

Czarna perła w Koronie

Kolonie brytyjskie w Afryce w obiektywie
twórców anglosaskich – zarys tematu

BARTOSZ KAZANA

Brytyjska kinematografia od początku sięgała po afrykańskie plenery, niezwykle atrakcyjne plastycznie, a swą egzotyką przyciągające widza. Dla Brytyjczyków Afryka to jednak nie tylko malownicze pejzaże, ale przede wszystkim żywa pamięć o niegdyś potęgze Korony – u progu XX w. obejmującej swoimi wpływami 1/4 ludności świata i ok. 1/5 powierzchni lądów¹. Co ciekawe, kino brytyjskie sporadycznie powracało do historii tamtego okresu; powstało zaledwie kilka obrazów bezpośrednio poruszających problematykę kolonialną. Obrazy brytyjskie poświęcone tej tematyce trzeba więc uzupełnić o kilka dodatkowych tytułów zrealizowanych przez twórców amerykańskich i australijskich.

Za sprawą Brytyjczyków w drugiej połowie XIX w., a więc w szczytowym momencie osiągnięć kolonialnych Korony, Afrykanie zetknęli się z kinematografem. Pojawiali się w tle licznych kronik filmowych przedstawiani jako objęci misją cywilizacyjną prymitywni poddani królowej Wiktorii. Zaledwie dwadzieścia lat później czarnoskórzy twórcy realizowali pierwsze filmy w Ameryce², a w następnej dekadzie w Wielkiej Brytanii grali pierwsze role mówione³. W tym samym czasie pojawiła się także pierwsza murzyńska gwiazda dużego formatu – Amerykanin Paul Robeson, w latach 30. działający głównie w Wielkiej Brytanii. Czarnoskórzy twórcy, szczególnie amerykańscy, wyłamywali się z narzuconego przez wczesną kinematografię krzywdzącego wizerunku nierozgarniętych błaznów, imbecyli i przestępców⁴. W następnych latach stopniowo pokonywali bariery na drodze do filmowego równouprawnienia: w 1940 r. Hattie McDaniel jako pierwsza czarnoskóra aktorka zdobyła Oscara za rolę w *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939, reż. Victor Fleming), a dwadzieścia kilka lat później mieszkający w Wielkiej Brytanii Pretorianin Lionel Ngakane zrealizował pierwszy film dokumentalny o Afryce nakręcony przez Afrykanina (*Vukani – Awake*, 1965) oraz pierwszy film fabularny czarnoskórego reżysera wyróżniony nagrodą na festiwalu filmowym w Wenecji (*Jemima + Johnny* 1966). W obu poruszył temat miejsca Murzynów w postkolonialnym świecie: w *Vukani – Awake* opowiedział o trudach walki o wyzwolenie Afryki, zaś w *Jemima + Johnny* o dziecięcej przyjaźni białego chłopca z czarnoskórą dziewczynką z Londynem targanym rasistowskimi zamieszkami w tle. W międzyczasie pojawił się także Sidney Poitier ze swoim nieszablonowym wizerunkiem silnego i inteligentnego bohatera, który przyniósł mu nie tylko szacunek i uznanie w filmowym świecie, ale także przełamał dominację białych aktorów w rolach pierwszoplanowych⁵.

Od połowy lat 60. ożywiła się także kinematografia afrykańska z Senegalczykiem Ousmane Sembène na czele, autorem wyróżnionej nagrodą Jeana Vigo *Murzynki pani X* (*La Noire de...* 1966), zaś w 1969 roku w Górnej Wolcie (od 1984 roku Burkina Faso) zorganizowano pierwszy Panafrykański Festiwal Filmowy w Wagadugu (FESPACO), który postawił sobie za cel coroczne prezentowanie dorobku bieżącej afrykańskiej produkcji filmowej. Wokół festiwalu koncentruje się dziś także przemysł filmowy ⁶.

Filmy brytyjskie o Afryce do 1930 roku

Obecność Brytanii w Afryce, jej działania militarne, a także dokonania ówczesnych odkrywców cieszyły się ogromnym zainteresowaniem Brytyjczyków epoki późnowiktoriańskiej ⁷. Popularność Afryki zintensyfikowała wojna burska – jeden z najważniejszych motywów kronik filmowych z lat 1899-1902. Spośród działających w tym okresie w Wielkiej Brytanii blisko dwudziestu firm produkujących filmy wiele specjalizowało się początkowo głównie w obrazach poświęconych konfliktowi z Burami. Przodował w tym British Mutoscope & Biograph Company, działający od 1897 roku oddział amerykańskiej firmy o tej samej nazwie, zarządzany na Wyspach przez Amerykanina E. B. Koopmana ⁸. W realizowanych tu relacjach z Afryki przedstawiano najczęściej codzienne wydarzenia spoza pola walki, takie jak załadunek amunicji i przygotowania do transportu (*With the British Ammunition Column*, 1899); budowę prowizorycznego mostu w miejscu starego, wysadzonego przez Burów (*Frere Bridge, as Destroyed by the Boers*, 1899) czy działania pracowników Czerwonego Krzyża (*Bringing in the Wounded During the Battle of Grobler's Kloof*, 1900). W centrum zainteresowania wielu kronik burskich znalazła się także kadra oficerska wojsk brytyjskich w Afryce, czego wyrazem są m.in. filmy poświęcone generałowi Redversowi Bullerowi (*General Sir Redvers Buller, and Staff, Landing at Cape Town, South Africa*, 1899), lordowi Wolseleyowi (*Lord Wolseley*, 1899) czy Earlowi Robertsowi (*Earl Roberts and Staff*, 1900). Ich także rzadko przedstawiano w boju, częściej w trakcie planowania działań militarnych lub przeglądu wojsk. Nieco bardziej odważne w tej kwestii były filmy realizowane przez Amerykanów, głównie przez Jamesa H. White'a dla wytwórni Edisona, w których relacjonował on militarne sukcesy wojsk brytyjskich (*Capture of Boer Battery by British*, 1900) lub – ponownie – aktywną pomoc Czerwonego Krzyża (*Red Cross Ambulance on Battlefield*, 1900).

Oprócz kronik realizowano już także w tym czasie fabuły z akcją osadzoną w Afryce. Jeden z pierwszych takich filmów to wyprodukowany przez Warwick Trading Company *Savage South Africa – Savage Attack and Repulse* (1899), jednodominutowa rekonstrukcja starcia piechoty brytyjskiej z Afrykanami. Jak większość filmów fabularnych o tematyce afrykańskiej z tamtego okresu kręcono go w Londynie i z udziałem natuszczików z czarnego lądu. Film ten ma jednak szczególną wartość historyczną, będąc najprawdopodobniej pierwszym brytyjskim filmem fabularnym przedstawiającym, choć ze względów technologicznych w najkrótszej z możliwych form, ważne wydarzenia z historii skolonizowanej Afryki. Zainscenizowany tu fragment bitwy nawiązuje do poprzedzającej konflikt zbrojny z Burami wojny pomiędzy Koroną a zuluskim ludem Matabele w 1893 i 1896 roku o zamieszkiwany przez Afrykanów płaskowyż w Zimbabwe.

Obok kronik i filmów fabularnych jako odrębny gatunek bardzo szybko zaistniały odznaczające się dużym realizmem filmy podróżnicze, realizowane głównie przez podróżników zafascynowanych afrykańskim pejzażem i życiem prymitywnych kultur. Filmy te cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności, którą przyciągała egzotyka nieznanego kontynentu. Pionierskie osiągnięcia na tym polu odnotował znany angielski fotograf Cherry Kearton – wraz z bratem Richardem jako jeden z pierwszych specjalizujący się w zdjęciach dzikiej przyrody. Jego podróż do Kenii w 1910 roku zaowocowała dwoma filmami: relacją z pobytu Theodore’a Roosevelta w Afryce (*Roosevelt in Africa*, 1910) oraz opisującym zjawisko socjologiczne *A Primitive Man's Career to Civilization* (1911). Nowatorstwo obu filmów wynikało nie tylko z ukazania nieznanego dotąd oblicza Afryki, ale także ze sposobu realizacji; korzystając z opracowanych przez siebie środków filmowego wyrazu, Kearton z powodzeniem przetransponował afrykański krajobraz z fotografii na ruchome obrazy. Z jego doświadczeń korzystali z pewnością twórcy realizowanego w następnych latach przez British Instructional Films cyklu *Empire Series* (1925), poświęconego koloniom Korony, a także nakręconego w Sudanie filmu *Stark Nature* (1932) – szczegółowego zapisu życia i zwyczajów jednego z dzikich plemion. Filmy Keartona musiała także znać angielska podróżniczka i pisarka Rosita Forbes rejestrująca swoją wyprawę do Etiopii w częściowo zaginionym filmie *Red Sea to Blue Line* (1926).

Postrzeganie Afryki w pierwszych latach kinematografii brytyjskiej ukształtowane było przede wszystkim przez książki autorów, którzy spędziwszy część życia w koloniach, podtrzymywali wizję imperialnej Brytanii⁹. Popularne powieści Henry’ego Ridera Haggarda, Edgara Wallace’a, Joyce’a Cary’ego czy Rudyarda Kiplinga służyły zresztą w późniejszych latach za kanwę licznych filmów. Jedną z pierwszych produkcji fabularnych cieszących się dużym sukcesem była zrealizowana przez Williama G. B. Barkera w 1916 roku (ekranizowana już wcześniej we Francji i Ameryce¹⁰), adaptacja powieści *She* Haggarda o zagadkowej afrykańskiej królowej Ayeshy, która poznała tajemnicę nieśmiertelności. Do tej i innych powieści Haggarda powracano zresztą później jeszcze wielokrotnie.

Z czasem realizowano także coraz więcej melodramatów wykorzystujących afrykański pejzaż jako tło miłosnych perypetii. W sukurs ponownie przychodziła literatura, tym razem raczej z niższej półki, jak w przypadku filmu *Love in the Wilderness* (1920, reż. Alexander Butler), adaptacji powieści Gertrudy Page o miłości młodej Angielki do żonatego farmera z Rodezji, czy *White Cargo* (1926, reż. J. B. Williams) na podstawie powieści Idy Very Simonton o nietypowym trójkącie miłosnym w sercu Konga. W tym samym duchu był utrzymany film Harleya Knolesa *The White Sheik* (1928), adaptacja powieści wspomnianej Rosity Forbes o Angielce porwanej w Maroku przez tajemniczego szejka i rodzącej się między nimi miłości¹¹.

Zarówno melodramaty, jak i filmy przygodowe z tego okresu utrwały eksplloatowaną w późniejszych latach formułę dramaturgiczną, która zakładała niekorzystne przeciwstawienie dzikich kultur afrykańskich reprezentantom cywilizacji zachodu: bohaterskim urzędnikom Korony, nieugiętym misjonarkom czy spracowanym lekarzom stawiającym czoło chorobom tropikalnym i plemiennym zaborom. Przekaz ideologiczny tych filmów wydaje się dzisiaj aż nadto czytelny, mimo że na poziomie opowiadanej historii polityczny aspekt obecności Wielkiej

Brytanii w Afryce właściwie nie istniał. W tym kontekście filmem nieco się wyróżniającym jest *Livingstone* (1925, reż. M. A. Wetherell), biografia słynnego odkrywcy i misjonarza, ukazująca m.in. jego aktywny sprzeciw wobec niewolnictwa. Sugeruje to, że do połowy lat 20. XX w. w świadomości społecznej utrwalona była już negatywna ocena niektórych aspektów polityki kolonialnej Korony, choć nie znalazło to wówczas jeszcze odbicia w kinematografii znajdującej się nadal w początkowej fazie rozwoju. Kwestia relacji afrykańsko-brytyjskich w ujęciu krytycznym nie była jeszcze w tym okresie obecna jako autonomiczny temat filmowy. Na tym etapie kinematografia brytyjska sięgała po Afrykę wyłącznie w celu uatrakcyjnienia fabuły i wyjścia naprzeciw popularności cyklów podróżniczych.

Początek świadomego ujęcia tematyki afrykańskiej i kolonialnej

W latach 30. w kinematografii brytyjskiej nastąpił zwrot w kierunku bardziej świadomego ujęcia tematyki afrykańskiej. Dokonało się to głównie za sprawą filmów Zoltána Kordy oraz ról czarnoskórego aktora, Paula Robesona. Ważnym czynnikiem były także postępujące zmiany w postrzeganiu kwestii kolonialnej przez Brytyjczyków, czego dowodem fragment recenzji filmowej biografii Cecila Rhodesa (*Rhodes of Africa*, 1936, reż. Berthold Viertel)¹² pióra Grahama Greene'a, w której powołuje się on na *Październik* (1928) Siergieja Eisensteina: *Jest w tym filmie [Październiku – przyp. aut.] coś z upojenia, o którym pisał Trocki w swej książce: „wielkość zadań, duma ze zwycięstwa, radosny skurcz serca na myśl o jutrze, które będzie piękniejsze niż dzisiaj”. Niewykluczone, że niegdyś z podobnymi uczuciami przyjmowano przedsięwzięcia Rhodesa, jego rozmach od Kapstadu do Kairu, niezliczone kopalnie diamentów. Wtedy można było o tym wszystkim robić filmy. Dziś nasze Imperium jest zbyt stare, duma nas opuściła, a serce chyba też znowu zawiodło*¹³. Paradoksalnie w twórczości filmowej Wielkiej Brytanii z tego okresu przeważał jednak przeciwny pogląd, w sposób ostrzejszy niż dotychczas powołujący się na tradycję imperialnej potęgi Korony.

Filmy Kordy, *Sanders of the River* (1935) oraz *The Four Feathers* (1939), zasygnalizowały pojawienie się w obrazach o tematyce afrykańskiej wymiaru ideologicznego. Oba wyrastały z powszechnego przekonania o słuszności polityki kolonialnej, o potrzebie misji cywilizacyjnej i o wyższości kulturowej Europejczyków. Dlatego też filmy te – a przede wszystkim *Sanders of the River*, adaptację głośnej powieści Edgara Wallace'a z 1911 roku, której po latach zarzucano propagowanie idei rasistowskich – należy dziś oglądać przez pryzmat dominującego w ówczesnym społeczeństwie europejskim światopoglądu ukształtowanego przez dwustuletnią tradycję kolonialną.

Oba filmy Kordy to peany na cześć brytyjskiego poczucia dumy, honoru i rzetelności w wykonywaniu najtrudniejszych zadań. Interpretacji według takiego klucza poddaje się szczególnie łatwo *The Four Feathers*, adaptacja powieści A. E. W. Masona o bohaterskich wyczynach zasymilowanego z autochtonami Brytyjczyka (John Clements) mająca za tło walki wojsk Korony z powstańcami Mahdiego. Film *Sanders of the River*, choć ostro krytykowany przez murzyńską część publiczności i białych intelektualistów za rasistowskie potraktowanie czarnoskórych bohaterów filmu¹⁴, zawiera jednak element łagodzący ten zarzut.

Każdy biały bohater znajduje tu swój czarny odpowiednik. Surowy, lecz mądry i sprawiedliwy Sanders (Leslie Banks), zarządca zachodnioafrykańskich posiadłości Korony, jest skonfrontowany z Bosambem (Paul Robeson), wodzem plemienia Ochori, posłusznym Brytyjczykowi, choć w hierarchii plemiennej stanowiącym jego odpowiednik. Podobnie jest ze szwarzcharakterami: białych reprezentują handlarze bronią Farini (Marqués De Portago) i Smith (Eric Maturin), zaś czarnych król Mofalaba (Tony Wane), który pokonując słabsze plemiona, czyni z pojmanych niewolników.

Wymowa filmów Zoltána Kordy była w dużym stopniu efektem nacisków brata reżysera, Alexandra Kordy, przez którego wytwórnię (London Films) były one finansowane. Najstarszy z braci Kordów¹⁵ jeszcze przed przyjazdem do Wielkiej Brytanii dał się poznać jako nieformalny doradca komunistycznego rządu Republiki Rad, która przez kilka miesięcy w 1919 roku sprawowała władzę na Węgrzech. Kilkanaście lat później jako wpływowy filmowiec i szef London Films utożsamiał się on jednak z konserwatywnymi poglądami spadkobierców torysów. Zrewidowany światopogląd Alexandra Kordy kłócił się z ambicjami Zoltána, wierniejszego lewicowym przekonaniom, które próbował przemycić szczególnie w filmach poświęconych Afryce (odwiedził ją w 1933 r.). Wizja Alexandra zakładała epicki rozmach z licznymi scenami batalistycznymi i wyrazistymi białymi bohaterami, podczas gdy Zoltán skłaniał się ku głębszej i bardziej otwartej próbie przedstawienia fascynującej go kultury afrykańskiej. Postawę tę udało mu się zaznaczyć zwłaszcza w *Kopalniach króla Salomona* (*King Solomon's Mines*, 1937), adaptacji powieści przygodowej Haggarda. Pełnię satysfakcji przyniósł mu jednak dopiero jego przedostatni film, *Placz, ukochany kraju* (*Cry, the Beloved Country*, 1952), opowiadający o polityce apartheidu w Afryce Południowej po II wojnie światowej (co ciekawe, także sfinansowany przez London Films Alexandra Kordy).

Kontrowersyjnemu, choć ważnemu *Sanders of the River* kino zawdzięcza wprowadzenie na duży ekran Paula Robesona, wszechstronnie wykształconego aktora i śpiewaka o charakterystycznym basowym głosie, któremu popularność filmowa umożliwiła w późniejszych latach szeroką działalność społeczną na rzecz równouprawnienia Murzynów.

Przed rolą w filmie Kordy Robeson był już uznanym aktorem scenicznym, zagrał także kilka epizodów w filmach amerykańskich. Od 1928 roku mieszkał w Wielkiej Brytanii, gdzie przeniósł się ze względu na trudności w środowisku Hollywood, niechętnym obsadzaniu czarnoskórych w głównych rolach. Kreacja w filmie *Sanders of the River*, od którego Robeson odciął się niedługo przed premierą, przyniosła mu jednak kilka ciekawych propozycji, dzięki którym przełamał stereotypowy wizerunek Afrykanina w kinie brytyjskim, stając się jednocześnie jedną z najlepiej opłacanych gwiazd dużego ekranu.

W ciągu następnych kilku lat Robeson stworzył znaczące kreacje pierwszoplanowe w tak różnych gatunkach, jak musical (*Song of Freedom*, 1936, reż. J. Elder Willis), film przygodowy (*King Solomon's Mines*, 1937, reż. Robert Stevenson; *Jericho*, 1937, reż. Thornton Freedland) czy dramat społeczny (*The Proud Valley*, 1940, reż. Pen Tennyson)¹⁶. Wszystkie role Robesona z tego okresu łączy niespotykany wcześniej rys psychologiczny czarnoskórego bohatera – pełnego godności, inteligentnego i niejednokrotnie czystsze moralnie niż postacie białych.



Sanders of the River, reż. Zoltán Korda (1935)

Przełomowy dla filmowej kariery Robesona, ale także ważny dla statusu murzyńskich twórców w kinie w ogóle był obraz *Song of Freedom*. Film J. Eldera Willisa nie był wolny od błędów i stereotypów. Zastrzeżenia budziła także fabuła, w której John Zinga (Paul Robeson), czarnoskóry pracownik londyńskich doków, okazuje się nie tylko utalentowanym śpiewakiem, ale także potomkiem króla wyspy Casangi. Po raz pierwszy kino brytyjskie przyznawało się jednak do Murzynów jako członków społeczeństwa (choć w jego strukturze mających swoje miejsce gdzieś pomiędzy społecznością karaibską a cockneyami). Najprawdopodobniej po raz pierwszy w historii kina ukazano tu uczucie łączące dwoje czarnoskórych bohaterów, Zingi i jego żony Ruth (Elisabeth Welch), którzy w finale – także po raz pierwszy na ekranie – łączą się w miłosnym pocałunku. Ponadto w retrospekcyjnej części filmu przedstawiono nieobecną dotychczas w kinie kwestię handlu niewolnikami sprzed dwustu lat. Robeson, który mając w pamięci swoje niezadowolenie z końcowej wersji *Sanders of the River*, zastrzegł w specjalnej klauzuli, że będzie mógł wpływać na montaż filmu, określił *Song of Freedom* jako *pierwszy film, w którym ukazano w szerszym aspekcie życie kolorowych na Zachodzie*¹⁷.

Mniej udany, choć istotny dla kontekstu afrykańskiego jest film *Jericho*, gdzie Robeson wcielił się w postać kaprała wojsk brytyjskich w I wojnie światowej, który po skazaniu na karę śmierci za nieumyślne zabicie oficera ucieka wraz z angielskim przyjacielem do Afryki. Tutaj wzmacnia swój heroiczny wizerunek (wcześniej, będąc w wojsku, zasłużył się uratowaniem załogi łodzi podwodnej), broniąc przemierzających pustynię wędrowców przed bandytami. I choć probrytyjska tonacja filmu bliższa jest tu obrazom Kordy niż dziełu Willisa, kreacja Robesona z powodzeniem podąża w wytyczonym uprzednio kierunku.

Podsumowując przedwojenny okres w kinematografii brytyjskiej, należy również wspomnieć o filmie Marcela Varnela *Old Bones of the River* (1938), udanej parodii filmu Kordy, opartej luźno na powieści Wallace'a. Film Varnela jest dowodem na to, jak szybko w latach 30. ewoluowało podejście twórców brytyjskich do tematyki afrykańskiej. Zaledwie kilka lat po niezwykle poważnych w wymowie filmach Kordy i Willysa Varnel zaproponował humorystyczne ujęcie tematu, nie banalizując przy tym problematycznej kwestii relacji pomiędzy białymi a czarnymi¹⁸. Komedia jako jeden z najbardziej pojemnych gatunków filmowych umożliwiła także reżyserowi uniknięcie stereotypowego przedstawienia

Afrykanów jako prymitywnej społeczności. Nie udało mu się jednak uciec przed typową figurą dramaturgiczną – Afrykanin chcący niepodległości dla swojego plemienia został ukazany jako czarny charakter, zaś jego brat, żyjący w zgodzie z Brytyjczykami, jako jednoznacznie pozytywna postać.

W stronę tematyki współczesnej

Do tematyki afrykańskiej powrócił w powojennej rzeczywistości Thorold Dickinson filmem *Men of Two Worlds* (1946), adaptacją powieści irlandzkiego pisarza, Joyce'a Cary'ego. Współczesna historia czarnoskórego muzyka Kisengi (Robert Adams)¹⁹, który po piętnastu latach powraca do rodzinnej Tanzanii, aby nieść pomoc chorym, wyrażała dojrzałe poglądy powojennego społeczeństwa. Nowym głosem w dyskusji o kolonializmie jest w filmie Dickinsona pani Upjohn (Catleen Nesbitt), podważająca zasadność cywilizowania Afryki przez kulturę Zachodu, według niej nie stanowiącą dobrego modelu do naśladowania. Dickinsonowi, odważnie głoszącemu poglądy, które nie zostałyby tak łatwo zaakceptowane przez widza w poprzedniej dekadzie, nie udało się jednak uniknąć kompromisu. W spadku po wcześniejszych filmach odziedziczył postać czarnoskórego, który swój pozytywny charakter zawdzięczał brytyjskiemu systemowi edukacji. Dickinson wygrywał jednak ukazaniem afrykańskiej społeczności; *Men of Two Worlds* przedstawia bowiem życie w afrykańskiej wiosce w sposób autentyczny, ukazując jej mieszkańców jako ludzi wrażliwych i pełnych godności²⁰.

Kilka popularnych filmów z akcją osadzoną w Afryce zrealizował także David MacDonald. W *Diamond City* (1949) przeniósł konwencję westernu w krajobraz czarnego lądu, a w przygodowym *The Adventurers* (1951) opowiedział historię trzech bohaterów – niegdyś znajdujących się po przeciwnych stronach konfliktu, którzy po zakończeniu wojny burskiej łączą siły w poszukiwaniu ukrytego podczas wojny skarbu. W tym samym czasie John Huston zrealizował popularną do dziś *Afrykańską królową* (*The African Queen*, 1951) z Humphreym Bogartem i Katherine Hepburn w rolach głównych. Była to romantyczna opowieść o dwojgu bohaterów spływających łodzią w dół afrykańskiej rzeki tuż po wybuchu I wojny światowej. Filmy te zainicjowały powrót do tradycji kina przygody sprzed trzydziestu lat, niejednokrotnie operującego także ówczesnym światopoglądem. Równocześnie brakowało przeciwwagi w postaci filmów dokumentalnych. Ciekawą propozycją okazał się jedynie film *Daybreak in Udi* (1949, reż. Terry Bishop) zrealizowany za rządowe pieniądze przez British Information Service i Crown Film Unit. Wyróżniony nagrodami Amerykańskiej i Brytyjskiej Akademii Filmowej dokument wskrzeszał ducha misji cywilizacyjnej, relacjonując wspólne wysiłki afrykańskiego plemienia i brytyjskich notabli w budowie szpitala dla dzieci i matek w nigeryjskim Enugu. Probrytyjskie nastroje podtrzymywał także zrealizowany przez Bishopa w 1954 roku dwuczęściowy *Savage World*. Pierwsza część filmu opisywała trudy brytyjskich oficjalów w walce z czarnoskórymi kłusownikami, zaś drugą połowę stanowił znany już *Daybreak in Udi*. W paradokumentalnej konwencji zadebiutował natomiast z ramienia Group Three Johna Griersona Cyril Frankel, którego *Man of Africa* (1953) o wędrowce afrykańskiego plemienia w poszukiwaniu żyznej ziemi wyróżniono nominacją do Grand Prix na Festiwalu Filmowym w Cannes. Autentyzm opowieści tracił tu jednak swą siłę za sprawą zainscenizowanego wątku romantycznego.

Po *Placz, ukochany kraju* popularniejsza od tematyki kolonialnej stała się historia najnowsza, choć i tej pierwszej poświęcano sporadycznie czas ekranowy. Jednym z ważniejszych filmów brytyjskich połowy lat 50. okazał się zrealizowany przez Briana Desmonda Hursta *Simba* (1955) nawiązujący do pierwszego etapu zbrojnego powstania Mau Mau w Kenii, które kilka lat później doprowadziło do uzyskania przez ten kraj niepodległości. Z kolei film *Nor the Moon by the Night* (1958, reż. Ken Annakin), choć zupełnie niezaangażowany politycznie, oddawał atmosferę schyłku kolonialnego imperium²¹.

Wielkie afrykańskie tematy

Tematykę kolonialną wskrzesiły dwa epickie widowiska z lat 60. – *Zulu* (1964) Cy Endfielda i *Chartum* (*Khartoum*, 1966) Basila Deardena, zrealizowane z rozmachem i w gwiazdorskiej obsadzie rekonstrukcje działań militarnych w Afryce w XIX w. Impulsem do powstania obu filmów był sukces artystyczny i frekwencyjny *Lawrence'a z Arabii* (*Lawrence of Arabia*, 1962) Davida Leana, z akcją osadzoną częściowo w Afryce. Wyróżnione siedmioma statuetkami Amerykańskiej Akademii Filmowej dzieło brytyjskiego reżysera ukazało nowy sposób filmowania pustynnego krajobrazu – niestety w rzeczywistości nie afrykańskiego, lecz hiszpańskiego, gdzie powstała większość zdjęć. Filmowi Leana zawdzięczamy jednak przeniesienie tematyki okołofrykańskiej na grunt kina historycznego spod znaku monumentalnych fresków realizowanych w latach 50. i 60. nie tylko w Hollywoodzie, ale także w Europie.

1. Wojna zulusko-brytyjska

20 czerwca 1837 roku na brytyjskim tronie zasiadła królowa Wiktoria. Rozpoczął się okres licznych przemian, które zaowocowały uzyskaniem przez Wielką Brytanię statusu najpóźniejszego mocarstwa na świecie. Podczas trwającego ponad sześćdziesiąt lat panowania królowa Wiktoria ustanowiła nowe, surowe standardy moralne, walczyła o przywrócenie majestatu monarchii, podniosła status średnich warstw społeczeństwa. Najbardziej spektakularne zmiany zaszły jednak na polu ekspansji kolonialnej²².

W 1839 roku zajęto Aden, miasto portowe na południu Jemenu, a trzy lata później Hongkong, umacniając tym samym kluczowe szlaki handlowe. Równocześnie kolonizowano Nową Zelandię i penetrowano obszary w głębi Australii. W 1858 roku rząd Wielkiej Brytanii opanował Indie, przejmując władzę od Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej eksploatującej tę część Azji od XVII w. Działania kolonialne osłabił nieco trawiący Europę w latach 70. XIX w. kryzys ekonomiczny. Mimo to w 1875 roku Korona wykupiła od bankrutującego kedywa Egiptu udziały w Kanale Sueskim – „arterii Imperium” prowadzącej do Indii, zaś trzy lata później, pod naciskiem mocarstw europejskich, przejęła od Turcji kontrolę nad Cyprzem. Jednym z najważniejszych wydarzeń końca tej dekady był jednak krwawy konflikt z Zulusami na południu Afryki, rozpoczęty spektakularną klęską Brytyjczyków w bitwie pod Isandhlwana w styczniu 1879 roku, a zakończony wygraną Korony pięć miesięcy później w bitwie pod Ulundi.

Zulusi, największy lud afrykański z grupy Nguni zamieszkujący południową część kontynentu, początkowo zajmowali się głównie pasterstwem. Kiedy jednak

w XIX w. o wpływy na zamieszkanych przez Zulusów obszarach zaczęli konkurować Burowie i Brytyjczycy, plemiona zuluskie zjednoczyły się (choć niejednokrotnie zostały do tego zmuszone siłą) pod wodzą Czaki, który nie tylko stworzył znakomicie zorganizowaną armię, ale także ustanowił imperium zuluskie, które trwało długo po jego śmierci w 1828 roku²³. Potęga Zulusów od początku stanowiła dla Brytyjczyków przeszkodę w prowadzeniu działań kolonizacyjnych. Próba siłowego rozwiązania problemu była więc nieunikniona.

Wojnę z Zulusami opisują zrealizowane w odstępnie kilkunastu lat filmy *Zulu* (1963) Cy Endfielda i *Zulu Dawn* (1979) Douglasa Hickoxa. Inicjatorem powstania pierwszego z nich był aktor Stanley Baker, który dzięki finansowemu wsparciu Josepha E. Levine'a zrealizował z Endfieldem monumentalną i pełną dramaturgii rekonstrukcję starcia brytyjskich żołnierzy z Zulusami pod Rorke's Drift 22 stycznia 1879 roku.

Film ten, choć określany często mianem epigona mentalności kina brytyjskiego lat 30. i przez to odrzucany, broni się jako jedyny obraz tamtego okresu ukazujący nie tylko męstwo Afrykanów, ale także ich niezwykłą postawę. Wyczerpująca dla obu stron bitwa nie kończy się bowiem przewidywaną rzezią. Brytyjski oddział zostaje oszczędzony przez Zulusów w uznaniu wykazanej odwagi. Oddawszy hołd przeciwnikom, tysiące wojowników wycofuje się z pola bitwy. Czarnoskórzy bohaterowie, choć nadal przedstawiani jako anonimowy tłum, nie są już tylko prymitywnym agresorem, lecz – ku zdziwieniu brytyjskich żołnierzy – kierującymi się kodeksem wojennym obrońcami własnych ziem.

Obraz Endfielda przywołuje zaledwie dobę z trwającego ponad pół roku konfliktu, rozpoczętego w grudniu 1878 roku po odrzuceniu przez Zulusów postawionego im przez Brytyjczyków ultimatum, a w rzeczywistości będącego efektem narastającego przez lata sporu o wpływy na obszarze KwaZulu i Natalu (tzw. Zululandu). Twórcy zarysowali jednak istotę dylematu w ocenie kolonialistów. Obraz Endfielda skupia się bowiem przede wszystkim na żołnierzach Korony, ukazując ich słabość, strach, złość, ale także odwagę i wierność idei kolonializmu. Nie są oni jednak szablonowymi bohaterami z filmów Kordy. W ujęciu Endfielda większość z nich to postaci wielowymiarowe. Obok postaci prawych, takich jak porucznik Chard (Stanley Baker) czy sierżant Bourne (Nigel Green), są tu także mniej jednoznaczni bohaterowie, jak choćby wyniosły porucznik Bromhead (Michael Caine) czy buntowniczy szeregowiec Hook (James Booth). Każdy z nich przechodzi jednak przemianę. Ich charakterystyki zostają złamane, a wydarzenia, w których biorą udział, jedynie ujawniają ich słabości.

Brytyjczycy w filmie Endfielda nie oczekują starcia z Zulusami, a w ich zachowaniu odczuwa się raczej strach i niepewność. Są oni także wyobcowani na afrykańskiej ziemi, nie traktują swojego pobytu tutaj jako oczywistego – Bromhead odbywa, służbę, która przyspieszy awans, zaś Chard, z wykształcenia inżynier, przybywa, aby zbudować most. Nie zmienia to jednak faktu, że ich czyny nabierają cech heroicznych. Obrona Rorke's Drift, wiernie zrekonstruowana w artykule, a następnie scenariuszu Johna Prebble'a, jest przedstawiona jako bezprecedensowy pokaz waleczności. *Zulu* nie jest jednak podręcznikową prezentacją patriotycznych i proimperialnych postaw. Endfield unika przesadnego patosu i fałszywego komentarza. Obrońcy Rorke's Drift walczą z Zulusami, bo takie są okoliczności, w jakich się znaleźli, a nie z pobudek, którymi kierowali się wysyłający ich tu przywódcy

polityczni. Film Endfielda jest więc najprawdopodobniej jednym z pierwszych obrazów, w którym pozornie czarno-biała rzeczywistość odkrywa skomplikowanie opisywanej sytuacji historycznej. Endfield oddziela bowiem motywację bohaterów od wierności ideom polityki kolonialnej.

W 1979 roku Douglas Hickox na podstawie pomysłu Cy Endfielda zrealizował film *Zulu Dawn* będący prequelem obrazu sprzed piętnastu lat. Hickox odtworzył wydarzenia poprzedzające bezpośrednio wybuch wojny oraz pierwsze starcie z Zulusami pod Isandlwana 22 stycznia 1879 roku, zakończone klęską wojsk Korony. Film Hickoxa w połączeniu z *Zulu* miał dać pełniejszy obraz wydarzeń sprzed stu lat, ukazując brytyjskie zaplecze konfliktu ze wszystkimi jego słabościami i nieprawidłowościami.

Pozbawiony walorów estetycznych i zwartości scenariusza *Zulu* film Hickoxa nie powtórzył sukcesu poprzednika. Możliwe, że powodem tego był ogólnospołeczny stosunek do opisywanych wydarzeń społeczeństwa brytyjskiego końca XIX w., dla którego klęski militarne wojsk Korony w Afryce były *doraźnie bolesne, ale nie wywołały głębszego zaniepokojenia*²⁴. Film przyniósł jednak dalej posuniętą krytykę kolonializmu. Uderzając w bezpośrednio odpowiedzialnych za wybuch wojny – sir Henry’ego Bartle’a Frerego (John Mills) i lorda Chelmsforda (Peter O’Toole), którzy wbrew rozkazom Londynu postanowili zaatakować Zulusów, Hickox obnażył dwulicowość polityki kolonialnej, wyraźny rozdźwięk pomiędzy głoszonymi hasłami a faktycznymi działaniami.

2. Powstanie mahdystów

W latach 80. XIX w. polityka kolonialna Brytanii nabrała nieoczekiwanego przyspieszenia. Głównym celem ekspansji stała się Afryka, w sprawie której zaledwie 20 lat wcześniej Komisja Izby Gmin ds. Afryki Zachodniej sugerowała stopniowe ograniczanie wpływów²⁵. W nowo zasiedlanych terytoriach czarnego lądu dostrzeżono ogromny potencjał gospodarczy. Widząc możliwość eksploatacji bogactw naturalnych (w południowej Afryce odkryto m.in. liczne złoża srebra, złota, platyny i diamentów), lokowano tu dochodowe inwestycje. Tu koncentrowano emigrację ludności z Wielkiej Brytanii. Po raz pierwszy, kolonizując nowe obszary, Korona legitymowała się również hasłem misji cywilizacyjnej, której organem wykonawczym były liczne placówki kościołów chrześcijańskich i działalność misjonarska. Hasło „chrześcijaństwo i handel”, sformułowane przez Davida Livingstone’a²⁶, miało *przekształcić afrykańską społeczność z wzajemną korzyścią dla Afrykanów i Europejczyków*²⁷. O korzyści materialne na czarnym lądzie konkurowały głównie Francja, Niemcy i Wielka Brytania. Na dalszy plan zepchnięte zostały Portugalia, Belgia, Włochy i Hiszpania, zajmujące stosunkowo mniejsze obszary i niezdolne do prowadzenia kosztownej polityki kolonialnej.

W 1882 roku Wielka Brytania objęła nieformalnym protektoratem Egipt, wstrzymując tym samym ekspansję Francji na północy Afryki i zabezpieczając dostęp do Kanału Sueskiego. Nie udało jej się jednak utrzymać związanego z Egiptem Sudanu, który straciła po zaciętej walce o Chartum w 1885 roku na rzecz powstańców Mahdiego. Walka o wpływy w Sudanie z mahdystami była nośnym tematem od czasu publikacji powieści *The Four Feathers* Alfreda Edwarda Woodleya Masona w 1902 roku. Tłem wspomnianej historii byłego żołnierza ratującego swych przyjaciół w Sudanie uczynił Mason najważniejsze wydarzenia

z lat 1882-1891, m.in. ogłoszenie się przez Muhammada Ahmada Mahdim (me-sjaszem) i rozpoczęcie świętej wojny (1882), oblężenie i zdobycie przez mahdystów Chartumu (1883-1885) oraz zwycięską dla Korony bitwę pod Abu Klea (17 stycznia 1885 r.). Pierwszych adaptacji filmowych powieści Masona doczekała się już w niemym okresie kina. W następnych latach powracano do niej jeszcze kilkakrotnie, za każdym razem naznaczając opowiadaną historię piętnem bieżących nastrojów społeczno-politycznych²⁸. Dwie najbardziej znane ekranizacje powieści Masona to wspomniana już wersja z 1939 roku w reżyserii Zoltána Kordy i młodsza o pół wieku wersja Shekhara Kapura. Obie różnią się potraktowaniem faktów historycznych, ale także wymową.

Akcja filmu Kordy została przeniesiona w końcowy okres panowania mahdystów. Najważniejsze wydarzenia rozgrywają się tu w trakcie kampanii lorda Kit-chenera w 1898 roku, która przywróciła wpływy brytyjskie w Sudanie, zaś bitwę o Abu Klea zastąpiono bardziej symboliczną bitwą o Omdurman (2 września 1898 r.). Film Kordy, od początku realizowany ku pokrzepieniu patriotycznego (i imperialnego) ducha Brytyjczyków, celowo unikał przypominania zdarzeń z lat 1884-1885, które na piętnaście lat pozbawiły Wielką Brytanię władzy w Sudanie, pozostawiając także niesmak po polityce ówczesnego premiera, Williama E. Gladstone'a, który nie zdążył wesprzeć generała Charlesa Gordona broniącego samotnie Chartumu²⁹. Przesłaniu filmu Kordy znacznie bardziej odpowiadały chlubne wydarzenia 1898 roku, zwieńczone bitwą o Omdurman – ówczesną stolicę Sudanu i miejsce pochówku Muhammada Ahmada – która przesądziła o końcu panowania mahdystów w tym kraju.

W *Cenie honoru* (*The Four Feathers*, 2002) Shekhar Kapur był wierniejszy warstwie fabularnej powieści Masona, dekonstruując jednocześnie – lecz tylko nieznacznie – jej wymowę. Indyjski reżyser nie demitologizuje etosu kolonializmu w stopniu, w jakim dokonał tego Bruce Beresford w opisanych dalej filmach. Wizja Kapura, choć uproszczona, nie powieli jednak też anglofilskiej postawy Kordy. W filmie Kapura zrealizowanym według ścisłych zasad hollywoodzkiej superprodukcji żołnierze Korony zostali przedstawieni jako przegrani w konfrontacji z klimatem i ukształtowaniem terenu Afryki oraz technikami walki mahdystów, ale także jako niewolnicy ślepo kultywowanej idei. Mimo to, odarci z godności i porzuceni na pastwę oprawców, są heroiczni jak postaci z filmów Kordy czy Endfielda. I choć noszone z dostojeństwem przez bohaterów *Zulu* charakterystyczne czerwone mundury w obrazie Kapura zmieniają się w zniszczone okrycia skrywające nie tylko zadane przez wroga rany, ale przede wszystkim zranioną dumę, to zabieg ten zdaje się po prostu konsekwencją przyjętych we współczesnym kinie konwencji.

O ile jednak wizja bohaterów w filmie Kapura (choć trudna do przyjęcia przez propagatorów brytyjskich tradycji kolonialnych) jest efektem określonej postawy artystycznej, o tyle trudniejsze do zaakceptowania jest przeinaczanie faktów historycznych. Kapur dokonuje tego, sugerując przegraną Korony w bitwie o Abu Klea. W jednej z najbardziej spektakularnych scen filmu wojownicy Mahdiego rozbijają charakterystyczny czworoboczny układ piechoty brytyjskiej, co decyduje o przegranej Korony. W rzeczywistości podczas bitwy o Abu Klea po chwilowym przełamaniu obrony żołnierze powrócili do szyku i ostatecznie odnieśli zwycięstwo. Owo przeinaczenie, pozornie nieistotne, jest częścią krytycznego komentarza reżysera.

Powstanie Mahdiego stało się tematem *Chartumu* (*Khartoum*, 1966) Basila Deardena, obok *Zulu* w latach 60. najpopularniejszego brytyjskiego filmu o Afryce doby kolonializmu. *Chartum* wydaje się skierowany wyłącznie do widza brytyjskiego. Pomimo że opisywane tu zdarzenia dotyczą także mieszkańców Sudanu, ich sportretowanie ogranicza się w istocie do licznych scen zbiorowych, w których wiwatują na cześć Gordona lub wykonują pracę dla oficerów brytyjskich. Lepiej poznajemy jedynie grupę najzamożniejszych mieszkańców miasta, granych jednak przez białych aktorów ucharakteryzowanych na Sudańczyków. W przeciwieństwie do *Zulu*, gdzie w role czarnoskórych bohaterów wcielili się murzyńscy aktorzy lub afrykańscy naturszczycy, w *Chartumie* wszystkie mówione role czarnoskórych postaci grają biali aktorzy³⁰. Nieco teatralną estetykę filmu – równocześnie niezwykle malowniczego – potwierdza efektowna rola Laurence’a Oliviera jako Mahdiego, ze sceniczną manierą unoszącego brew i obniżonym tembrem głosu dozującego emocje³¹. Film Deardena stanowi więc do pewnego stopnia połączenie tradycji filmów Kordy ze stylistyką komedii *Cała naprzód – Wrota Indii* (*Carry On... Up the Khyber*, 1968) Geralda Thomasa, gdzie obsadzenie białych aktorów w roli Hindusów było zamierzonym efektem potęgującym efekt parodii.

O prokolonialnej wymowie filmu Deardena świadczą także paradoksalnie sceny londyńskie, w których premier Gladstone (Ralph Richardson), jego doradcy i oponenci polityczni kreują w kularowych rozmowach politykę zagraniczną Korony. Krytyczny stosunek twórców wobec gabinetu Gladstone’a, dla którego problemy w Sudanie są niepotrzebnym kłopotem mogącym w przyszłości oznaczać zagrożenie dla Kanału Sueskiego, nie oznacza, iż *Chartum* jest filmem antybrytyjskim. Wręcz przeciwnie, sympatia twórców filmu leży bowiem po stronie gubernatora Gordona, który ucieleśnia etos kolonializmu w najczystszej postaci. Twórcy filmu są jednak wierni historii. Generał Charles Gordon był jednym z najbardziej zasłużonych oficerów brytyjskich XIX w. Brał udział w wojnie krymskiej i konflikcie z Chinami, a od 1874 roku działał na rzecz poszerzania wpływów Korony w Egipcie. W latach 1877-1879 sprawował funkcję gubernatora Sudanu, ciesząc się zarówno u przełożonych, jak i mieszkańców regionu opinią dobrego i sprawiedliwego zarządcy³². Filmowy Gordon to jednak postać nieco wyidealizowana, otoczona aurą boskości nie tylko dla mieszkańców Chartumu, ale także wśród mahdystów. W scenie śmierci Gordona stojący z nim twarzą w twarz powstańcy wahają się, nim rzucą w niego dzidą, jakby stali w obliczu nadczołwieka. Z szacunkiem traktuje go także sam Mahdi, z którym Gordon spotyka się w filmie kilkakrotnie, choć w rzeczywistości do takiego spotkania nigdy nie doszło. Filmowa konfrontacja obu bohaterów jest ważna nie tylko z dramaturgicznego punktu widzenia, ale także po to, aby przedstawić w odpo-



Chartum, reż. Basil Dearden (1966)



Cena honoru, reż. Shekhar Kapur (2002)

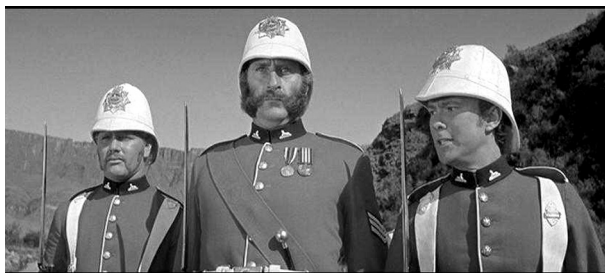
wiednim światło kwestię miejsca religii chrześcijańskich w procesie kolonizacyjnym. Generał Gordon, żarliwy chrześcijanin nierozstający się z Biblią, nie przychodzi do Mahdiego z intencją nawracania. Postawa Gordona, pełna szacunku dla Sudańczyków i ich różnorodności etnicznej, sugeruje raczej stanowisko ekumeniczne, nawet w obliczu padających z ust Mahdiego słów o świętej wojnie.

Odchodzące Imperium

Wzmoczone działania Wielkiej Brytanii w Afryce w latach 80. XIX w. rozpoczął konflikt z Burami w Kraju Przylądkowym na południu Afryki. Burowie, potomkowie kolonistów holenderskich, zajmowali te ziemie jeszcze przed przybyciem Brytyjczyków. Stopniowo wypierani na północ, po zaciętych walkach z ludami Bantu, stworzyli w latach 1835-1848 kilka niepodległych republik, m.in. Natal, Oranię i Transwal. Kiedy pod koniec lat 70. Brytyjczycy przeprowadzili aneksję Transwalu, planując stworzenie w Afryce Południowej federacji na wzór modelu kanadyjskiego, Afrykanerzy – jak nazywano białych Afrykanów – zbuntowali się. Trwający blisko rok konflikt zakończyła przegrana Brytyjczyków w bitwie pod Majuba Hill w lutym 1881 r.³³

Toczona w latach 1899-1902 II wojna burska, pomimo zwycięstwa Korony przyniosła jeszcze większe rozczarowanie i zapisała się jako jedna z najczarniejszych kart w historii Wielkiej Brytanii. W obliczu trudnej w konfrontacji partyzantki burskiej lord Kitchener wprowadził nowe metody walki, nie bez powodu określane przez rządową opozycję jako „barbarzyńskie”. Coraz liczniejsze blokhauzy, a następnie system obozów dla kobiet i dzieci przyczyniły się do wyludnienia terenu i ostatecznie złamały opór Burów³⁴. W kinematografii brytyjskiej do dzisiaj nie powstał żaden film poświęcony temu fragmentowi historii. Milczenie w kwestii wojny burskiej przełamał w 1980 roku australijski reżyser Bruce Beresford, realizując film *Pogromca Morant* („Breaker” *Morant*, 1980)³⁵, opartą na faktach adaptację sztuki Kennetha G. Rossa.

Zrealizowany w konwencji dramatu sądowego film Beresforda wprowadził nową jakość do filmowego ujęcia tematu kolonializmu. Pomimo cechującego go film ahistoryzmu *Pogromca Morant* ma wyraźnie antybrytyjską wymowę, choć – powtarzając za Wandą Wertenstein – rzeczywiście brak tu szerszej refleksji na temat kolonializmu³⁶. Jest to historia trzech australijskich oficerów (granych przez Edwarda Woodwarda, Bryana Browna, Lewisa Fitz-Geralda)³⁷ sądzonych tuż przed zakończeniem wojny za zabicie więźniów burskich. Mimo że film ten uznano za jeden z najważniejszych utworów tworzących australijską mitologię



Zulu, reż. Cy Endfield (1964)

oraz kluczowy obraz dla australijskiej nowej fali³⁸, nie jest on hermetycznym obrazem przemawiającym wyłącznie do australijskiego widza.

Australijski rodowód *Pogromcy Moranta*, potęgując antybrytyjski wydźwięk filmu, umiejscawia go jednocześnie w szerszym kontekście, gdy kreśli obraz niesprawiedliwego i fałszywego systemu stojącego za potęgą Imperium Brytyjskiego. Oskarżonymi są tu potomkowie zsyłanych do Australii przestępców, w trakcie wojny burskiej zasilający szeregi niezwykle skutecznej formacji Bushveldt Carabineers, powołanej do prowadzenia niekonwencjonalnej walki z partyzantką burską. Zasługi filmowych oficerów, wykazujących się dodatkowo odwagą podczas ataku Burów na więzienie, w którym przebywają, na wstępie zostają odrzucone przez sąd. W obliczu kryzysu wywołanego groźbą wsparcia Burów przez Niemców, a także wyczuwalnego końca wojny, przedstawiciele Korony czynią z trójki bohaterów kozły ofiarne, które przyjmują na siebie ciężar zarzutów związanych z brytyjskimi metodami prowadzenia walki.

Beresford, sympatyzujący z australijskimi bohaterami filmu do tego stopnia, że widz jest skłonny nie dostrzec spoczywającej na nich części winy, nie kwestionuje jednak moralnej odpowiedzialności za ich czyny. Ponadto w przypadku Moranta (Edward Woodward), nie kryje, że dokonując egzekucji na mordercach brata przyszłej żony, wykorzystał rozkaz lorda Kitchenera (Alan Cassell) do osobistej zemsty. Film Beresforda ma więc dwuznaczną wymowę, choć narracja sugeruje przede wszystkim odczytanie go w kontekście relacji pomiędzy Koroną a Australią (akcja filmu rozgrywa się w 1901 roku, kiedy Australii nadano status dominium). Przedstawione w *Pogromcy Morancie* działania Korony mające na celu uporządkowanie kłopotliwych kwestii przed zakończeniem wojny nabierają symbolicznego znaczenia. Zwiastują bowiem, jak się zdaje, schyłek kolonialnego imperium Wielkiej Brytanii, nadwerżonego wojną i strudzonego podtrzymywaniem XIX-wiecznych idei stojących za polityką kolonialną. Symboliczna w kontekście momentu historycznego, w którym została osadzona akcja filmu, jest także finałowa scena śmierci dwójki bohaterów, podobnie jak w innym dziele australijskiej kinematografii tamtego okresu, filmie *Gallipoli* (1981, reż. Peter Weir), scena celebrująca przegraną jako zwycięstwo, a śmierć jako narodziny narodu³⁹.

Filmem *Pogromca Moranta* Bruce Beresford wytyczył nowy kierunek w ujmowaniu kwestii kolonializmu. Oprócz zaprezentowania zrewidowanego poglądu na historię przełomowe okazało się także przyjęcie perspektywy innej niż brytyjska. Tropem tym poszedł Richard Attenborough, portretując w filmie *Gandhi* (1982) postać charyzmatycznego hinduskiego przywódcy. Z niezwykle bogatej biografii Gandhiego angielski reżyser wybrał te wydarzenia, które umożliwiły przedstawienie go

zarówno jako przywódcy narodu i polityka, jak i zwykłego człowieka. Początkową część filmu poświęcono pobytowi Gandhiego w Afryce Południowej⁴⁰. Już tutaj Attenborough zasygnalizował swoją rewizjonistyczną postawę wobec historii. Ukazując pokojowe działania Gandhiego polegające na atakowaniu brytyjskiego ustawodawstwa ograniczającego prawa Hindusów w Afryce, Attenborough uderzał w najczulszy punkt polityki kolonialnej, obnażając jej bezradność i agresję wobec działalności Gandhiego.

Zapoczątkowane przez Beresforda, a podchwyczone przez Attenborougha nowe ujęcie tematyki kolonialnej, nie pociągnęło jednak za sobą kolejnych tego rodzaju filmów. Przyczyn niemal całkowitego braku odzewu w kinematografii brytyjskiej można zapewne upatrywać w ówczesnych nastrojach społeczno-politycznych. Od końca lat 70. Wielka Brytania znajdowała się przez 11 lat pod rządami konserwatywnego gabinetu Margaret Thatcher powołującego się na mocarstwową przeszłość Korony, i choć ostro krytykowanego, to jednak cieszącego się popularnością dużej części społeczeństwa.

Problematyka kolonializmu jako samodzielnego motywu filmowego zniknęła z kina niemal na dziesięć lat. Obecna był jednak nadal jako tło ekranowych opowieści, jak np. w *Pożegnaniu z Afryką* (*Out of Africa*, 1985) Sydneya Pollacka, gdzie romantycznej historii towarzyszą echa wydarzeń I wojny światowej w Afryce. Kwestia kolonializmu jest jednak całkiem obojętna protagonistom filmu, ponieważ nie są oni Brytyjczykami (czującymi się w Afryce jak u siebie): postać grana przez Meryl Streep to Dunka, zaś bohater Roberta Redforda jest Amerykaninem. Oboje utożsamiają się z Afryką wyłącznie na poziomie fascynacji kulturą i przyrodą czarnego lądu, a nie – jak Brytyjczycy – na poziomie politycznym. Film Pollacka jest jednak niezwykle ciekawy z dwóch innych powodów. W żadnym z obrazów kręconych w Afryce nie ukazano w tak malowniczy sposób tamtejszego krajobrazu. W obiektywie Davida Watkina afrykański pejzaż jest przede wszystkim nieogarnięty w swoim bogactwie, a przez to pełen majestatu. Pollackowi udało się także w przekonujący sposób przedstawić rolę Afryki jako enklawy, miejsca nieskażonego cywilizacją, rządzonego przez prawa natury i dzięki temu bardzo przyjaznego dla „uciekierów” z Europy i Ameryki, którzy żyjąc w zgodzie z miejscową ludnością, mogą liczyć na ich przyjaźń i wierność.

Właściwym powrotem do tematyki kolonialnej był jednak zrealizowany w 1990 roku przez Bruce’a Beresforda *Mister Johnson*, adaptacja powieści Joyce’a Cary’ego. Joyce Cary po raz pierwszy znalazł się w Afryce w okresie I wojny światowej, biorąc udział w walkach z Niemcami w Kamerunie. Raniony podczas bitwy pod Morą w lutym 1916 roku powrócił na krótko do Wielkiej Brytanii. Podczas drugiego pobytu w Afryce Cary pełnił wysokie funkcje urzędnicze w Nigerii. Po powrocie na Wyspy w 1920 roku zadebiutował jako autor opowiadań o tematyce afrykańskiej publikowanych w „Saturday Evening Post”. Wokół afrykańskich doświadczeń Cary’ego były osnute także jego pierwsze powieści: *Aissa Saved* (1932) i *The African Witch* (1936). Rozgłos przyniosła mu jednak dopiero opublikowana w 1939 roku powieść *Mister Johnson* o Nigeryjczyku, który wchodząc w kulturę europejską, wykluczył się z własnego środowiska, nie podwyższył jednak swojej pozycji w hierarchii białych. Powieść Cary’ego wyróżniała się nie tylko świeżym spojrzeniem na relacje Afrykanów i Brytyjczyków, ale także ukazała słabości kolonializmu w połowie lat 20. XX w., a więc w jego schył-

kowym okresie. W dotychczasowych przedstawieniach filmowych kolonii brytyjskich w Afryce autochtonów sympatyzujących z Koroną spotykał przede wszystkim awans społeczny, symbolizujący ich drogę do ucywilizowania. Co ciekawe, pomimo zmieniających się nastrojów w stosunku do polityki kolonialnej w momencie ukazania się powieści Cary'ego nie cieszyła się dużym zainteresowaniem czytelników. W pełni doceniono ją dopiero po latach.

Początek końca kolonialnej mocarstwowości Korony przypadł na okres po I wojnie światowej, udział w której wyraźnie wzmocnił brytyjskie dominia. Już podczas paryskiej konferencji pokojowej 1919-1920 kraje te reprezentowane były przez odrębne delegacje. Osobno dołączyły także do Ligi Narodów. Powołanie Brytyjskiej Wspólnoty Narodów w 1931 roku stanowiło kolejny krok w usamodzielnianiu się dominiów. Nie bez znaczenia był także wzrost aktywności politycznej wśród afrykańskiej inteligencji, która za pomocą środków prawnych postulowała rozpoczęcie działań na rzecz stworzenia własnych rządów⁴¹. Efekty długotrwałego procesu historycznego, który przyniósł Wielkiej Brytanii wpływy niemal na całym świecie, znalazły swe odbicie w powieści Cary'ego i w jej adaptacji filmowej w postaci nostalgicznego wspomnienia. Z jednej strony przynosi ono zachwyt nad precyzją i profesjonalizmem brytyjskich służb w Afryce, a z drugiej ukazuje konflikt pomiędzy początkową, idealistyczną postawą a rozczarowaniem, jakie przyniosła konfrontacja z rzeczywistością.

W filmie Beresforda zarówno Johnson (Maynard Eziashi), jak i jego przełożony Harry Rudbeck (Pierce Brosnan) są ofiarami systemu, w który ślepo wierzą. Rudbeck, który przybył do Afryki z misją zbudowania drogi łączącej Fadę z główną linią komunikacyjną przecinającą Nigerię, w obliczu kurczącego się budżetu i braku wsparcia z Londynu zaczyna postrzegać swoją pozycję z perspektywy przegranego. Johnson, kierujący się szczerymi intencjami, do końca wierzy w wyższość kultury reprezentowanej przez Rudbecka, pomimo że za dokonane wspólnie z Brytyjczykiem malwersacje finansowe to on otrzymuje najwyższy z wyroków. W jednej z najważniejszych scen filmu, kiedy Rudbeck odwiedza Johnsona w celi na krótko przed egzekucją, Beresford ukazuje dwie ofiary kolonializmu – Afrykanina i Brytyjczyka. Wiara w wielkość i zasadność istnienia Imperium Brytyjskiego nie przyniosła spełnienia ani Rudbeckowi, który oprócz złudzeń traci przede wszystkim przyjaciela, ani Johnsonowi, który utracił tożsamość społeczną i kulturową, zostaje pozbawiony życia. Znamienne jest także milczenie Rudbecka na wieść o wyroku dla Johnsona. Jak w *Pogromcy Morancie* procesowi bohaterów towarzyszy cichy nakaz obarczenia winą Australijczyków, tak w *Mister Johnsonie* odpowiedzialność za oszustwo finansowe zostaje przeniesiona całkowicie na Nigeryjczyka, choć podobnie jak Morant i jego ludzie Johnson gotowy jest na wszelkie poświęcenia dla przybranej ojczyzny.

Najbardziej tragiczna w filmie Beresforda wydaje się jednak postać Sargy'ego Gollupa (Edward Woodward), brytyjskiego sklepikarza w Nigerii topiącego żal w alkoholu. O ile bowiem Rudbeck i Johnson podtrzymują w sobie resztki wiary w świat, który reprezentują, o tyle Gallup całkowicie stracił sens istnienia w strukturach kolonialnej rzeczywistości. Jego nietypowe relacje z Afrykanami, wynikające z jednoczesnej miłości i nienawiści do kraju, który stał się jego domem, ale nie spełnił życiowych oczekiwań, odzwierciedlają ówczesną kondycję Imperium Brytyjskiego

dźwigającego ciężar niepowodzenia misji kolonizacyjnej. Żadnemu z bohaterów filmu Beresforda nie udaje się bowiem ujarzmić Afryki.

Kwestia kolonialna w ujęciu historycznym chyba obecnie nie interesuje twórców brytyjskich. Być może wydarzenia z okresu świetności czy schyłku Imperium są zbyt odległe, aby wzbudzać ciekawość dzisiejszych filmowców. Znacznie chętniej sięgają oni do historii najnowszej Afryki. W 1993 roku Bruce Beresford zrealizował film *Dobry człowiek w Afryce* (*A Good Man in Africa*), osadzony we współczesnych realiach, humorystyczny portret przedstawicielstwa brytyjskiego w nowo ustanowionej, fikcyjnej republice w Angoli. Kilka lat później powstała także wysoko oceniona przez krytykę amerykańską telewizyjna adaptacja biografii Nelsona Mandeli (*Mandela and de Klerk*, 1997, reż. Joseph Sargent), po raz pierwszy sprzężona z postacią Frederika de Klerka, prezydenta RPA w latach 1989-1994 oraz, wraz z Mandelą, laureata Pokojowej Nagrody Nobla z 1993 roku. Bardziej reprezentatywnym tytułem w kontekście kina najnowszego jest jednak *Ostatni król Szkocji* (*The Last King of Scotland*, 2006) Kevina Macdonalda, oparta na faktach historia młodego szkockiego lekarza, pełniącego funkcję osobistego medyka Idi Amina, ugandyjskiego dyktatora z lat 70. XX w. Macdonald proponuje odmienne od dotychczasowych spojrzenie na kwestie relacji brytyjsko-afrykańskich, wolne od przesadnie rozbudowanego kontekstu historycznego i prób rozliczania przeszłości. Film Macdonalda zwiastuje więc nie tylko chęć powracania do tematyki afrykańskiej, ale także rewidowanie języka filmowego charakterystycznego dla brytyjskich filmów o Afryce.

BARTOSZ KAZANA

¹ Hasło: *Wielka Brytania*, w: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 6, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 747.

² Mowa o takich filmach, jak *Bagażowy* (*The Railroad Porter*, 1912, prod. William Foster) czy *Urodzony gracz* (*Natural Born Gambler*, 1916, reż. Bert Williams), a także o realizowanych od 1919 roku obrazach Oscara Micheaux, pierwszego czarnoskórego reżysera filmów pełnometrażowych, autora m.in. *W naszych bramach* (*Within Our Gates*, 1920) o problemie rasowym.

³ Mowa o filmie *Palaver* (1926, reż. Geofrey Barkas), najprawdopodobniej pierwszym obrazie, w którym Afrykańczycy mają role mówione. Za: BFI Screenonline – *The definitive guide to Britain's film and TV history* www.screenonline.org.uk (Dostęp: 25.01.2008).

⁴ M. Martin, *Czarne twarze w filmach białych*, tłum. M. Stafiej-Wróblewska, „Film na Świecie”, 1988, nr 353-354, s. 47.

⁵ Sidney Poitier był pierwszym czarnoskórym aktorem wyróżnionym nagrodą Amerykańskiej Akademii Filmowej za pierwszoplanową rolę męską w *Polnych liliach* (*Lilies of the Field*, 1963, reż. Ralph Nelson).

⁶ Należy tu odnotować, że wsparciem finansowym w pierwszym okresie działalności kinematografii afrykańskiej służył przede wszystkim rząd Francji za pośrednictwem Ministerstwa Współpracy z Zagranicą. Za: Ch. Bosséno, *Afryka, kontynent źródeł*, tłum. M. Stafiej-Wróblewska, „Film na Świecie”, 1988, nr 353-354, s. 71.

⁷ K. Robbins, *Zmierzch wielkiego mocarstwa. Wielka Brytania w latach 1870-1992*, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 26.

- ⁸ R. Low, R. Manvell, *The History of British Film, Volume 1: 1896-1906*, George Allen & Unwin, Londyn 1948, s. 16.
- ⁹ A. Ogidi, *British African Stories. Stories of colonial and post-colonial Africa*, BFI Screenonline – *The definitive guide to Britain's film and TV history*; www.screenonline.org.uk (Dostęp: 25.01.2008).
- ¹⁰ Jako pierwszy powieść Haggarda zekranizował w 1899 roku Georges Méliès (film nosił tytuł *La colonne de feu*). Pierwszą amerykańską adaptację zrealizował w 1908 roku dla wytwórni Edisona Edwin S. Potter.
- ¹¹ Motyw białego szejka z powieści Rosity Forbes trwale wpisał się w historię kina za sprawą filmu Federica Felliniego *Lo sceicco bianco* (1952) z niezapomnianą rolą Alberta Sordi.
- ¹² Cecil John Rhodes (1853-1902) był brytyjskim administratorem kolonialnym i finansistą. W kolonialnej historii Wielkiej Brytanii zapisał się jako rzecznik i organizator ekspansji w południowej Afryce. Opanował ziemie nazwane później Rodezją.
- ¹³ G. Greene, *Tęsknię do starych filmów*, tłum. A. Weseliński, „Dialog”, 1990, nr 3, s. 97.
- ¹⁴ A. Ogidi, dz. cyt.
- ¹⁵ Oprócz Alexandra i Zoltána filmem zajmował się także ich najmłodszy brat, Vincent, uznany scenograf.
- ¹⁶ Twórcy filmów z Paulem Robesonem chętnie korzystali z talentu wokalnego aktora, wprowadzając do niemal każdego filmu z jego udziałem co najmniej jedną scenę, w której Robeson śpiewał.
- ¹⁷ S. Bourne, *Song of Freedom*, BFI Screenonline – *The definitive guide to Britain's film and TV history*; www.screenonline.org.uk (Dostęp: 25.01.2008).
- ¹⁸ G. Collinson, *Old Bones of the River*, BFI Screenonline – *The definitive guide to Britain's film and TV history*; www.screenonline.org.uk (Dostęp: 25.01.2008).
- ¹⁹ Robert Adams, czarnoskóry aktor urodzony w Indiach Zachodnich, pierwsze role filmowe grał u boku Paula Robesona. Popularność przyniosły mu pod koniec lat 30. występy telewizyjne w sztukach realizowanych przez BBC. W 1947 r. jako pierwszy czarnoskóry aktor wcielił się w postać księcia Maroka w telewizyjnej adaptacji *Kupca weneckiego* (*The Merchant of Venice*, reż. George More O'Ferrall).
- ²⁰ A. Ogidi, *Men of Two Worlds*, BFI Screenonline – *The definitive guide to Britain's film and TV history*; www.screenonline.org.uk (Dostęp: 25.01.2008).
- ²¹ D. Cave, *Nor the Moon by the Night*, BFI Screenonline – *The definitive guide to Britain's film and TV history*; www.screenonline.org.uk (Dostęp: 25.01.2008).
- ²² D. Lambert, R. Gray, *Władcy Wielkiej Brytanii*, tłum. K. Sawala, Oficyna Wydawnicza Atena, Poznań 1994, s. 228.
- ²³ W 1986 r. powstał 10-odcinkowy serial telewizyjny *Shaka Zulu* (reż. William C. Faure) opisujący wydarzenia z życia Czaki z lat 1816-1828. Scenariusz serialu autorstwa Joshuy Sinclaira był oparty na ustnych przekazach Zulusów oraz na zapiskach kupców brytyjskich handlujących z Czaką. Zrealizowany w koprodukcji amerykańsko-włosko-afrykańsko-australijsko-niemieckiej serial cieszył się ogromną popularnością na całym świecie (do 1992 r. obejrzało go 350 milionów widzów). *Shaka Zulu* miał znaczący wpływ na postrzeganie historii afrykańskich plemion przez Amerykanów. W 1987 r. zrealizowano kinową wersję serialu, a w 2001 r. Joshua Sinclair wyreżyserował telewizyjną kontynuację, film *Shaka Zulu: The Citadel*.
- ²⁴ K. Robbins, dz. cyt., s. 48.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ David Livingstone (1813-1873), szkocki lekarz i teolog, czołowy badacz Afryki, odkrył m.in. Wodospad Wiktorii, jeziora Niasa, Mueru i Bangweulu oraz rzeki Luapulę i Luabę. Ok. 1870 r., podczas kolejnej wyprawy w głąb kontynentu, został uznany za zaginionego. Odnaleziono go rok później. Livingstone cieszył się ogromną popularnością i szacunkiem wśród Brytyjczyków. Jego aktywność wykraczała poza ideę misji cywilizacyjnej. Oprócz prowadzenia działalności misjonarskiej walczył także z handlem niewolnikami i podkreślał potrzebę właściwego traktowania rdzennych mieszkańców Afryki.
- ²⁷ K. Robbins, dz. cyt.
- ²⁸ Łącznie powstało siedem adaptacji powieści Masona, kolejno: w 1915 r. (reż. J. Searle Dawley, USA), w 1921 r. (reż. René Plaissetty, Wielka Brytania), w 1929 r. (reż. Merian C. Cooper, Lothar Mendes, Ernest B. Schoedsack, Wielka Brytania), w 1939 r. (reż. Zoltán Korda, Wielka Brytania), w 1955 r. (reż. Zoltán Korda, Terence Young, Wielka Brytania – tyt. *Storm Over The Nile*), w 1977 r. (reż. Don Sharp, Wielka Brytania), w 2002 r. (reż. Shekhar Kapur, USA – pol. tyt. *Cena honoru*).
- ²⁹ K. Robbins, dz.cyt., s. 27.
- ³⁰ Wyjątek stanowi służący Gordona. Ten jednak nie jest już zwykłym Sudańczykiem, ale

- na wpół Europejczykiem, schrystianizowanym i akceptującym nadrzędną pozycję białych w hierarchii społecznej.
- ³¹ Podobną rolę dystygowanego księcia Feisala zagrał w filmie *Lawrence z Arabii* Alec Guinness.
- ³² Hasło: *Charles Gordon*, w: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 574.
- ³³ K. Robbins, dz. cyt., s. 28.
- ³⁴ Tamże, s. 106.
- ³⁵ W 1968 r. afrykański reżyser David Millin zrealizował w ramach południowoafrykańskiej kinematografii trzygodzinny film pt. *Majuba* osnuty wokół wydarzeń z I wojny burskiej (tytuł nawiązywał do przegranej przez Brytyjczyków bitwy pod Majuba Hill w 1881 r.). Problemy dystrybucyjne filmu, przeznaczonego także na rynek europejski, sprawiły, że dzisiaj jest on praktycznie niedostępny.
- ³⁶ W. Wertenstein, *Murzyn zrobił swoje...* „Kino”, 1981, nr 8, s. 46-47.
- ³⁷ Harry Morant był Australijczykiem z wyboru. Urodził się w Bridgewater w Anglii.
- ³⁸ M. Haltof, *Kino australijskie. O ekranowej konstrukcji Antypodów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 185.
- ³⁹ Tamże, s. 140.
- ⁴⁰ Mahatma Gandhi, absolwent prawa Uniwersytetu Londyńskiego i członek brytyjskiej palestry, przybył do Afryki w 1893 roku, gdzie podjął pracę w hinduskiej firmie w Natalu. Wydarzenia następnych dwunastu miesięcy zaważyły na jego życiu. Był on w tym czasie ofiarą licznych aktów dyskryminacji na tle rasowym, co zmobilizowało go do pozostania w Afryce i podjęcia walki o wyrównanie pozycji społecznej Hindusów w strukturze Imperium Brytyjskiego. Działalność Gandhiego, w której od początku kierował się on zasadą niestosowania przemocy oraz tzw. biernego oporu, nie od razu przyniosła wymierne efekty. Potrzeba było blisko dwudziestu lat, aby południowoafrykański rząd Wielkiej Brytanii przystał na ustępstwa pod wpływem zjednoczonej społeczności hinduskiej.
- ⁴¹ K. Robbins, dz. cyt., s. 135.



Pożegnanie z Afryką, reż. Sydney Pollack (1985)