześć miesięcy wcześniej w archiwum Arsenal Institute for Film and Video Art w Berlinie. Co ciekawe, podobnie jak w opisaney wyżej scenie w *Mortu Nega*, kamera rejestruje twarze i sylwetki, a głos dobiega z głośnika. W *Mortu Nega* głos informuje o śmierci Cabrala; w tej scenie niepodległość Gwinei Bissau oznajmia głos Cabrala – przed tym faktem i po własnej śmierci. Pierwsza scena jest fikcją, druga – nie. Kiedy niedługo po tym rozmawiałaś w Lizbonie z Matosem Silvą, dowiedziałaś się, że materiał, którego użył, został nakręcony przez szwedzkiego dokumentalistę Lennarta

Lennart Malmer

Sana na N'Hada podkreśla równie istotną rolę Szwedki Ingeli Romery, która towarzyszyła Lennartowi Malmerowi podczas kolejnych pobytów w Gwinei Bissau. Ta dwójka gościła Sanę w Szwecji, gdy pracował on nad *Powrotem Amílcar Cabrala* (*O regresso de Amílcar Cabral*), filmem, o którym jest mowa w następnym akapicie, i który faktycznie został zmontowany u nich w domu. Zdjęcia z Amílcarem Cabralem wykorzystane przez Sanę w tym filmie pochodzą z archiwów szwedzkiej telewizji i zostały nakręcone przez innego szwedzkiego dokumentalistę, Rudiego Spee.

kronika filmowa

Wydaje się, że pisząc ten tekst, nie widziałem jeszcze w całości *O regresso de Amílcar Cabral*. *Powrót* jest czymś o wiele więcej niż sugeruje określenie „dokumentalna kronika filmowa”. To wizualne i dźwiękowe epitafium dla Amílcar Cabrala, wspólne dzieło czwórki gwinejskich filmowców, zmontowane przez Sanę na N'Hadę w Szwecji (zob. poprzednia uwaga). Sana wspomina, że powstał z myślą o wielkiej diasporze, tysiącach Gwinejczyków, którzy uciekli z kraju w czasie wojny i wciąż mieszkali poza krajem. Dominujący temat „powrotu”

Malmera. Jako operator, montażysta i łącznik ze studiami postprodukcyjnymi w Szwecji, Malmer odegrał kluczową rolę w początkach kinematografii w Gwinei Bissau. Na niektórych panoramach jego autorstwa możemy dostrzec Florę Gomesa i Sanę na N'Hadę, pracujących ze swoimi kamerami i mikrofonami. W archiwach Bissau znaleziono też 16-milimetrową rolkę *Acto dos Feitos do Guiné*, obok resztek materiałów, które tego dnia nakręcili Flora Gomes i Sana na N'Hada.

Wśród ukończonych filmów w archiwum był też *The Return of Amílcar Cabral (O regresso de Amílcar Cabral)*, film, który dobrze pamiętał Carlos Vaz. Inni też go pamiętali. To kronika filmowa poświęcona przewiezieniu ciała Cabrala z Conakry do Bissau. *The Return of Amílcar Cabral* był może jedynym wśród tych filmów, który w swoim czasie był oglądany przez widzów. Niektóre filmy były oczywiście montowane i kierowane do postprodukcji, jak na przykład *A luta ca caba inda* (Walka się jeszcze nie skończyła) – zapożyczyłaś z niego tytuł do własnego projektu. Jednak zdecydowana większość archiwum to materiały niezmontowane i nieudźwiękowione. Dźwięk jest trzymany na półkach w pokoju obok. Przypominam sobie i opisuję tu coś, co mi opowiadałaś i czego sam nie widziałem. Taśmy audio leżące na palecie w pokoju obok, zapakowane do małych tekturowych pudełek produkowanych w Szwecji i Wschodnich Niemczech. Pokazywałaś mi ten obraz czy go sobie wyobraziłem?

Z tych ogólnych faktów wynika, że większości obrazów znajdujących się w tym archiwum nigdy nie pokazano publiczności. W jaki sposób niewidziany obraz może być częścią pamięci zbiorowej? Czy jest w ogóle obrazem coś, czego nikt nigdy nie widział? To pytanie może dzisiaj nie mieć już znaczenia w odniesieniu do obrazów, które w międzyczasie uratowano poprzez digitalizację. Powraca jednak w odniesieniu do tych obrazów, które zniknęły w wyniku działania syndromu octowego albo zostały dosłownie wymazane z odcinka filmu lub też przez lata, jak to

i wizja niepodległego kraju oddającego hołd swojemu wielkiemu przywódcy w nieunikniony sposób stają się obietnicą powrotu z wygnania i deklaracją woli budowania nowego państwa. Wytarta etykieta sugeruje, że taśma dużo podróżowała, i rzeczywiście Sana przypomina sobie, że film był często pokazywany wśród diaspory gwinejskiej w Europie i USA.

nigdy nie pokazane

Zobacz poprzednią uwagę. Pytanie o to, jak niewielka ilość materiału nakręconego przez czwórkę filmowców w latach 70. dotarła do widzów, powinno być potraktowane z większą uwagą, niż ma to miejsce w tym fragmencie. *O regresso de Amílcar Cabral* był dystrybuowany. Materiały nagrane przez Sanę na N'Hadę, Florę Gomesa i ich dwoje zmarłych kolegów można odnaleźć w kilku filmach podejmujących temat Gwinei Bissau czy okresu dekolonizacji w ogóle. Wspominam o kilku takich przykładach w tekście – ktoś może zaś wiedzieć, jakie materiały *found footage* z Bissau mogą jeszcze wypłynąć w przyszłości?

opisywałaś, zamieniły się w kleistą maź. Archiwum konstruowane jest zawsze na grząskim gruncie między pamięcią a niepamięcią. Tak jak obraz może wymazywać wspomnienie, wymazany obraz może upamiętniać niepamięć. Ale dokąd zmierzają niewidziane filmy we wspomnieniach tych, którzy je nakręcili?

4. Rozpropagować przyszłe państwo

Manthia Diawara: „Wydaje się oczywiste, że od lat 60. powinno powstawać kino propagandowe, które w różnych krajach mogłoby opiewać triumfy niepodległości. Zasluga takiego kina polegałaby na uczeniu widza historii i niepodległościowej ideologii. Podobnie jak wszystkie inne rodzaje propagandy, takie kino powinno tworzyć i dystrybuować państwo”¹⁴.

Zastanawiając się nad kinem afrykańskim, Diawara dochodzi do przewartościowania pojęcia propagandy: nawiązuje do porażki filmu, który nie był w stanie uczynić z Patrice'a Lumumby i Kwame Nkrumaha bohaterów narodowych – na co tamci z pewnością zasłużyli. W obu przypadkach zamachy stanu nastąpiły zbyt wcześnie, pozwalając na szybkie przepisanie na nowo historii w interesie nowej władzy. „Zadając sobie pytanie, jak ludzie mogli mieć tak krótką pamięć afrykańskiego kolonializmu, że tak szybko zaakceptowali zdemonizowany obraz tych, którzy jeszcze przed chwilą walczyli o wolność, a dawnych kolonizatorów witali niczym wybawców, zacząłem zdawać sobie sprawę z potęgi i ograniczeń sztuki propagandowej”¹⁵. W tym wywodzie chodzi o to, że potrzeba czasu, by ustanowić [czyjś] publiczny obraz, i że żaden obraz nie powstaje nigdy w sposób naturalny, lecz zależy od tego, kto ma władzę, aby go wytworzyć. W każdym razie chodzi o to, że obraz propagandowy nie jest wcale z definicji „kłamstwem”.

A jednak trochę dziwnie brzmią słowa: „Powinno było pojawić się kino propagandowe”. Ludzie o liberalnych poglądach nie chcą być nękani propagandą. Ale jakie niebezpieczeństwo kryje w sobie propaganda, jeśli wierzymy, że umiemy ją rozpoznać? Czy obawa przed propagandą nie jest zawsze lekko paternalistyczną obawą o niedostatki Innego, który mógłby jej ulec?

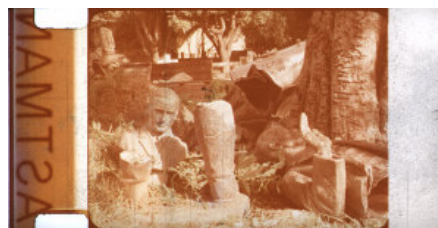


Fotogram z *O Regresso de Amílcar Cabral*, 1976. Od lewej: Aristides Pereira, Sana na N'Hada (z kamerą), Luís Cabral, Ana Maria Cabral (wdowa po Amílcarze Cabralu). © INCA Guinea-Bissau, Lennart Malmer

Flora Gomes: „Amílcar nie chciał taniej propagandy. Pamiętam, jak we wczesnych latach 70., francuski filmowiec nakręcił przesadzony dokument, a Amílcar nie chciał go promować, mówiąc że film nie miał nic wspólnego z naszą walką; że może tak było w Wietnamie, ale na pewno nie w Gwinei Bissau. To pokazuje, że Cabral nie godził się na rzeczy, które były poza jego zasięgiem, chciał by portugalski kolonializm został pokazany wiernie i w zgodzie z faktami”.

Jak mógłby wyglądać film propagandowy z Gwinei Bissau? Kiedy w końcu mogłaś zobaczyć zdigitalizowane archiwalne materiały, powiedziałaś, że uświadomiły ci one, jak drobiazgowo udokumentowany został proces wyzwolenia. „Walka bojowników, jednostronna deklaracja niepodległości, zmiany na stanowiskach wojskowych, spojrzenia, niepewność w oczach. Później wymiana waluty i wprowadzenie nowych banknotów – wszystkie ważne elementy procesu wyzwolenia zostały drobiazgowo i świadomie udokumentowane”. Powiedziałaś mi, że pokazałaś część tych materiałów Harunowi Farockiemu, a on powiedział, że zawsze chodzi o ten sam gest: reprezentacja, reprezentacja, reprezentacja. „Tak, reprezentacja, a nawet propaganda. Czym innym miałyby być?” W Gwinei Bissau Amílcarowi Cabralowi składa się oficjalne hołdy. Ulice, szkoły, instytucje noszą jego imię, a dzień jego śmierci jest narodowym świętem. Czci się go jak wyzwoliciela kraju, ale nie jako twórcę własnego projektu. „Wielu ludzi w Gwinei Bissau tęskni za Cabralem”, powiedziałaś, „ale niewielu pamięta, czego on naprawdę chciał”.

Na czym – według tych obrazów – polegał ten projekt? Afrykański projekt socjalistyczny, projekt unifikacji, projekt nacjonalistyczny, projekt ze-wsi-do-miast; projekt, który można krytykować, ale też taki, który wielu wspierało, mając ku temu powody. I mówimy tu o żywych – nie o umarłych. Sens „propagandy” w rozumowaniu Diawary wydaje się polegać na czymś takim: w konkretnym momencie historycznym obrazy nie mają pokazywać faktów, ale propagować przyszłość, która jeszcze nie nadeszła. To obrazy stworzone, żebyśmy pamiętali, co ludzie sobie wyobrażali. Są pozbawione treści, ponieważ są gestami opisującymi przestrzeń, która dopiero ma być wypełniona, przestrzeń pustą.



Materiał z *Guiné-Bissau, 6 Anos Depois, 1980* (nieukończony film). © INCA Guinea-Bissau, José Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes, Sana na N'Hadar

W tym sensie *A semana da informação* miała stać się szczerym filmem propagandowym, „wiernym” i „prawdziwym”. Cabral oprowadza gości po wystawie, której przedmiotem jest świetlana, socjalistyczna przyszłość Gwinei Bissau; przyszłość, która jeszcze w pełni nie nadeszła, ponieważ wojna wyzwolenicza, która ma utorować jej drogę, toczy się w dalszym ciągu paręset kilometrów na północ. Ale oto Cabral: ubrany zwyczajnie, jak kurator (powiedziałaś), uprzejmy, gościnnie, przywódca narodu, który jeszcze (w tym momencie) nie istniał. Przyjmując swych gości, Cabral wita Sékou Touré i jego żonę. Widzimy, jak piosenkarka Miriam Makeba i jej mąż – były „premier” Czarnych Panter Stokely Carmichael, który przeniósł się do Conakry i zaczął pracować z Touré w 1969 roku – wchodzi do budynku. Stopniowe wyzwolenie Gwinei Bissau spod portugalskiej okupacji pozwoliło Cabralowi pokazywać swoim gościom produkty rolników i miejscowych tkaczy z terenów wyzwolonych. Prezentował też broń odebraną portugalskiej armii, a raz nawet – demonstrując ten sam spokój, z jakim prezentował tkaniny – delikatnie rozwijał portugalską flagę zdobytą w jakimś kolonialnym przysiółku albo wojskowym magazynie. Możemy sobie tylko wyobrazić, jaki efekt te obrazy mogłyby wywołać, jeśli tylko byłyby – zgodnie z istniejącymi planami – dystrybuowane. Wyobrazić to sobie – to minimum tego, co możemy zrobić. I to nie tylko Cabral promienieje światłem przyszłości; każdy na tych obrazach z Conakry z 1972 roku emanuje optymizmem i dumą, śmiało prezentując, wśród portretów afrykańskich przywódców, ciężko wypracowaną wolność¹⁶.

5. Patrząc na ruiny

W swoim eseju *L'image brûlée* Georges Didi-Huberman dowodzi, że biorąc pod uwagę ogrom utraconych wspomnień i śladów, możemy równie dobrze cieszyć się z każdego pojedynczego obrazu ocalonego z płomieni, które zniszczyły tak wiele archiwów. Jednak wobec nieobecności tych innych archiwów „powinniśmy być ostrożni – pisze – by nie utożsamić dostępnego nam archiwum – bez względu na to, jak bogate by ono nie było – z czynami i dokonaniem świata, których jest ono zaledwie resztką. Istotą archiwum są jego luki, jego dziurawa struktura. Bardzo często luki te są rezultatem celowej lub nieświadomej cenzury, zniszczenia, ataków, czy auto-da-fé. Archiwa są często szare, nie tylko z powodu czasu, który upłynął, ale też z powodu popiołów wszystkiego, co archiwum otaczało i co spłonęło.

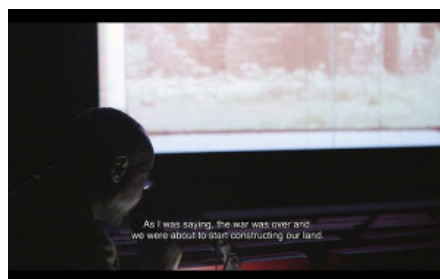
Odkrywając wspomnienie ognia na każdej karcie, która nie spłonęła, doświadczamy tego, co tak dobrze opisał Walter Benjamin [...] – barbarzyństwa udokumentowanego w każdym dokumencie kultury”¹⁷.

Każdy obiekt w archiwum opowiada wiele historii, a jedną z nich jest historia samego archiwum. Kiedy podzieliłem się z tobą tym cytatem z Georges’a Didi-Hubermana, myślałem i o białych lukach na taśmie filmowej z Bissau, i szarych plamach, jakie zostawiała na rękach archiwistów i na maszynach. Zwróciłaś uwagę, że dla ciebie historia tego archiwum to historia godnego podziwu wysiłku, który powołał je do życia, a nie jego stopniowej destrukcji. „Istotą” tego archiwum nie są luki, ponieważ luki te nie są rezultatem przemocy porównywalnej z barbarzyństwem, o którym pisze Didi-Huberman.

To archiwum pachnie octem, a nie popiołami. Nie jest szare. Jest białe, błękitnawe, bladozielone, i w dobrze znanym odcieniu sepii. To nie są kolory całkowitej destrukcji, ale stopniowej ruiny. Georg Simmel w eseju *Ruina* zauważył, że ruiny mają tendencję do przybierania kolorów otoczenia, efekt, który Simmel przypisywał „wspólnemu losowi, działaniu suszy i wilgoci, upału i chłodu, zewnętrznemu tarciu i wewnętrznej zetłałości”¹⁸,

których doświadczają przez stulecia. Niepokój Simmla w tym eseju dotyczy popadających stopniowo w ruinę budynków, w których jesteśmy skłonni widzieć ucieleśniony upływ czasu i nietrwałość i kontemplować je jako obiekty estetyczne. Jednocześnie tekst ten przyszedł mi do głowy, kiedy zwróciłem uwagę na kolory archiwum i na to, że także one zdają się mówić o naturze, która „zachowuje się tak, jak nakazują jej własne prawa”¹⁹ – chodzi o prawo materiału do dopełnienia swojego naturalnego biegu, a więc do rozkładu.

Razem z niedokończoną przeszłością archiwum skrywa też niezmontowaną przyszłość. Kilka rolek filmu miało zapewne złożyć się na film zatytułowany *6 Anos Depois* (Six Years After/Sześć lat później). Zdaje się, że to jedyny film nakręcony w kolorze. Rolka, którą mi pokazałaś, musiała zostać nakręcona kilka lat po wojnie. Co ciekawe, na taśmie znajdują się rysy, z reguły świadczące o częstym wyświetlaniu, choć w tym wypadku chodziło przecież o surowe, niezmontowane ujęcia. Po tym, jak na ekranie pojawia się klaps (trzymany przez Florę Gomesa),



Cinema Arsenal, Berlin, listopad 2012:
Sana na N’Hada komentuje na żywo
sceny z *Guiné-Bissau, 6 Anos Depois*.
© Filipa César

w kolejnych statycznych ujęciach oglądamy pozostałości portugalskiej bazy wojskowej: rumowiska w miejscu zbombardowanych budynków, porzucone wojskowe pojazdy, okazałe stosy nieużytych pocisków moździerzowych i góry zwiniętych kłębków czegoś, co wygląda na lont. Kilka ujęć pokazuje te same posągi portugalskich kolonizatorów, które ty nakręciłeś kiedyś w Cacheu – poułamywane i groteskowo zastygłe w okaleczonych pozach. Na podstawie drzew i krzaków zarastających ruiny budynków można założyć, że minęło już trochę czasu. Przesłanie tych obrazów mogłoby brzmieć: czas poszedł naprzód, ta broń już nie będzie zabijać. Wkrótce pochłonie ją natura.

Aby posunąć Simmelową prowokację jeszcze odrobinę dalej, zwróćmy uwagę, że estetyczną przyjemność płynącą z [oglądania] ruin wywodzi on z poczucia „powrotu do domu”, poczucia „spokoju”: „Ruina tchnie atmosferą ukojenia, (...) dopasowuje się do otaczającego krajobrazu i zrasta się z nim w jedność, jak drzewo i kamień”²⁰.

Można bezpiecznie powiedzieć, że taki właśnie rodzaj spojrzenia obecny jest w obrazach z *Six Years After*. Przesłaniem jest „spokój”; te obrazy miały być zakotwiczone w opowieści o zmagających się z losem farmach i ludziach, którzy wzięli sprawy w swoje ręce. Dzisiaj te obrazy same stały się ruiną. Teraz, czyli jakieś czterdzieści lat później, to my patrzymy na nie, czytamy tytuł *Six Years After*, wyobrażając sobie, że sepia to intensywna zieleń, uświadamiamy sobie, że ten materiał prawdopodobnie nigdy nie był przez nikogo oglądany – oprócz tych, którzy go nakręcili i być może tych, którzy go wywołali w Lizbonie lub Sztokholmie. Jaki rodzaj spokoju można odnaleźć w tych ruinach? A co z estetyką? Czy należy zwrócić uwagę, że re-naturalizacja tych ruin staje się domknięciem koła, którego początkiem było zaangażowanie się Amílcar Cabrala – z zawodu agronoma – w politykę?²¹ Wydaje się, że polityka czerpana wprost „z ziemi” – tej, która karmi, chroni i zapewnia groby – ma mniej powodów do obaw przed wracającą na swoje tory naturą niż bombastyczne oblicza światowych stolic.

6. Opowiedzieć historię jeszcze raz

To będzie ostatni rozdział w tym przejściowym protokole. Kiedy my prowadziliśmy te dyskusje, ty godziłaś się z koniecznością zrobienia czegoś z tymi obrazami. Pytanie brzmiało nie „czy”, ale „co” z nimi zrobić. Obrazy istnieją po to, żeby coś z nimi zrobić,

powiedziałaś. Interesowało cię, jak one działają na ciebie i innych. „Nie sądzę, żeby istniała jakaś ‘bezpieczna’ pozycja, z której można by rozmawiać bez ryzyka popadania w sprzeczności. A nawet jeśli by istniała, nie chciałbym się na tej pozycji znaleźć. Wkraczając na nieznaną obszar, człowiek jest zawsze szczególnie podatny na zranienie...”. Zastanawiasz się nad podjęciem jeszcze raz eksperymentu z instalacją, który już kiedyś zastosowałaś w przypadku filmu o Cacheu²² (fortecy, która odegrała szczególną rolę w handlu niewolnikami z Gwinei Bissau): obrazy są wyświetlane w tle, podczas gdy performer snuje współczesną opowieść na temat tego, co widać, co widać słabo, a czego nie widać wcale. Chciałabyś nawiązać współpracę z kilkoma osobami, które jednak tym razem nie będą twoim alter ego, ale będą działali na podstawie swojej własnej relacji z tymi obrazami. Jedną z osób, które zaprosiłaś do współpracy jest Grada Kilomba.

Grada Kilomba jest portugalską pisarką i badaczką mieszkającą w Berlinie. „Pisarka, poetka, wykładowczyni i psycholożka, której rodzina pochodzi z zachodnioafrykańskich wysp São Tomé i Príncipe, Kilomba urodziła się w Lizbonie, gdzie studiowała psychologię kliniczną i psychoanalizę”²³. Opuściła Portugalię z powodów podobnych do twoich, ale miała też swoje własne.

Grada Kilomba: „Nie mogę zapomnieć, jak ulica w Lizbonie, na której się wychowałam, oficjalnie nazwana rua Dr. João de Barros, zaczęła być przezywana ‘dos Macacos’ – Ulicą Małp. Czasem nazywano ją też ‘República das bananas’, wyobrażony kraj zamieszkały przez małpy. W oczach białych, my czarni, byliśmy ‘małpami’, które niedawno przybyły z kolonialnej Afryki. Z jednej strony groteskowa fantazja klasyfikowania nas jako małpy ujawnia potrzebę ustanowienia naszej pozycji jako niższej – poza człowieczeństwem. Z drugiej strony potrzeba wyobrażenia naszej ulicy jako iluzorycznej, oddzielnej krainy ujawnia wymuszony charakter tej rozdzielności między byciem czarnym a byciem Portugalczykiem. [...] Za każdym razem kiedy opuszczaliśmy naszą republikę czy ‘getto’, pytano nas ‘Skąd jesteście?’, jakby przypominając, gdzie jest nasze miejsce”²⁴.

Grada Kilomba

Grada Kilomba wraz z Dianą McCarthy zostały potem współautorkami jednego z performatywnych jednójęciowych filmów stworzonych przez Filipę César w kontekście materiałów archiwalnych z Bissau. W *Conakry* (2013) Kilomba i McCarthy zastanawiają się nad obrazami znajdującymi się wśród materiałów zatytułowanych *Semana do informação* (Tydzień informacji), opisanych wyżej.

To wspomnienie z kraju, który był dumny, że udało mu się wyzwolić z okowów totalitarnego reżimu. Wspomnienie to pochodzi mniej więcej z czasów, kiedy *Six Years After* miało zostać ukończone.

Tu, gdzie kończy się ten tekst, zaczyna się też proces, którego dalszego kierunku i czasu trwania nie jesteśmy w stanie określić. W jednej z naszych ostatnich rozmów powiedziałaś, że nie traktujesz archiwum jako narzędzia „zemsty”. Faktycznie, trudność zadania polega na zaakceptowaniu takiego dziedzictwa, „czy tego chcemy, czy nie” i rezygnacji z tego, co Derrida nazwał „nieuchronnością zemsty”²⁵. Nie jest to jednak łatwy argument na drodze ku rekuncji. Ani zemsta ani pojednanie nie wydają się odpowiednimi gestami, kiedy wchodzimy na obszar dziedzictwa: pierwszy traktuje przeszłość jako przekleństwo, drugi zakłada, że kres przeszłości może położyć teraźniejszość. Póki co zadanie, które dotyczy tego archiwum, sprowadza się do tego, co Manthia Diawara zaobserwował w odniesieniu do nowego afrykańskiego kina, czyli do „walki o wydobycie sensu z wszystkich sprzecznych głosów dochodzących z przeszłości”²⁶. Dźwięk do tych obrazów znajduje się jednak wciąż w pudełkach.

Suleimane Biai: „Wydaje mi się, że część archiwum Gwinei Bissau znajduje się dziś gdzieś między Bissau, Portugalią i Szwecją. Sana powiedział mi, że kiedy przybyli z Conakry w 1974 roku po uzyskaniu niepodległości, spakowali to, co nakręcili. Taśmy miały być wysłane do Sztokholmu w celu ich wywołania. Filmy zapakowano do samolotu, ale część z nich zaginęła między Bissau a Sztokholmem. Nikt nie wie, czy cały czas są w Bissau, Lizbonie czy Sztokholmie – nikt też nie wziął odpowiedzialności za ich zaginięcie. To archiwum gdzieś jest i pewnego dnia musi się odnaleźć”.



Cinema Arsenal, Berlin, czerwiec 2013:
Anita Fernandez czyta prywatny list
od Chrisa Markera. © Filipa César

Przypisy

- 1 Jacques Derrida, *Archive Fever*, University of Chicago Press, Chicago 1998, s. 30.
- 2 Carlos Vaz jest dyrektorem INCA (Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual), Filmowego i Audiowizualnego Instytutu w Gwinei Bissau.
- 3 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris 1993, s. 94.
- 4 W referendum zorganizowanym we wszystkich krajach Unii Francuskiej w 1958 roku. Sékou Touré był zwolennikiem opcji „nie” dla wspólnoty. W wyniku referendum Gwinea stała się jedyną byłą kolonią francuską, która nie weszła do nowej Wspólnoty Francuskiej. Jego odpowiedź skierowana do de Gaulle'a brzmiała: „Wolimy raczej biedę na wolności niż bogactwo w niewoli”.
- 5 Ten i wszystkie następne cytaty z Flory Gomesa, Sany na N’Hady i Suleimane'a Biai pochodzą z pracy *Between the First and Second Shots*, zredagowanej przez Filipę César w ramach Labor Berlin 5, organizowanego w Haus der Kulturen der Welt w Berlinie w 2011. *Between the First and Second Shots* można uznać za tekst prekursorski, wobec którego niniejszy jest jedynie sequelem.
- 6 Manthia Diawara, *African Cinema and Decolonization*, w: *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*, red. O. Enwezor, Prestel, Munich 2001, s. 346.
- 7 Ibidem.
- 8 Ibidem, s. 348.
- 9 Ibidem.
- 10 Ibidem.
- 11 Gabú jest miastem położonym na wschodzie Gwinei Bissau.
- 12 Serge Daney, *Postcards from the Cinema*, Berg, Oxford & New York 2007, s. 90.
- 13 DEFA – Deutsche Film–Aktiengesellschaft – był należącym do państwa studiem filmowym w NRD.

14 Manthia Diawara, *African Cinema and Decolonization...*, s. 348.

15 Ibidem, s. 348.

16 Stokely Carmichael przyjął potem nazwisko Kwame Ture, co było podwójnym hołdem i odnosiło się do Sékou Touré i prezydenta Ghany na wygnaniu, Kwame Nkrumah, którego studentem Carmichael został w Conakry.

17 Georges Didi-Huberman, *L'image brûle*, „Art press”, no spécial 25, octobre 2004, s. 68.

18 Georg Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, w: idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 173.

19 Ibidem, s. 170.

20 Ibidem, s. 172.

21 Amílcar Cabral ukończył gospodarkę wiejską (agronomię) w 1950 r. w Instituto Superior de Agronomia w Lizbonie. W 1952 został wysłany przez Ministério do Ultramar (Ministerstwo Spraw Zamorskich) do Gwinei Bissau do pracy w Pessube Farm z zadaniem przeprowadzenia krajowego cenzusu w rolnictwie. Dzięki temu mógł podróżować po kraju, poznawać ludzi i gospodarstwa, zyskując w ten sposób szczególny wgląd w społeczną rzeczywistość kraju. Był to kluczowy moment w formowaniu się politycznej świadomości Cabrala.

22 *Cacheu* Filipy César (2012) składa się z jednego ujęcia i zostało zarejestrowane bez przerw i zabiegów montażowych na jednej taśmie 16 mm. Proces montażu poniekąd poprzedził ujęcie, powstały obraz był rezultatem performatywnego asamblażu tekstu, aktorstwa, wyświetlanego obrazu oraz kadrowania, którego twórcą był operator i autor zdjęć, Matthias Biber.

23 Grada Kilomba, *Plantation Memories – Episodes of Everyday Racism*, Unrast, Münster 2010, tylna strona okładki.

24 Ibidem, s. 65.

25 Jacques Derrida, *Spectres de Marx...*, s. 47.

26 Manthia Diawara, *African Cinema and Decolonization...*, s. 349.