

Bitwa o Algier – narodziny dyskursu postkolonialnego

KRZYSZTOF LOSKA

Zwrot postkolonialny w badaniach nad filmem, zapoczątkowany pod koniec ubiegłego stulecia, nie ma zapewne tak wyrazistego oblicza, jak jego odpowiednik literaturoznawczy, trudno natomiast nie dostrzec jego znaczenia w analizach kina diasporycznego i w najnowszych opracowaniach poświęconych kinematografii krajów afrykańskich¹. Pojęcie postkolonializmu nie jest wyłącznie kategorią periodyzacyjną, nie odnosi się do rozpadu potęg kolonialnych po II wojnie światowej i budowania niepodległości przez wyzwolone narody, ale wskazuje na ciągłe oddziaływanie przeszłości na teraźniejszość, uwikłanie w dyskurs imperialny, związany zarówno z przemocą kultur dominujących, jak i konstruowaniem tożsamości przez ludność rdzenną.

Nie zamierzam szerzej omawiać postkolonializmu jako takiego, bowiem w polskich przekładach ukazały się wybrane teksty oraz opracowania przedstawiające metody i narzędzia tej strategii badawczej². Pragnę raczej skupić się na przykładzie filmowym, który pokazuje uwarunkowania historyczne i wyłanianie się nowego spojrzenia na rzeczywistość społeczną, a zarazem jest prekursorski dla ukształtowania nowego myślenia o kinie. Film *Bitwa o Algier* (*La battaglia di Algeri*, 1966), nakręcony przez włoskiego reżysera Gilla Pontecorva (1919-2006), uznaje się dziś za dzieło przełomowe nie tylko ze względu na sposób ujęcia tematu dekolonizacji na przykładzie algierskiej wojny o niepodległość, ale także z powodu zastosowania oryginalnych rozwiązań formalnych.

Scenariusz *Bitwy o Algier*, napisany przez Franca Solinasa i Gilla Pontecorva na motywach autobiograficznej książki Yacefa Saâdi *Souvenirs de la bataille d'Alger*, można uznać za zapowiedź postulatów ogłoszonych w późniejszym o trzy lata antykolonialnym manifeste Fernanda Solanasa i Octavia Getina³. Koncepcja „trzeciego kina” – pomyślana jako alternatywa dla eurocentrycznych propozycji teoretycznych – odnosiła się do wielu praktyk instytucjonalnych i strategii estetycznych przyjmowanych przez twórców zaangażowanych, podważających zarówno podstawy klasycznego kina hollywoodzkiego, jak i zasady polityki autorskiej, wierzących w możliwość połączenia walki politycznej z artystyczną⁴.

Geneza

Pomysł na film poświęcony wojnie o niepodległość zrodził się wiosną 1962 r. podczas krótkiego pobytu Solinasa i Pontecorva w Algierii. Pierwotny projekt scenariusza wydawał się odległy od końcowego rezultatu, jako że obaj autorzy chcieli pokazać wydarzenia fabularne z punktu widzenia francuskiego reportera, niegdyś

członka oddziałów powietrzno-desantowych walczącego w Indochinach, który spotyka się z przedstawicielem nowo powstałej prawicowej organizacji OAS (Organisation de l'Armée Secrète), powołanej do walki zbrojnej w obronie integralności francuskich kolonii w Afryce Północnej ⁵.

Po wielu miesiącach bezowocnych starań o środki potrzebne do sfinansowania przedsięwzięcia z Gillem Pontecorvem skontaktował się Yacef Saâdi, jeden z czołowych działaczy Frontu Wyzwolenia Narodowego (Front de Libération Nationale), partii rządzącej po zdobyciu niepodległości, który szukał reżysera skłonnego do zrealizowania filmu opartego na opublikowanych przez siebie wspomnieniach opisujących walkę narodowowyzwoleńczą. Pomimo że przedstawiony wówczas pomysł uznano za zbyt jednostronny, to Pontecorvo i Solinas zaproponowali, że mogą na jego podstawie napisać oryginalny scenariusz o wyraźnym przesłaniu antykolonialnym, ale pozbawiony charakteru propagandowego cechującego materiał wyjściowy ⁶.

Nowy projekt nosił roboczy tytuł *W bólu będziesz rodziła*, co stanowiło nawiązanie do Księgi Rodzaju; dopiero w wersji ostatecznej pojawił się znany z ekranów tytuł *Bitwa o Algier*. Od początku nie było wątpliwości, że w realizację powinien zaangażować się rząd algierski, który pośrednio – przez wytwórnię Casbah Film, powołaną do życia rok wcześniej – wyłożył część pieniędzy na produkcję; pozostałe środki pochodziły od włoskiego koproducenta ze spółki Igor Film, reprezentowanej przez Antonia Musu. W ten sposób udało się zgromadzić 800 000 dolarów i rozpoczęto przygotowania do realizacji filmu poprzedzone poszukiwaniem odtwórców głównych ról i wielomiesięcznymi rozmowami z uczestnikami historycznych wydarzeń zarówno ze strony algierskiej, jak i francuskiej.

Gillo Pontecorvo niemal całkowicie zrezygnował z udziału zawodowych aktorów, jedyny wyjątek uczynił dla Jeana Martina mającego się wcielić w fikcyjną postać pułkownika Mathieu dowodzącego francuskimi spadochroniarzami. Zdjęcia kręcono w autentycznych plenerach algierskiej dzielnicy miasta – rozpoczęto je w lipcu 1965 r. i zakończono pięć miesięcy później. Prawdziwym wyzwaniem okazał się montaż zarejestrowanego materiału, zwłaszcza że w trakcie prac zmarł Mario Serenderai, którego zastąpił znacznie młodszy Mario Morra, oraz udźwiękowanie filmu, gdyż warstwa akustyczna została pomyślana jako kontrapunkt wizualnej.

Wybory estetyczne dokonane wówczas przez reżysera sprawiły, że powstał film nie tylko zaangażowany politycznie, obrazujący upadek kolonializmu i powstanie niepodległego państwa, ale dzieło wybitne i ponadczasowe, uchodzące za wzór współczesnego dramatu rewolucyjnego łączącego poetykę paradokumentalną, podporządkowaną *dyktaturze prawdy* – jak określał to sam reżyser w rozmowie z Edwardem Saidem ⁷ – z pełną napięcia fabułą oraz przemyślaną kompozycją narracyjną i wizualną, opartą z jednej strony na odniesieniach do neorealizmu i *cinéma vérité*, zaś z drugiej na nawiązaniach do radzieckich teorii montażu z końca lat 20. ubiegłego wieku.

Wrażenie autentyczności, które zamierzał osiągnąć włoski reżyser, polegało na wykorzystaniu określonej strategii przedstawiania. Przede wszystkim chodziło o wiarygodność historyczną, zarówno na poziomie faktów politycznych, jak i scenarii wydarzeń, dlatego też starannie wybierano plenery, zazwyczaj filmowano w miejscach, w których jeszcze niedawno toczyły się walki, przyjmując za wzór *Rzym, miasto otwarte* (*Roma città aperta*, 1945) Roberta Rosselliniego. Zdecydo-

wano się na użycie taśmy czarno-białej, o wysokiej czułości, pozwalającej na wydobycie ziarnistej faktury, chcąc osiągnąć w ten sposób pewną „surowość” i naturalność. Zdjęcia kręcono z ręki, korzystając z lekkich kamer Arriflex, dzięki czemu udało się zasugerować prawdziwość obrazów, przypominających reportaże telewizyjne. Zastosowano też obiektywy o długich ogniskowych z transfokatorami i celowo rejestrowano nieostre ujęcia, o niedoskonałej kompozycji, źle skadrowane. Pontecorvo świadomie zrezygnował z wprowadzenia zdjęć archiwalnych i nie zdecydował się na włączenie fragmentów kronik, bowiem zamierzał zrealizować film fabularny, którego autentyczność miała się wyłonić na innym poziomie, dzięki wykorzystaniu różnorodnych technik montażu, począwszy od klasycznego montażu rytmicznego, po awangardowy, oparty na elipsach, przeskokach, zderzeniu kadrów i kontrapunkcie wizualno-dźwiękowym⁸.

Przemoc kolonialna

Jeszcze w trakcie pisania scenariusza Gillo Pontecorvo i Franco Solinas podjęli decyzję, że materiał fabularny obejmujący praktycznie cały okres algierskiej wojny o niepodległość (1954-1962) nie zostanie uporządkowany chronologicznie, ale na podstawie rozbudowanych retrospekcji⁹. Wydarzenia rozpoczynają się z końcem lata 1957 r., w przeddzień schwywania ostatniego ukrywającego się przywódcy partyzantki i stłumienia powstania narodowowyzwoleńczego przez wojska francuskie. W pierwszych ujęciach poprzedzających napisy początkowe reżyser wprowadza główne tematy filmu – przemoc kolonialną i cierpienie podporządkowanych (*subaltern*).

Żandarmeria przesłuchuje aresztowanego więźnia, wszelkimi dostępnymi sposobami usiłuje wydobyć od niego informacje na temat kryjówki Alego La Pointe (Brahim Haggiag), jednego z odpowiedzialnych za wcześniejsze zamachy na ludność cywilną. Starszy mężczyzna w końcu załamuje się i wydaje współtowarzysza, wówczas pułkownik Mathieu zmusza go do założenia francuskiego munduru i wskazania miejsca pobytu poszukiwanego¹⁰. Oddział komandosów wkracza do dzielnicy algierskiej i wąskimi uliczkami zmierza do celu; chwilę wcześniej pojawiają się napisy i rozbrzmiewa chór z *Pasji według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. Prolog kończy się zbliżeniem na dwóch młodych mężczyzn, kobietę i dziecko ukrywających się w ciemnym pomieszczeniu za ścianą, przed którą zbierają się żołnierze.

Druga sekwencja rozgrywa się trzy lata wcześniej; głos narratora spoza kadru informuje o wybuchu powstania i apelu skierowanym do władz kolonialnych, by podjęły rozmowy w sprawie uznania niepodległości Algierii. W 1954 r., po wycofaniu się z Półwyspu Indochińskiego, uwaga rządu francuskiego skupiła się na Afryce Północnej. Od zakończenia II wojny światowej ludność w podbitych krajach Maghrebu protestowała przeciw obecności wojsk kolonialnych. Wcześniejsze demonstracje skutecznie tłumiono w zarodku, jednak 1 listopada 1954 r. wybuchło powstanie zorganizowane przez Front Wyzwolenia Narodowego – młode pokolenie algierskich nacjonalistów, którzy nie godzili się z umiarkowanym stanowiskiem reprezentowanym przez inne organizacje akceptujące dotychczasowy porządek polityczny. *Dla skolonizowanego życie może rozkwitnąć na nowo tylko na rozkładających się zwłokach kolonizatora* – pisał Frantz Fanon w *Wyklętym ludzie ziemi*¹¹.

Pomimo że rzeczywistym bohaterem filmu jest rodzący się naród – wspólnota wyobrażona – to Pontecorvo wybiera kilka postaci i z początku można sądzić, że z ich perspektywy zamierza pokazać wydarzenia historyczne¹². Z tłumu precyzującego się przez uliczki kasby wyławia postać młodego mężczyzny, oszusta i złodziejaska ściganego przez policję. Ali La Pointe jest niepiśmiennym robotnikiem szwendającym się po ulicach miasta, z bogatą przeszłością kryminalną, wielokrotnie skazywanym za wandalizm, zakłócanie porządku publicznego i opór stawiany przy aresztowaniu. Kolejny pobyt w zakładzie karnym odmienia go zupełnie – z drobnego przestępcy staje się bojownikiem o wolność. Przemiana ta zachodzi pod wpływem wydarzeń, których jest świadkiem – znęcania się nad osadzonymi i egzekucji jednego z więźniów politycznych, który umiera z okrzykiem *Niech żyje Algieria!* na ustach. Dopiero wówczas Ali przekonuje się, że *gwałt będzie rozwijać się w sercu narodu proporcjonalnie do gwałtu, jakiego dopuszczać się będzie system kolonialny, który się neguje*¹³.

Zarówno prolog, jak i pierwsza sekwencja retrospekcyjna zwracają uwagę na zasadniczy problem stosunków kolonialnych, mianowicie wpływ systemu władzy opartej na nadzorze i praktykach dyscyplinujących na życie codzienne ludności tubylczej. Drugim ważnym elementem składowym jest opozycja kolonizatorów i skolonizowanych, oddana nie tyle za pomocą relacji interpersonalnych – choć przecież uciekający Ali zostaje zatrzymany i pobity przez przypadkowych przechodniów – ile przede wszystkim za sprawą stosunków przestrzennych. Widać to w przeciwstawieniu labiryntowego układu kasby, czyli *quartier indigène*, i szerokich ulic w eleganckiej dzielnicy francuskiej, zamieszkaney przez *pieds-noirs*, potomków osadników urodzonych w koloniach.

Z pozoru kasba wydaje się przestrzenią należącą do ludności rdzennej, niedostępna dla białych – bezpiecznym schronieniem dla walczących partyzantów. W istocie jest zarządzana przez wojsko kolonialne, które regularnie potwierdza swoje panowanie nad tym obszarem¹⁴. W pewnym momencie odgradza go nawet drutem kolczastym i stawia posterunki na rogatkach, zwiększając tym samym kontrolę nad przepływem osób. Wyraźne oddzielenie dwóch części miasta potęguje jeszcze poczucie uwiecznienia wśród mieszkańców kasby. Żołnierze bez wahania wkraczają na obcy teren w celu wyłapania prowodyrów zamieszek, chcąc w ten sposób zmusić ludność arabską do przestrzegania prawa.

Dzielnica algierska jest konsekwentnie przedstawiana jako przestrzeń innego – mroczna, chaotyczna i nieuporządkowana. W niczym nie przypomina egzotycznej scenerii znanej chociażby z przedwojennego arcydzieła Julienu Duviviera *Pépé le Moko* (1937), którego bohater – paryski przestępca grany przez Jeana Gabina – znajduje schronienie w kasbie, wśród podobnych mu wyrzutków społeczeństwa, wyjętych spod prawa. W filmie sprzed lat pojawia się wyraźna sugestia wspólnoty losów ludzi z marginesu, zapowiedź swoistej solidarności, która tak naprawdę służy wyłącznie jako maska ukrywająca prawdę o kolonialnym panowaniu. Tytułowy bohater, Pépé le Moko, ucieka bowiem przed cywilizacją i stwarza sobie alternatywny świat, podporządkowany własnej woli¹⁵.

Pierwsze sceny *Bitwy o Algier* pozwalają na wprowadzenie ważnych, choć drugoplanowych postaci dramatu: małego Omara (Mohamed Ben Kassen) i Djafara (Yacef Saâdi). Chłopiec przypomina Gavroche'a, 12-letniego urwisa wspierającego rewolucjonistów w *Nędznikach* Wiktora Hugo. Podobnie jak on jest zaradny i wsze-

dobyłski, gotów oddać życie za sprawę. Mężczyzna należy do ścisłego grona przywódców Frontu Wyzwolenia Narodowego – gra go zresztą jeden z pomysłodawców filmu, uczestnik autentycznych wydarzeń, który w filmie posługuje się swym pseudonimem wojennym. To pod jego dowództwem Ali przechodzi chrzest bojowy, przekonuje o swej przydatności i lojalności. Pierwsze akcje przygotowują go do roli, jaką odegra dwa lata później w organizacji zamachów.

Kolejne sekwencje pokazują metody walki stosowane przez obie strony konfliktu, bo choć reżyser wyraźnie sympatyzuje z powstańcami, to pragnie uniknąć stronniczości w prezentowaniu faktów historycznych. Od początku policja i wojsko prowadzą wojnę z partyzantami, chcąc odzyskać kontrolę nad stolicą i resztą kraju. *Obie strony regularnie dopuszczały się zastraszania, tortur, morderstw i zwyczajnego terroryzmu. Po szczególnie przerażającej serii zamachów Arabów i odwetu Europejczyków w grudniu 1956 roku przedstawiciel polityczny Molleta Robert Lacoste dał pułkownikowi spadochroniarzy Jacques'owi Massu wolną rękę i polecił unicestwić nacjonalistycznych powstańców wszelkimi środkami, którymi dysponuje*¹⁶.

W kilku krótkich scenach, przypominających reporterskie relacje z walk ulicznych, udało się reżyserowi uchwycić nakręcanie spirali przemocy. W serii zamachów zorganizowanych późną wiosną i latem 1956 r. przez Front Wyzwolenia Narodowego giną urzędnicy państwowi i żandarmi. Przemoc – pisze Frantz Fanon – *wywodzi się z przeświadczenia skolonizowanych mas, że wyzwolenie musi się dokonać i może się dokonać wyłącznie siłą*¹⁷. Władze miejskie wprowadzają godzinę policyjną, organizują regularne kontrole i łapanki, a mimo to nie potrafią wyeliminować zagrożenia na ulicach dzielnicy francuskiej. Wyraźnie polaryzuje się strategia walki – jedni uciekają się do tortur w celu zdobycia informacji, drudzy terrorem próbują zastraszyć ludność cywilną. Punktem zwrotnym jest decyzja komisarza policji, by posłużyć się metodami stosowanymi przez przeciwnika – nieoznakowanym samochodem w towarzystwie najbliższych współpracowników udaje się na obrzeża kasby i podkłada ładunki wybuchowe w jednej z kamienic.

Konsekwencje zamachu zostają pokazane w sposób, który uświadamia widzowi estetyzację okrucieństwa – w ujęciach z wysokiego kąta oglądamy ludzi wydobywających z ruin budynku zwłoki niewinnych kobiet i dzieci. Odbywa się to w nienaturalnej ciszy, praktycznie bez dźwięku diegetycznego, dominuje jedynie elegijna muzyka, która określa tonację tej sceny – patetycznej, ale pozbawionej cienia sentymentalizmu. Wszystko to służy usprawiedliwieniu późniejszych działań podjętych przez Algierczyków. *Ludzie, którym z uporem wmawiano, że są w stanie pojąć wyłącznie język siły, postanawiają wypowiedzieć się poprzez jej użycie. Kolonizator od wieków wskazywał im drogę, jaką winni obrać, aby się wyzwolić*¹⁸.

Trzy kobiety

Wskutek burzliwych protestów – zorganizowanych przez mieszkańców kasby – dowódcy miejskiej partyzantki podejmują decyzję o krwawym odwecie. W tym momencie rozpoczyna się trwająca 13 minut sekwencja zamachów bombowych przeprowadzonych przez trzy kobiety, kończąca pierwszą połowę filmu i poprzedzająca przybycie głównego antagonisty, pułkownika Mathieu. Pontecorvo rezygnuje z paradokumentalnej konwencji i surowego realizmu na rzecz udratyzowania wydarzeń, przedstawienia ich za pomocą technik montażu prze-

niesionych z kina klasycznego, które pozwalają na identyfikację z postaciami i służą zbudowaniu napięcia. Po raz pierwszy, w sposób tak jednoznaczny, reżyser pokazał także udział kobiet w powstaniu narodowyzwoleńcym, choć pozbawił je głosu i w gruncie rzeczy ograniczył ich funkcję do wykonawczych męskich poleceń.

Pierwsza scena rozgrywa się w damskim buduarze – kobiety zdejmują nakrycia głowy i woalki z twarzy, siadają przed lustrem i zmieniają swoją tożsamość. Jacques Lézra zauważył, że te krótkie migawki przypominają stereotypowe wyobrażenia na temat Orientu, jak z obrazów namalowanych przez Eugène'a Delacroix podczas jego pobytu w Algierii¹⁹. Po chwili bohaterki ubierają się w zachodnie sukienki, nakładają makijaż, jedna z nich ścina nawet włosy i farbuje je na blond. Dzięki tej maskaradzie bez trudu mogą przejść przez posterunki ustawione na drogach wyjściowych z kasby i w torebkach lub wiklinowych koszykach przemycić przekazane im przez Djafara ładunki wybuchowe. Ich celem są trzy miejsca w dzielnicy francuskiej – kawiarnia przy rue Michelet, bar mleczny przy rue d'Isly i biuro linii lotniczych.

Pontecorvo drobiazgowo opisuje przebieg wypadków, ale równocześnie dokonuje drobnych przesunięć i reinterpretacji faktów; podobnie czyni także w późniejszych fragmentach filmu, na przykład zupełnie pomijając udział innych organizacji niepodległościowych, zwłaszcza Algierskiego Ruchu Narodowego (*Mouvement national algérien*). Zohra, Hassiba i Djamila są postaciami autentycznymi, uczestniczyły w walce – pierwsza z nich należała do najbliższych współpracownic Djafara, po jego aresztowaniu organizowała podziemie i kontynuowała działalność opozycyjną, druga pojawiła się w prologu jako towarzyszka Alego, później zginęła u jego boku, trzecia należała do czołowych aktywistek ruchu niepodległościowego, stała się bohaterką piosenek ludowych, napisano o niej książkę i nakręcono film²⁰.

Milczenie filmowych postaci kobiecych można by uznać za znaczące i potwierdzające obserwację Gayatri Spivak na temat podwójnego podporządkowania kobiet w systemie patriarchalnym, uciskanych zarówno przez władze kolonialne, jak i przez rodzime struktury pozbawiające je prawa do głosu²¹. Sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana, gdyż w rzeczywistości odgrywały ważną rolę, wszystkie trzy były dobrze wykształcone, odpowiadały za kontakty z dziennikarzami. Zepchnięcie ich na dalszy plan wynikało poniekąd z punktu widzenia przyjętego przez Yacefa Saâdi, autora wspomnień, na których reżyser oparł rekonstrukcję zamachów z 30 września 1956 r.

Kobiety wychodzą osobno, każda udaje się w stronę innego przejścia, najstarsza z nich, Djamila, zabiera ze sobą małe dziecko dla niepoznaki, młodsza Hassiba flirtuje ze strażnikami, udając bez troskę. Wszystkie spotykają się w umówionym punkcie w pobliżu portu, gdzie w jednym z magazynów czeka na nie męczyzna odpowiedzialny za montaż zapalników. Scena kontroli przy posterunkach granicznych pokazuje dwuznaczną rolę kostiumu, który w zależności od sytuacji może pełnić różne funkcje. Pełen hidżab niekoniecznie należy traktować jako symbol patriarchalnego ucisku i zniewolenia kobiet; można w nim dostrzec narzędzie oporu. W jednej z wcześniejszych sekwencji filmu kobieta nosząca tradycyjny strój arabski ukrywa pod nim broń, zaś żołnierze nie mogą jej przeszukać ze względu na obowiązujące zasady.

Frantz Fanon, prekursor postkolonialnego myślenia, zauważył, że kobieta nosząca zasłonę stwarza wrażenie braku wzajemności w relacjach z mężczyznami, zwłaszcza przedstawicielami władzy kolonialnej – może patrzeć i jednocześnie pozostać nie-



widoczna²². Homa Hoodfar, przedstawicielka feminizmu islamskiego, potwierdza jego obserwacje, pisząc, że *noszenie zasłony jest złożoną, dynamiczną i zmienną praktyką kulturową, pełną odmiennych i sprzecznych znaczeń dla noszących i nienoszących ją kobiet, ale także dla mężczyzn*²³. Inną sytuację kreuje kobieta zdejmująca zasłonę i zakładająca przebranie dla niepoznaki, jak czynią to bohaterki analizowanej sekwencji. Ich przemiana w żadnym razie nie oznacza wyzwania rzuconego tradycji, wręcz przeciwnie – jest strategią mimikry służącą kamuflażowi i zmyleniu przeciwnika²⁴. Tożsamość ma charakter performatywny – przekonuje reżyser – rezygnacja ze stroju, który jednocześnie podkreślał odmienność etniczną i zapewniał anonimowość, wymazuje znaki inności, pozwala upodobnić się do kolonizatora.

Bohaterki podkładają bomby w trzech różnych punktach miasta, ale tak, by wybuchy nastąpiły w krótkich odstępach czasowych. Pontecorvo świadomie manipuluje mechanizmem identyfikacji, buduje suspens w sposób przypominający najlepsze dokonania Alfreda Hitchcocka, narzuca punkt widzenia trzech kobiet przygotowujących się do zamachu i sprawia, że widzowie z napięciem czekają na moment eksplozji, gdyż wiedzą, że ta musi nastąpić²⁵. Hassima wchodzi do modnej kawiarni, w której młodzież spędza wolny czas, zamawia coca-colę, spogląda na zegar zawieszony na ścianie i na twarze otaczających ją ludzi. Jej wzrok dwukrotnie zatrzymuje się na kilkuletnim dziecku jedzącym lody, a mimo to zostawia torbę z ładunkiem przy barze i wychodzi w pośpiechu.



Scena ta pełni złożoną funkcję i świadczy o wieloznaczności tekstu. Po pierwsze, jest ilustracją słów Frantza Fanona, który pisał, że *decyzja o zabiciu niewinnych obywateli nigdy nie jest łatwa, nikt nie podkłada bomby w miejscu publicznym bez wahania, konfliktu sumienia*²⁶. Po drugie, służy porównaniu bezwzględnych metod walki stosowanych przez obie strony, bowiem w zamachach giną niewinni ludzie – kobiety i dzieci. Podobieństwo to znajduje potwierdzenie w ścieżce dźwiękowej – rozbrzmiewa elegijna melodia, która wcześniej towarzyszyła ofiarom ataku na algierską kamienicę. Po trzecie, pozwala na uniknięcie zarzutu stronniczości, bezwarunkowego usprawiedliwienia terroru stosowanego przez jedną ze stron. W ten sposób Pontecorvo pragnie przekonać widzów, że *przemoc reżimu kolonialnego i kontrprzemoc skolonizowanego równoważą się i odpowiadają sobie wzajemnie jako wyjątkowo jednorodny zjawisko*²⁷.

Nie znaczy to bynajmniej, że reżyser zachowuje całkowity obiektywizm, nie po to przecież sięgnął po klasyczne techniki montażu, by zrezygnować z wyrażenia własnego stanowiska. Zarzuty dotyczące manipulacji emocjonalnej formułują zwłaszcza niechętni filmowi krytycy francuscy. Jean-Louis Comolli zwrócił uwagę na jednostronność w sposobie pokazywania ludności francuskiej; reżyser skupił się na portretowaniu klasy średniej, której reprezentanci beztrudnie bawią się przy alkoholu, co potwierdza jedynie negatywny stereotyp kolonizatora jako człowieka prowadzącego próżniaczy tryb życia, oddającego się przyjemnościom²⁸. Konsumpcyjny styl życia francuskiej mniejszości potwierdza scena w barze mlecznym, który jest drugim celem zamachu. Młodzi ludzie tańczą do muzyki z szafy grającej, inni prowadzą przy stolikach ożywione dyskusje, które na moment przerywają, gdy słyszą w oddali wybuch i syreny policyjne. Po chwili rozlega się druga i trzecia eksplozja. Ginią kolejni niewinni ludzie.

Gillo Pontecorvo nieprzypadkowo wybiera akurat te historyczne zamachy, bowiem pozwalają mu one na podważenie typowego wizerunku terrorysty jako niebezpiecznego szaleńca, nieludzkiego i okrutnego. Zamiast tego schematycznego wyobrażenia pokazuje inteligentne i atrakcyjne kobiety, które świadomie podejmują się wykonania trudnego zadania, są odważne i zdeterminowane, gotowe poświęcić własne życie dla dobra sprawy, nie uczestniczą jedynie w planowaniu akcji²⁹. Reżyser nie ujawnia ich myśli, nie mówi o ich przeszłości, w przeciwieństwie do walczących mężczyzn, o których opowiada głosem narratora – wszystkiego o nich dowiadujemy się z bezpośredniej obserwacji. Kobiety wypowiadają w filmie jedynie kilka nieznaczących słów, nie usprawiedliwiają swoich uczynków i nie wahają się nawet przez chwilę.

Strategie walki

Druga część filmu rozpoczyna się w styczniu 1957 r. wraz z przybyciem oddziału wojsk powietrzno-desantowych dowodzonych przez pułkownika Philippe'a Mathieu, któremu powierzono zadanie powstrzymania aktów terroru i przywrócenia porządku wszelkimi możliwymi sposobami. Dowódca komandosów jest jedyną postacią fikcyjną w tym filmie – w dodatku graną przez zawodowego aktora – ale wzorowaną na rzeczywistych oficerach, przede wszystkim na Jacques'u Massu, który w ciągu ośmiu miesięcy doprowadził do aresztowania większości przywódców Frontu Wyzwolenia Narodowego i stłumienia powstania, a także na jego za-

stępcy, pułkownikowi Marcelu Bigeardzie, podziwianym przez żołnierzy za bohaterską postawę w czasie wojny w Indochinach.

Zgodnie z przyjętą przez reżysera strategią narracyjną głos komentatora spoza kadru przedstawia życiorys Philippe'a Mathieu, 50-letniego oficera, weterana ruchu oporu (*Résistance*), walczącego w czasie II wojny światowej w Normandii i Włoszech, potem odbywającego służbę w zamorskich koloniach, na Madagaskarze i w Indochinach, wreszcie serdecznie witanego w Algierze przez tłumy Francuzów. Od tej chwili uwaga widzów skupia się właśnie na nim. Edward Said zauważył nawet, że Pontecorvo stworzył *fascynujący portret imperialistycznego zbrodniarza*, odległy od stereotypowego wizerunku oczekiwanego przez zwolenników lewicowych ruchów narodowyzwoleńczych³⁰. Wysoki, przystojny, zawsze opanowany i racjonalnie myślący pułkownik z pozoru narusza wyrazistą dychotomię, jaka do tychczas rządziła światem przedstawionym, będąc odbiciem wizji Frantza Fanona, zgodnie z którą *manicheizm kolonizatora rodzi manicheizm skolonizowanego. Regule „tubylec równa się zło absolutne” odpowiada reguła „kolonizator równa się zło absolutne”*³¹.

Nie oznacza to bynajmniej łagodności, gdyż Mathieu uważa, że na przemoc należy odpowiedzieć przemocą. Podczas odprawy w kwaterze głównej mówi do swoich żołnierzy, że podstawowym zadaniem jest odizolowanie i zniszczenie wrogów; należy przy tym pamiętać, że *nie wszyscy Arabowie nimi są, tylko mniejszość ucieka się do przemocy i terroru*. Swoją strategię walki ilustruje fragmentami filmów z ukrytych kamer umieszczonych przy posterunkach oddzielających dzielnicę algierską od francuskiej. Pontecorvo wprowadza w ten sposób element autotematyczny, gdyż na oglądanych przez żołnierzy „autentycznych” obrazach pojawiają znane widzowi sceny ukazujące moment, w którym trzy kobiety bez najmniejszych kłopotów przekraczają granicę getta, a kilka godzin później dokonają zamachów.

Rozpoczyna się operacja antyterrorystyczna – zakrojone na szeroką skalę poszukiwania członków Frontu Wyzwolenia Narodowego. Żołnierze wkraczają do kasby, dokonują masowych aresztowań, torturami wymuszają zeznania. W odpowiedzi na działania wojsk francuskich przywódca partyzantki ogłasza 8-dniowy strajk generalny, który w założeniu ma sparaliżować miasto i uzmysłwić władzom determinację miejscowej ludności. Liderzy przekonują bojowników, że nadszedł czas na zmianę metod działania, gdyż *wojny nie wygrywa się okrucieństwem* – jak mówi jeden z nich – *terroryzm przydatny jest tylko na początku, by zjednoczyć naród*. Jego słowa odzwierciedlają strategię Fanona, który pisał, że *przemoc – jako jedyna forma działania – jest dla skolonizowanego ludu czynnikiem pozytywnym, nadającym kształt. Taka forma działania ma właściwości scalające, gdyż w jej kontekście każdy człowiek staje się ogniwem potężnego łańcucha przemocy, który wykrył się jako reakcja na przemoc kolonisty*³².

To w tym momencie na scenę wkracza Larbi Ben M'Hidi, czołowa postać ruchu niepodległościowego, członek 9-osobowego komitetu, który zainicjował powstanie, aresztowany w lutym 1957 r. Jest typem intelektualisty, głównego ideologa partii, co potwierdzają słowa skierowane do współtowarzyszy: *Nie jest łatwo wywołać rewolucję, jeszcze trudniej ją kontynuować, najtrudniej zaś jest zwyciężyć, gdyż dopiero wówczas pojawiają się prawdziwe problemy*. Pontecorvo porównuje go do pułkownika Mathieu po to, by pokazać nie tylko dzielące ich różnice, ale

również podobieństwa wynikające chociażby ze sposobu myślenia i żelaznej konsekwencji. Strategia przedstawiania obu postaci opiera się na paralelizmach – obaj mężczyźni noszą okulary, zachowują się z godnością, są opanowani i zdeterminowani, co potwierdzają konferencje prasowe z ich udziałem³³. Pułkownik nie ukrywa nawet, że podziwia siłę moralną Ben M'Hidiego, odwagę i oddanie ideałom, w które wierzy jego przeciwnik.

Krótkie odpowiedzi na pytania dziennikarzy pozwalają na prezentację filozofii działania. Mathieu przekonuje, że wszystko zależy od decyzji politycznych rządu francuskiego – chcąc zachować kolonie, trzeba zdusić rewolucję w zarodku. Porównuje obecną sytuację do niedawnej wojny w Indochinach, zauważa przy tym, że *działania terrorystyczne zawsze prowadzą do wybuchu powstania*. Fakt ten, zdaniem pułkownika, usprawiedliwia stosowanie przemocy wobec ludności cywilnej, uzasadnia masowe aresztowania i brutalne metody przesłuchań więźniów.

Ben M'Hidi, podobnie jak jego francuski odpowiednik, z przekonaniem broni taktyki stosowanej przez współtowarzyszy, choć nie ma złudzeń co do tego, że przemoc rozwiąże wszystkie problemy. Zapytany przez jednego z reporterów, czy godzi się zabijać niewinnych ludzi w zamachach bombowych, zauważa ironicznie, że większą zbrodnią jest zrzucanie napalnego benzynu na bezbronnych mieszkańców wietnamskich wiosek. *Byłoby znacznie łatwiej, gdybyśmy posiadali samoloty. Dajcie nam wasze bombowce, a my wam oddamy nasze koszyki*. Jego wypowiedź stanowi wyraźne nawiązanie do słów Frantza Fanona, który w *Wyklętym ludzie ziemi* pisał: *Nie osiąga się równowagi rezultatów, gdyż skutki ostrzeliwania z broni maszynowej umieszczonej na pokładach samolotów czy okrętów przekraczają znacznie, pod względem efektu i konkretnych strat, to, czego może dokonać skolonizowany*³⁴.

Wbrew pozorom bezwzględne metody stosowane przez obie strony nie są przez reżysera filmu oceniane w ten sam sposób, przemoc imperialna zostaje potępiona, przemoc podporządkowanych – moralnie usprawiedliwiona, gdyż *wyzwala [ona] tubylca z kompleksu niższości, uwalnia go od postaw kontemplacyjnych i desperackich. Dzięki niej staje się odważny, urasta we własnych oczach*³⁵. Podział na katów i ofiary potwierdzają sceny przesłuchania więźniów, którzy są przypalani palnikami gazowymi, podtapiani i poddawani elektrowstrząsom. W warstwie obrazowej pojawia się nawiązanie do symboliki chrześcijańskiej za sprawą postaci torturowanego Algierczyka uchwyconego w pozie Chrystusa wiszącego na krzyżu, i zbliżenia twarzy płaczącej kobiety³⁶.

Wojska francuskie wygrywają bitwę o Algier, zatrzymują przywódców podziemia, ale nie udaje im się na dłużej stłumić powstania, które wkrótce wybucha na nowo. Wybrany w 1958 r. prezydent Charles de Gaulle podejmuje rozmowy z przedstawicielami Frontu Wyzwolenia Narodowego. W marcu 1962 r. – po ośmiu latach konfliktu – obie strony ogłosiły zawieszenie broni, cztery miesiące później Algieria stała się niepodległym państwem. Ostatnia scena filmu pokazuje narodziny narodu za pomocą obrazów typowych dla dyskursu nacjonalistycznego, w którym kobiety są przedstawiane jako symboliczne nośniki wartości narodowych³⁷. Kamera wyławia z tłumu zgromadzonego na placu kilka postaci kobiecych wymachujących flagami i poruszających się w rytm muzyki (niediegetycznej) granej na tradycyjnych bębnach. Wbrew oczekiwaniom rewolucja nie przyniosła wyzwolenia kobietom, nie zdobyły one upragnionej niezależności, zapowiadana emancypacja okazała się czystym złudzeniem. Pontecorvo wrócił do Algierii po trzydziestu latach, odwiedził

miejsca, w których rozgrywały się kluczowe wydarzenia wojny o niepodległość, i zrealizował dokument pokazujący zaprzepaszczenie ideałów przez zwycięską partię, która upodobniła się do swego dawnego przeciwnika – unieważniła demokratyczne wybory, stłumiła demonstracje i aresztowała protestujących³⁸.

Recepcja

Premierowy pokaz *Bitwy o Algier* odbył się na festiwalu w Wenecji, wywołując od razu liczne kontrowersje. Francuska delegacja złożyła nawet oficjalny protest, a jej przedstawiciele opuścili salę podczas ogłaszania werdyktu jury, które wyróżniło film Pontecorva Złotym Lwem. Opinia publiczna we Francji uważała, że decyzja o przyznaniu nagrody głównej miała podłoże polityczne, dziennikarze zarzucali reżyserowi brak obiektywizmu i fałszowanie prawdy historycznej, a także niedociągnięcia warsztatowe oraz skłonność do przesady i melodramatyzowania wydarzeń fabularnych³⁹. Widzowie francuscy nie mogli przekonać się o wartości tego filmu, gdyż cenzura nie wyraziła zgody na jego rozpowszechnianie; dopuszczono go na ekrany dopiero po latach, choć przecież kwestia algierska pojawiała się już wcześniej w utworach nowofalowych, m.in. w *Żołnierzyku* (*Le petit soldat*, reż. Jean-Luc Godard, 1963) i *Muriel* (reż. Alain Resnais, 1963).

Przez ten czas Pontecorvo odnosił kolejne sukcesy – *Bitwa o Algier* otrzymała Oscara dla najlepszego filmu zagranicznego oraz nominacje za reżyserię i scenariusz, docenili ją nawet krytycy japońscy z miesięcznika „Kinema junpō”, uznając za najwybitniejsze dokonanie roku. Z bardzo dobrym przyjęciem film spotkał się także w Stanach Zjednoczonych, choć niektórzy dziennikarze mylnie uznali go za przykład mistrzowskiego połączenia fabuły z materiałami archiwalnymi⁴⁰, co można wszak usprawiedliwić tym, że historyczne wydarzenia wydawały się prawdziwsze niż w dokumentach montowanych. Film przyciągnął też uwagę mniejszości afroamerykańskiej, cieszył się popularnością zwłaszcza wśród członków radykalnych organizacji w rodzaju Czarnych Panter, którzy widzieli w nim znakomity instruktaż partyzantki miejskiej⁴¹.

Na początku lat 70. rozpoczęła się debata na temat wojny o niepodległość. Jacques Massu, prototyp postaci pułkownika Mathieu, w 1971 r. opublikował autobiografię *La vraie Bataille d'Alger*, mającą przedstawić francuski punkt widzenia; rok później ukazały się wspomnienia Jacques'a Pâris de la Bollardière'a, oskarżonego o stosowanie tortur podczas przesłuchań więźniów, oraz książka generała Yves'a Godarda, komendanta policji w Algierii⁴². W ogólnonarodową dyskusję na temat pamięci historycznej włączył się również Gillo Pontecorvo za sprawą swojego filmu pokazanego po raz pierwszy francuskiej publiczności w październiku 1971 r. Paryska premiera wywołała gwałtowne protesty organizacji prawniczych, których sympatycy urządzili demonstrację przed salą kinową, usiłując zakłócić projekcję. W prasie rozpętał się spór na temat wolności słowa i odpowiedzialności artystów. Nieco inną metodę sprzeciwu wobec wizji kolonialnej przeszłości zaproponowanej przez Pontecorva wybrali reżyserzy, którzy pokazali widzom własne spojrzenie na niedawny konflikt, między innymi René Vautier (*Avoir vingt ans dans les Aurès*, 1972) oraz Yves Boisset (*R.A.S.*, 1973). W tym samym czasie wyświetlono też dokument *La Guerre d'Algérie* (reż. Yves Courrière, Philippe Monnier, 1972), którego twórcy wykorzystali materiały archiwalne.

Kilka lat po weneckiej premierze opinie francuskich komentatorów stały się bardziej wyważone, dostrzegli oni walory artystyczne filmu, wspominali o drugiej fali neorealizmu włoskiego i połączeniu estetyki z polityką. Niechętna pozostawała jedynie część lewicowych krytyków piszących dla „Cinéma” i „Tribune Socialiste”, którzy zarzucali reżyserowi brak analizy w duchu marksistowskim i niejednoznaczny wizerunek pułkownika Mathieu. Ich negatywne nastawienie praktycznie nie zmieniło się, co potwierdził specjalny dodatek do numeru „Cahiers du cinéma”, wydany z okazji 50. rocznicy wybuchu wojny algierskiej oraz telewizyjnej premiery filmu Pontecorva (odrestaurowaną wersję pokazano kilka miesięcy wcześniej na festiwalu w Cannes)⁴³.

Bitwa o Algier jest dziś rozważana w nowym kontekście – globalnej wojny z terroryzmem i zderzenia cywilizacji – ale także w odniesieniu do zjawiska torturowania więźniów nielegalnie przetrzymywanych w bazach wojskowych. W 2003 r. dowództwo amerykańskich sił zbrojnych zorganizowało w Pentagonie specjalny pokaz filmu Pontecorva, przekonując zaproszonych gości o istotnych podobieństwach łączących walkę antykolonialną z konfliktami na Bliskim Wschodzie. Zbigniew Brzeziński, niegdyś doradca prezydenta ds. bezpieczeństwa narodowego, mówił nawet, że *chcąc zrozumieć sytuację w Iraku, wystarczy obejrzeć „Bitwę o Algier”*⁴⁴. Nie chodziło przy tym wyłącznie o prostą analogię ani o zwrócenie uwagi na metody, jakimi posługują się partyzanci walczący z silniejszym przeciwnikiem, lecz o uchwycenie anatomii terroru oraz prze-pisanie (*re-writing*) znaczenia obrazów i podporządkowanie ich neoimperialnej ideologii pozwalającej Amerykanom zachować pozycję niewinnej ofiary przyjętą po atakach na World Trade Center⁴⁵. W ten sposób tekst założycielski filmowego postkolonializmu stał się orężem w walce dla obu stron konfliktu bliskowschodniego.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Znaczenie perspektywy postkolonialnej w badaniach filmoznawczych zapowiadała już książka Elli Shohat i Roberta Stama, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York 1994. Przełom ten potwierdziły późniejsze publikacje, wśród których do najważniejszych należą: R. Armes, *Postcolonial Images*, Indiana University Press, Bloomington 2005, K. W. Harrow, *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 2007, *Visual Difference: Postcolonial Studies and Intercultural Cinema*, red. E. Heffelfinger, Peter Lang, New York 2010, *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance*, red. R. Weaver-Hightower, P. Hulme, Routledge, New York 2014.

² Por. E. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zyska i S-ka, Poznań 2005; H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010;

A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, tłum. N. Bloch, Poznań 2011; D. Bachmann-Medick, *Postcolonial Turn*, w: taż, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012; R. J. C. Young, *Postkolonializm*, tłum. M. Król, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

³ F. Solanas, O. Getino, *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*, w: *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, red. M. T. Martin, Wayne State University Press, Detroit 1997. Pierwodruk ukazał się w czasopiśmie „Tricontinental” 1969, nr 14, s. 107-132. Manifest „trzeciego kina” powstał niedługo po premierze filmu Solanasa i Getina *Gorący czas* (*La hora de los hornos*, 1968).

⁴ M. Wayne w książce *Political Film. Dialectics of Third Cinema* (Pluto Press, London 2001,

- s. 5-24) nie tylko pokazuje zbieżności między teoretycznym manifestem a filmem Pontecorva, ale również zwraca uwagę na sposób, w jaki włoski reżyser przetwarza strategię „pierwszego” i „drugiego” kina. Współczesne konteksty „trzeciego kina” zostały omówione w antologii *Rethinking Third Cinema*, red. A. R. Guneratne, W. Dissanayake, Routledge, New York 2003.
- ⁵ Szczegółowe informacje na temat okoliczności powstania *Bitwy o Algier* oraz krótkie omówienie pierwotnego pomysłu na film zatytułowany *Parà* przynosi tekst Irene Bignardi *The Making of „The Battle of Algiers”*, „Cinéaste” 2000, t. 25, nr 2, s. 14-22.
- ⁶ Gillo Pontecorvo nie był pierwszym reżyserem, do którego zwrócił się Yacef Saâdi. Algierczyk zamierzał wcześniej przekonać do swojego pomysłu Luchina Viscontiego lub Francesca Rosiego. Pontecorvo z pewnością nie dorównywał im sławą, ale miał już wówczas w dorobku wiele dokumentów oraz nagrodzony na festiwalach i nominowany do Oscara film fabularny *Kapò* (1959), którego akcja rozgrywała się w obozie koncentracyjnym. Alan O’Leary i Neelam Srivastava w artykule *Violence and the Wretched: The Cinema of Gillo Pontecorvo* („The Italianist” 2009, nr 29, s. 249-264) sytuują *Bitwę o Algier* właśnie w kontekście tego wcześniejszego filmu i skupiają się na kwestii przedstawiania przemocy politycznej i jej implikacji etycznych. Problem przemocy jest też motywytem przewodnim w monografii reżysera napisanej przez Carla Celliego (*Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*, The Scarecrow Press, Lanham 2005).
- ⁷ E. Said, *The Dictatorship of Truth: An Interview with Gillo Pontecorvo*, „Cinéaste” 2000, t. 25, nr 2, s. 24-25.
- ⁸ Wykorzystanie klasycznego montażu, podobnie jak sposób budowania suspensu w niektórych sekwencjach, przypomina postkolonialną strategię „prze-pisywania” (*re-writing*), polegającą na przechwytywaniu retorycznych narzędzi kultury dominującej i używaniu ich w celach subwersywnych.
- ⁹ Por. D. Forgacs, *Italians in Algiers*, „Interventions: International Journal of Postcolonial Studies” 2007, t. 9, nr 3, s. 350-364.
- ¹⁰ Michael F. O’Riley zwrócił uwagę na podobieństwo pierwszej sekwencji *Bitwy o Algier* do sceny przesłuchania Manfrediego przez nazistów w filmie *Rzym, miasto otwarte*. W obu przypadkach celem tortur jest zmuszenie więźnia do wydania członków ruchu oporu. Por. M. F. O’Riley, *Cinema in the Age of Terror. North Africa, Victimization, and Colonial History*, University of Nebraska Press, Lincoln 2010, s. 39.
- ¹¹ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 61.
- ¹² Należy zaznaczyć, że reżyser nie proponuje narracji perspektywicznej, nie patrzy przez pryzmat pojedynczych losów ludzkich, tworzy bowiem *kino rewolucyjne*, [które] *odrzuca kult jednostki, skupia się na zbiorowości* – jak pisze Megha Anwer – *śmierć jednego człowieka nie kończy niczego, ale daje siłę do dalszej walki* (M. Anwer, *Close-up on the Colony: Inside History, Through the Camera Lens*, „Wide Screen” 2009, t. 1, nr 1, s. 11).
- ¹³ F. Fanon, dz. cyt., s. 58.
- ¹⁴ Nie chodzi nawet o prostą opozycję między przestrzenią cywilizowaną i barbarzyńską, gdyż – jak zauważa Michael G. Vann – ta druga jest poddana władzy kolonialnej, czy może raczej jest dla niej zagrożeniem. Por. M. G. Vann, *The Colonial Casbah on the Silver Screen: Using „Pépé le Moko” and „The Battle of Algiers” to Teach Colonialism, Race, and Globalization in French History*, „Radical History Review” 2002, nr 83, s. 188-189.
- ¹⁵ Por. tamże.
- ¹⁶ T. Judt, *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*, tłum. R. Bertold, Rebis, Poznań 2010, s. 340.
- ¹⁷ F. Fanon, dz. cyt., s. 47.
- ¹⁸ Tamże, s. 54.
- ¹⁹ J. Lezra, *Wild Materialism: The Ethic of Terror and the Modern Republic*, Fordham University Press, New York 2010, s. 184. Autor przywołuje sławny obraz *Femmes d’Alger dans leur appartement* namalowany przez Delacroix w 1834 r. i przedstawiający trzy kobiety arabskie w towarzystwie czarnej niewolnicy.
- ²⁰ Wiele informacji na temat rzeczywistego udziału trzech kobiet, które pojawiły się w kluczowej sekwencji filmu, podaje Danièle Djamilia Amrane Minne, *Women at War: The Representation of Women in The Battle of Algiers*, „Interventions: International Journal of Postcolonial Studies” 2007, t. 9, nr 3, 340-349.
- ²¹ G. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24-25, s. 196-239.
- ²² F. Fanon, *Algeria Unveiled*, w: tenże, *A Dying Colonialism*, Grove Press, New York 1965, s. 44. Francuska wersja tekstu pt. *L’Algérie se dévoile* ukazała się drukiem w 1959 r. w tomie *L’an cinq de la Révolution algérienne*.
- ²³ H. Hoodfâr, *Zasłona w ich umysłach i na naszych głowach: muzułmanki i praktyka zasłaniania*, tłum. M. Elas, w: *Gender: perspektywa*

- antropologiczna*, t. 1, red. R. Hryciuk, A. Kocińska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 253.
- ²⁴ Matthew Evangelista uważa, że „scena w buduarze” w gruncie rzeczy potwierdza przywiązanie kobiet do tradycji, gdyż europejski ideał urody, w połączeniu ze swobodą obyczajową, wydaje się odległy od ich postawy życiowej. Zob. M. Evangelista, *A World Constructed Out of Ruins*, w: tenże, *Gender, Nationalism, and War: Conflict on the Movie Screen*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, s. 47.
- ²⁵ Konstrukcję narracyjną i schemat montażowy sekwencji zamachu bombowego szczegółowo analizuje Robert Stam w broszurze *The Battle of Algiers: Three Women, Three Bombs* (Macmillan Films, Mount Vernon 1975, s. 11-13); zwraca tam uwagę na odniesienie dla schematów klasycznego kina gatunkowego pozwalających na budowanie dramaturgii filmowej. W innym tekście – *Colonialism, Racism, and Representation* (w: *Movies and Methodes*, t. 2, red. B. Nichols, University of California Press, Berkeley 1985, s. 642) – napisanym wspólnie z Louise Spence, Robert Stam zauważa, że oryginalność rozwiązań stylistycznych *Bitwy o Algier* polegała między innymi na wykorzystaniu mechanizmów identyfikacyjnych w taki sposób, by widzowie utożsamiali się z ludnością podbitą, a nie z kolonizatorami.
- ²⁶ F. Fanon, *Algeria Unveiled*, dz. cyt., s. 55.
- ²⁷ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, dz. cyt., s. 57-58.
- ²⁸ Por. J.-L. Comolli, *L'attente du prochain coup*, „Cahiers du cinéma” 2004, nr 593, s. 70-71.
- ²⁹ W 1992 r. Parminder Vir, urodzona w Indiach brytyjska producentka i reżyserka, nakręciła dokument *Algeria – Women at War*, poświęcony udziałowi kobiet w algierskiej wojnie o niepodległość.
- ³⁰ E. Said, *The Quest for Gillo Pontecorvo*, w: tenże, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Harvard University Press, Cambridge 2002, s. 286.
- ³¹ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, dz. cyt., s. 61.
- ³² Tamże.
- ³³ Paul Haspel znaczną część swojej analizy filmu poświęca charakterystyce obu postaci, płk. Mathieu i Ben M’Hidiego. Por. P. Haspel, *Opposing Commanders as Warring Doubles in „The Battle of Algiers”*, „Journal of Film and Video” 2006, t. 58, nr 3, s. 33-42.
- ³⁴ F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, dz. cyt., s. 58.
- ³⁵ Tamże, s. 62.
- ³⁶ Frantz Fanon pisał: *Dla jednostki przemoc jest odtrutką. Wyzwala tubylca z kompleksu niższości, uwalnia go od postaw kontemplacyjnych i desperackich. Dzięki niej staje się odważny, urasta we własnych oczach. (...) Przemoc wynosi cały naród na piedestał przywódcy* (*Wyklęty lud ziemi*, dz. cyt., s. 62).
- ³⁷ Por. L. Brisley, *Melancholic Violence and the Spectre of Failed Ideals in Gillo Pontecorvo’s „The Battle of Algiers” and Yasmina Khadra’s „Wolf Dreams”*, w: *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*, red. D. Agostinho, E. Antz, C. Ferreira, Walter De Gruyter, Berlin 2012, s. 88.
- ³⁸ Mark Parker porównuje *Bitwę o Algier* z późniejszym *Powrotem do Algieru* (*Ritorno ad Algeri*, 1992) w artykule *The Battle of Algiers (La battaglia di Algeri)*, „Film Quarterly” 2007, t. 60, nr 4, s. 64-65.
- ³⁹ Informacje na temat reakcji prasy francuskiej przytaczam za Patricią Caillé, *The Illegitimate Legitimacy of „The Battle of Algiers” in French Film Culture*, „Interventions: International Journal of Postcolonial Studies” 2007, t. 9, nr 3, s. 372-374.
- ⁴⁰ Por. I. Bignardi, dz. cyt., s. 22.
- ⁴¹ Por. T. Riegler, *Gillo Pontecorvo’s „Dictatorship of the Truth” – a Legacy*, „Studies in European Cinema” 2009, t. 6, nr 1, s. 50-52.
- ⁴² Na debatę wywoływaną publikacjami francuskich generałów na temat wojny w Algierii zwraca uwagę Nicholas Harrison w artykule *Pontecorvo’s Documentary Aesthetics*, „Interventions: International Journal of Postcolonial Studies” 2007, t. 9, nr 3, s. 389-404.
- ⁴³ Zarzuty krytyczne sformułowali Jean-Louis Comolli w cytowanym tekście *L’attente du prochain coup* oraz Abdelwahab Meddeb, *Quarante ans après*, „Cahiers du cinéma” 2004, nr 593, s. 66-69. Ten ostatni pisał o pochwalę terroryzmu i niemoralnym wykorzystaniu kobiet jako narzędzi terroru. Żaden z zamieszczonych w tym numerze tekstów nie sytuował filmu Pontecorvo w perspektywie postkolonialnej; najbliższy tego był artykuł Jeana-Michela Frodona *Le film de guerre n’existe pas* (tamże, s. 74-76) poświęcony pamięci historycznej, w którym pojawiło się porównywanie *Bitwy o Algier* do amerykańskich filmów o wojnie w Wietnamie.
- ⁴⁴ Wypowiedź Zbigniewa Brzezińskiego przytaczam za: D. Reid, *Re-Viewing „The Battle of Algiers” with Germaine Tillon*, „History Workshop Journal” 2005, nr 60, s. 110.
- ⁴⁵ Por. M. F. O’Riley, dz. cyt., s. 33.