

# W poszukiwaniu ciągłości

Tradycja w kinematografii i kulturze Afryki Zachodniej

RENATA LUBOMIRSKA

*Słuchaj częściej rzeczy niż ludzi  
Posłuchaj głosu ognia  
Wsluchaj się w głos wody  
Usłysz szlochanie w szumie wiatru:  
To oddech przodków<sup>1</sup>.*

Do tej pory na świecie powstało niewiele całościowych opracowań dotyczących kina twórców pochodzących z subsaharyjskiej części kontynentu afrykańskiego<sup>2</sup>. Dwiema kluczowymi publikacjami, na które większość współczesnych krytyków filmu afrykańskiego się powołuje, są prace: Nwachunkwu Franka Ukadike *Black African Cinema* oraz *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question* Oliviera Barleta. Są to dogłębne opracowania poświęcone specyfice tematycznej oraz estetyce filmów powstających na południe od Sahary. O ile jednak Ukadike dokonuje prób porównania omawianych filmów z perspektywy antropologii kulturowej, o tyle książka Barleta bardziej skupia się na omówieniu specyficznej estetyki tego kina.

Do celów niniejszej pracy obejrzałam w sumie kilkadziesiąt filmów pełnometrażowych oraz krótkometrażowych. Zwraca uwagę fakt, że pochodzą one głównie z obszarów Sawanny Zachodnioafrykańskiej, gdzie już w wiekach średnich wykształciło się kilka potężnych państw. Twórcy tych filmów często nawiązują do bogatej historii krajów czy ludów, z których pochodzą, ich tradycji i dziedzictwa kulturowego.

Jako podstawę napisania tej pracy ostatecznie wybrałam siedem filmów, które w sposób bezpośredni i przejrzysty odnoszą się do tradycji, a zwłaszcza do narracji ustnej. *Le Prix du pardon* Senegalczyka Mansoura Sory Wade jest obrazem stylizowanym na opowieść griota<sup>3</sup>, w którym widz jest wprowadzany w fabułę właśnie przez griotów. *L'Héritage du griot* Daniego Kouyaty z Burkina Faso jest opowieścią o griocie i jego roli w społeczności. *Yiri kan* Issiaki Kouyate z Burkina Faso to fabularyzowany film dokumentalny o balafoniście i griocie, który wprowadza syna w arkana sztuki i opowiada mu o roli, którą będzie miał do spełnienia w przyszłości. Filmy animowane *La Princesse Yennega* (Claude Le Gallou – pochodzący z Burkina Faso) i *Samba le Grand* (Mustaphy Allasane z Nigru) są zobrazowaniem legend głoszonych przez griotów. Film *Yeelen* nie ma żadnych bezpośrednich odwołań do narracji ustnej ani do postaci griota, ale głównym przesłaniem również jest powrót do tradycji i jej wartości.

Niestety wśród wymienionych filmów nie ma ani jednego autorstwa Ousmane'a Sembène. Ponieważ jednak nie sposób mówić o filmie afrykańskim, a tym

bardziej o filmie zachodnioafrykańskim, czy z francuskojęzycznych krajów Afryki Zachodniej, bez powołania się na tego prekursora i aktywnego promotora kinematografii afrykańskiej, będę się doń odwoływać w oparciu o publikacje i wywiad filmowy z reżyserem <sup>4</sup>.

Pod względem tematycznym można wyszczególnić trzy główne grupy filmów: o tematyce społecznej i obyczajowej, odwołujące się do sytuacji w nowo powstałych aglomeracjach miejskich; o tematyce społeczno-obyczajowej, odwołujące się do dziedzictwa kulturowego (akcja tych filmów jest zazwyczaj usytuowana na wsi lub w małych skupiskach miejskich), oraz filmy o charakterze etnograficznym. Niezależnie od tematyki, niektóre spośród nich w sposób pośredni lub bezpośredni odwołują się do tradycji ustnych, nawiązując czy adaptując podania do tej pory głoszone przez griotów.

W Afryce przekaz filmowy może wzmacniać znaczenie słowa, przez co zostaje obciążony nową odpowiedzialnością. Może być nośnikiem kultury i jej wartości, które do tej pory były ewokowane przez griotów w narracji ustnej. Dlatego twórca filmowy może mieć niezwykle ważną rolę do spełnienia, zwłaszcza w obliczu niebezpieczeństwa zaniku tekstu mówionego. Może on obrazować i zapamiętywać podania ustne, również te zwyczajowo głoszone przez griotów (epos o Sundjacie w *L'Héritage du Griot*, legenda o Yennedze w *Princesse Yennega* czy o Sambie Ghanie w *Samba Le Grand*).

W odróżnieniu jednak od klasycznego griota, który z racji szczególnej funkcji jaką pełnił, miał wiele przywilejów i jako jeden z niewielu mógł krytykować swego władcę lub jego poczynania, reżyserzy filmowi mają zwykle ograniczone możliwości wypowiedzi w kwestiach politycznych, natomiast mogą swobodnie zajmować stanowisko w kwestiach tradycji czy kultury. Tymi aspektami, zwłaszcza w swoim ostatnim filmie, *Moolaade*, zajął się Ousmane Sembène. Pokazując życie współczesnego środowiska wiejskiego w głębi Burkina Faso, otwarcie krytykuje pozycję kobiet w zislamizowanej kulturze afrykańskiej i niektóre tradycyjne zwyczaje z tym związane. Zarówno rządy, jak i intelektualiści uznali, że modyfikacja tradycji nie jest aktem politycznym, lecz kulturowym. Dlatego też misja reżyserów filmowych jest szczególna i delikatna – ich celem nie jest bowiem odrzucenie rodzimej kultury, ale wykorzenienie niektórych zwyczajów i praktyk przyjętych głównie z islamem, jak na przykład obrzezanie kobiet (ekcyzja), poligamia czy zmuszanie do zawierania małżeństw.

Współczesny reżyser afrykański niekiedy próbuje też pełnić rolę „terapeuty społecznego” <sup>5</sup>. Przenosząc eposy czy legendy na ekran filmowy, przypomina czasy świetności, z których współcześni Afrykanie mogą czerpać siły moralne. Nie poddaje się jednak dominacji przeszłości ani trendom kultury Zachodu. Proponuje własną wizję artysty, przepełnioną poetyką tak charakterystyczną dla swojej kultury. W intencji twórców film nie ma być naśladownictwem rzeczywistości. Reżyser widzi zjawiska, które go interesują, są mu bliskie – i wyraża je w swoich filmach. Twórcy wspomnianych tu filmów proponują pewne otwarcie na świat współczesny, nie zapominając przy tym o nierozzerwalnych związkach człowieka z jego pochodzeniem kulturowym, z tradycją jego przodków i jego cywilizacją. Proponują kino autentyczne, oparte na tradycji kulturowej, niefetyszyzujące jednak folkloru jako elementu, który miałby być kluczem do owej autentyczności. Twórcy tacy, jak Senegalczyk Mansour Wade, Idrissa Ouedraogo

z Burkina Faso, ale również senior Ousmane Sembène (w swym najnowszym filmie, *Moolaade*) proponują filmy o tematyce wychodzącej bezpośrednio z tradycyjnej kultury, przepełnione specyficzną poetyką i estetyką charakteryzującą się wykorzystaniem kolorów, muzyki oraz innych elementów do symbolicznego wyrażania treści.

### Rys historyczny kinematografii w Afryce subsaharyjskiej

Mimo że Europejczycy i Amerykanie rozpoczęli realizację filmów o Afryce tuż po wynalezieniu kinematografii, czyli pod koniec XIX wieku, rządy kolonialne starały się nie dopuszczać Afrykanów do pracy przy produkcji filmowej aż do lat 50. i cenzurowały filmy rozpowszechniane na kontynencie. Afrykanie byli jednak zatrudniani do pracy przy produkcji filmów dydaktycznych, co rozbudziło ich zainteresowanie sztuką filmową. Niektórzy twórcy, zwłaszcza z kolonii francuskich i belgijskich, mogli kształcić się w Europie, ale w owych czasach nie mogli realizować filmów po powrocie do kraju.

Na samym początku procesu odzyskiwania niepodległości, w roku 1956, grupa młodych twórców z Afryki i francuskich Antyli stworzyła w Paryżu film zatytułowany *Afrique sur Seine*. Zrealizował go jeden z pionierów kina afrykańskiego, Paulin Vieyra, wraz z innymi artystami, jeszcze na fali kulturalnego i artystycznego ruchu *négritude*<sup>6</sup>. Po odzyskaniu niepodległości w roku 1960 rozwój kinematografii afrykańskiej dokonał się w byłych francuskich koloniach Afryki Zachodniej. Do dzisiaj właśnie w tych krajach działa najwięcej reżyserów filmowych, którzy zdobyli wysokie umiejętności dzięki możliwości studiowania w Europie i realizują filmy pod względem technicznym najlepsze. Dodatkowo Francja uruchomiła programy pomocowe w ramach działań Ministerstwa Spraw Zagranicznych, które w dużej mierze pomagają w produkcji filmowej. Jednym z pierwszych, którzy skorzystali z tego typu wsparcia, był Ousmane Sembène<sup>7</sup>, który dzięki niemu zrealizował swój pierwszy krótkometrażowy film fabularny, *Borrom Sarret* (1963), uważany przez wielu historyków kina za pierwszy film afrykański<sup>8</sup>.

Pod koniec lat 60. powstał pierwszy panafrkański festiwal filmowy, FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou), po nim kolejne festiwale i związki afrykańskich twórców filmowych, jak na przykład FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes). Od samych początków kina aż do dzisiaj reżyserzy filmowi, jak na przykład Ousmane Sembène (Senegal), Moustapha Alassane (Niger), Gaston Kaboré (Burkina Faso) czy Jean-Pierre Teno (Kamerun), starają się przy okazji panafrkańskich i międzynarodowych festiwali filmowych oraz w wywiadach wypowiadać się na rzecz rozwoju produkcji i dystrybucji filmów afrykańskich, które „toną” w morzu filmów amerykańskich i europejskich zalewających afrykański rynek filmowy.

Pomimo krótkiej historii kinematografia Afryki subsaharyjskiej wydała filmy, które zaistniały już w sposób znaczący na wielu festiwalach międzynarodowych, jak np. *Yeelen* Souleymane’a Cissé (nagroda specjalna w Cannes, 1974), *Touki Bouki* Djibrila Mambetiego (nagroda krytyków w Cannes i w Moskwie, 1973), nagrody dla filmów Idrissy Ouedraogo za *Samba Traore* (Srebrny Niedźwiedź na festiwalu w Berlinie) i za *Tilai* (nagroda w Wenecji) i dla Ousmane’a Sembène

za *Guelwaar* (również w Wenecji). W tym roku (2004) film *Moolaade* Sembène otrzymał specjalne wyróżnienie na festiwalu w Cannes w kategorii „Certain Regard”.

Od początku kino afrykańskie spotykało się z tym samym dylematem, przed którym stanęła postkolonialna literatura: jaka ma być jego rola w niepodległej Afryce? Twórcy filmowi zdali sobie sprawę, że muszą w swojej twórczości zająć stanowisko w tej kwestii<sup>9</sup>. Odpowiedzią na pytanie o posłannictwo kina afrykańskiego jest jeden z pierwszych filmów Ousmane’a Sembène, *Borrom sarret* (1963). Reżyser przedstawił w nim obraz biednego Senegalu, co krytyce europejskiej natychmiast skojarzyło się z włoskim nurtem neorealistycznym<sup>10</sup>. Sembène nurt ten kontynuował w adaptacjach swoich kolejnych dzieł literackich: *Mandat Bi* (1968), *Xala* (1974), *Guelwaar* (1992), a za nim w podobnym ujęciu przedstawiali społeczeństwo afrykańskie i Afrykę między innymi Djibril Diop Mambety (*Badou boy*, 1970; *La Petite vendueuse de Soleil*, 1998), Souleymane Cissé (*Den muso*, 1974), B. Ba Kobbio (*Sango Malo le maître du canton*, 1984).

Tendencje afrocentryczne pojawiły się ponownie na skutek światowego trendu w kinematografii lat 80. zwanego trzecim kinem. Założeniem *The Third Cinema*, jako alternatywy dla kina hollywoodzkiego (*first cinema*) czy eksperymentalnego (*second cinema*), miał być powrót do źródeł, czyli rodzimej kultury twórców kina i nawiązanie do tradycji bez idealizowania jej<sup>11</sup>. Chociaż trend ten nie miał bezpośredniego związku z *négritude*, to niektóre jego aspekty, jak tendencje panafrkańskie i waloryzacja własnej kultury, były zbieżne. W filmach franko-afrykańskich krótko- i długometrażowych przejawiało się to między innymi w obecności elementów zaczerpniętych z tradycji, bezpośrednim umieszczeniu akcji filmu w odległych, przedkolonialnych czasach (*Ceddo* Ousmane’a Sembène, *Yeelen* Souleymane’a Cissé) lub w filmach awangardowych (*Touki bouki*, Djibrila Diopa Mambetiego).

Począwszy od lat 90. twórcy kina afrykańskiego coraz częściej poruszają temat poszukiwań tożsamości kulturowej i etnicznej (np. *Welekan, le message du baobab*, Leopolda Togo, 1991; *L’Enfant noir*, Laurenta Chevalliera, 1995; *L’Héritage du griot*, Daniego Kouyaté, 1994; *Le Prix du pardon*, Mansoura Sory Wade, 2001 i ostatnio *Moolaade* Ousmane’a Sembène 2002-2003).

### Twórcy filmowi

Poza wydziałami filmowymi przy takich wyższych uczelniach, jak Afrykański Instytut Kinematografii w Wagadugu czy południowoafrykańska szkoła filmowa AFDA w Johannesburgu, w Afryce praktycznie nie istnieją szkoły sztuki filmowej. Twórcy kinematografii afrykańskiej: reżyserzy, operatorzy, montażyści, kształcili się głównie w europejskich szkołach filmowych. Pionierzy kina nigeryjskiego (Edward B. Horatio Jones i Ola Balogun), jak również kina Wybrzeża Kości Słoniowej (Bassori Timite, Désiré Escare i Henri Duparc), studiowali w IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques) w Paryżu. Kształcili się tam również Issiaka Konaté, Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso), Paulin Soumanou Vieyra, Mansour Sora Wade (Senegal), Ruy Guerra (Mozambik) i Pierre-Marie Dong (Gabon). Wielu filmowców afrykańskich, jak na przykład Mahama Johnson Traore i Thierno Faty Sow (Senegal), studiowało

w paryskim CICF (Conservatoire Indépendent du Cinéma Français). W brukselskiej szkole filmowej INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion) studiowali głównie twórcy z Maghrebu: Ahmed al-Maanouni (Maroko), Brahim Tsaki (Algieria), Nouri Bouzid (Tunezja). Z kolei w rzymskim Centro Sperimentale di Roma studiowali Ababacar Samb-Makharam (Senegal) i Souheil Ben Barka (Maroko), a w Londynie Idriss Hassan Dirie (Somalia) i Adamu Halilu (Nigeria).

Wielu pionierów kina afrykańskiego, jak Ousmane Sembène (Senegal), Souleymane Cissé (Mali), Abderrahmane Sissako (Mauretania), a za nimi inni Malińczycy – Djibril Kouyate i Kalifa Dienta, studiowało w moskiewskiej szkole filmowej.

### Afrykanie w łódzkiej PWSTiF

W łódzkiej PWSTiF studiowało do tej pory czterech Kenijczyków, którzy według rektora szkoły, profesora Bednarka, stworzyli niezwykle ciekawą grupę twórczą<sup>12</sup>. Są to absolwenci wydziału reżyserii: Sao Gamba, który rozpoczął studia w 1965 roku, Jam Karanja (lata 80.), Jakub Barua (lata 90.) oraz Stan Barua, brat Jakuba, który studiował na wydziale operatorskim.

Najbardziej w Polsce znany Jakub Barua przejawia fascynację historią i mitologią zarówno w formach dokumentalnych, jak i fabularnych. W *Polskich odcieniach* przedstawił, po raz pierwszy tak obszernie, wielowiekowe związki pomiędzy Polską i Afryką. Na szczególną uwagę zasługuje jego film dyplomowy *Miejsca zapomniane* (*Forgotten Places*), poetycka opowieść, której fabuła została wymyślona przez autora. Barua ujął tę fikcyjną, „suahilijską” wersję biblijnego potopu w formie mitu opowiadającego o przyczynach powstania i opuszczenia niegdyś wspaniałego miasta Gedi. Film ten został uznany w Kenii za autentyczną część jej odległej mitologii, co spowodowało dyskusję wśród badaczy kultury Suahili na temat wagi kina i odpowiedzialności twórców filmowych w tworzeniu kultury i historii<sup>13</sup>.

### Warunki produkcji filmowej

Podczas gdy liczba sitcomów i nowel telewizyjnych oraz filmów tworzonych techniką wideo, dystrybuowanych na kasetach (na przykład w Nigerii) rośnie bardzo szybko, produkcja kinowych filmów afrykańskich jest stosunkowo niewielka, a w ostatnich latach znacznie spadła. Na festiwalach międzynarodowych pojawiają się nadal jedynie pojedyncze obrazy, a tylko nieliczne z nich zwracają uwagę krytyków. Organizatorzy najważniejszego festiwalu panafrkańskiego, FESPACO, odbywającego się raz na dwa lata w stolicy Burkina Faso, Wagadugu, mieli coraz większe trudności w znalezieniu dostatecznej liczby filmów, aby festiwal mógł się odbyć, dlatego poszerzyli jego formułę<sup>14</sup>.

Najważniejszym powodem ograniczenia produkcji filmów realizowanych tradycyjną techniką są trudności finansowe. Afrykańscy twórcy filmowi prawie od początku byli uzależnieni od europejskich finansów rządowych. Do niedawna najważniejszym mecenasem kinematografii afrykańskiej była Francja, która w latach 70. zainicjowała program dofinansowywania kinematografii francusko-

języcznych krajów afrykańskich, w ramach Programu Współpracy działającego przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Pomoc ta polegała na zapewnieniu zakupu filmów, praw autorskich oraz praw do dystrybucji tych filmów w Europie, ale również na bezpośrednim finansowaniu budowy szkół filmowych (rząd francuski i belgijski sfinansowały budowę i wyposażenie Instytutu IRIS w Wagadugu). Jednak w ostatnim czasie rząd francuski znacznie zmienił politykę, rozkładając budżet przeznaczony na ten rodzaj wspierania kultury frankofońskiej na cały Trzeci Świat.

Jego funkcję przejął program Komisji Europejskiej działający z tymi samymi celami. Jednak pomimo zbliżonych zadań i założeń programowych zmieniły się kryteria i warunki dofinansowywania filmów – w nowym programie projekty muszą być zgłaszane oficjalnie przez rządy krajów, w których są produkowane. Z kolei rządy krajów afrykańskich często albo nie są zainteresowane promocją kinematografii, albo przepuszczają projekty przez filtr cenzury nieznoszący krytycznego nastawienia proponowanych filmów. Komplementarny dla inicjatyw Komisji Europejskiej jest program wsparcia dla kinematografii afrykańskiej realizowany przez UNESCO. Pomimo pomocy płynącej ze źródeł organizacji europejskich i międzynarodowych prawie całkowity brak wsparcia ze strony rządów państw afrykańskich (poza Burkina Faso, gdzie zwłaszcza za czasów prezydentury generała Thomasa Sankary, 1983-1987, aktywnie wspierano rozwój rodzimej kinematografii) powoduje, że rozwój sztuki filmowej na kontynencie afrykańskim jest niezmiernie utrudniony. Twórcy filmów afrykańskich poszukują środków na ich produkcję na własną rękę, w rezultacie czego wiele filmów realizowanych jest w koprodukcji z europejskimi, a nawet południowoamerykańskimi zespołami filmowymi <sup>15</sup>.

### Dystrybucja

Trudności w finansowaniu wynikają przede wszystkim z trudności związanych z dystrybucją filmów w Afryce. Istnieje niewiele sal kinowych, a miejsca w repertuarze kinowym zajmują głównie filmy zachodnie, których dystrybutorzy dbają o odpowiednią promocję <sup>16</sup>. Poza Afryką filmy afrykańskie, dofinansowywane przez rządowe organizacje europejskie, są rzadko rozpowszechniane przez kino czy telewizję, ze względu na ograniczoną publiczność <sup>17</sup>. Najczęściej filmy te można zobaczyć w kinach na specjalnie organizowanych pokazach tematycznych albo w telewizji z okazji świąt narodowych niektórych krajów afrykańskich (głównie byłych kolonii) czy takich wydarzeń, jak na przykład dni kultury frankofońskiej <sup>18</sup>.

Jednak według reżysera filmu *L'Afrique, je te plumerai*, Jean-Marie Teno, tego typu festiwale bardziej alienują i spychają na margines filmy afrykańskie, niż je promują <sup>19</sup>.

Jednocześnie, poza Afryką, istnieje bardzo niewielu dystrybutorów filmów afrykańskich sprzedających kopie na kasetach VHS lub DVD, a ich ceny kilkakrotnie przekraczają ceny najlepiej sprzedających się filmów zachodnich. Poza niewielką konkurencją ceny te są uwarunkowane również bardzo wysokimi stawkami za prawa autorskie, które narzucane są przez samych twórców. Powoduje to niestety jeszcze większą marginalizację ich dzieł.

### Tradycyjne teksty narracyjne jako podstawa scenariusza i konstrukcji wybranych filmów

W Afryce Zachodniej narracja ustna jest nośnikiem bogatego dziedzictwa kultury i historii ludów tego rejonu. Eposy, mity i legendy o ludach czy bohaterach do dziś są ważnym składnikiem kultury, zwłaszcza w środowiskach etnicznie jednorodnych.

Według M. M. Diabaté<sup>20</sup> epos afrykański sytuuje się między historią i mitem. Bazując na autentycznej postaci czy fakcie historycznym, buduje otoczkę z elementów dziedzictwa kulturowego danej społeczności, włącza do opowiadania tradycyjne przysłowia, powiedzenia czy mity. W czasach współczesnych historie ewokowane w eposach stanowią model fundamentalnych wartości wypływających z tradycji i są podstawą edukacji. Historia sięgająca „niepamiętnych czasów”, opowiadana w eposach, zbliża ludzi współczesnych do bohaterów z przeszłości do tego stopnia, że na przykład w Mali pierwszy prezydent, Modibo Keita, został włączony przez niektórych griotów do głoszonego eposu o Sundjacie, a jego czyny były porównywane z wyczynami króla Mande. W tym przypadku griot nie był już „na usługach” rodziny królewskiej, lecz RDA (Rassemblement Démocratique Africain)<sup>21</sup>.

### Rola i miejsce griota w społeczności tradycyjnej<sup>22</sup>

*Tradycja mówi:*

*„Mówienie jest trudną sztuką.*

*Wszystko polega na wyważeniu słowa.*

*I ten, kto nie umie nadać mu kształtu,*

*okrągłości, musi z tym zwrócić się do griota,*

*ponieważ słowo należy do griota”<sup>23</sup>.*

W wielu tradycyjnych społecznościach zachodnioafrykańskich funkcja przekazywania historii leżała w rękach osób zawodowo się tym zajmujących, należących do specjalnej kasty. Tak jak w przypadku innych zawodów, jak na przykład kowal, szkutnik czy lutnik, griot – mistrz słowa, był profesją konkretnego rodu przekazywaną z pokolenia na pokolenie. O ile zakres działań i nazwa są zróżnicowane wśród różnych ludów, to ich rola w społeczeństwie zawsze skojarzona jest ze śpiewem i opowiadaniem historii.

Grioci odgrywają w tradycyjnej społeczności afrykańskiej bardzo ważną rolę, toteż ich miejsce w niej jest ściśle określone. W społeczności Malinków Diabaté<sup>24</sup> wyróżnia jeszcze inne podrodzaje griotów, tym razem pod względem typu rodziny rycerskiej<sup>25</sup>, której służyli. Grioci, zwani jeli, pochodzili z kast ludzi wolnych. Według Diabaté, pochodzącego z rodu griotów, słowo *jeli* oznacza z języku Mande *krew*, ponieważ z rodem, któremu służy jegoród, łączy go więzi krwi. Griot jest członkiem kasty rzemieślników *nyamakala*, a jego narzędziem jest słowo. Należy zaznaczyć, że każdy człowiek pochodzący z kasty *nyamakala* może wykonywać funkcje griota w takim zakresie, w jakim griot może wykonywać inne zawody rzemieślnicze, np. kowala czy rymarza. Często opowiadania griotów są przekazywane w formie pieśni. Niektórzy grioci sami akompaniują sobie na instrumentach<sup>26</sup>.

W praktyce wśród ludów zamieszkujących dzisiejsze terytorium Mali griot często był „kronikarzem” i „genealogiem” danego rodu „szlacheckiego”, a także posłem i doradcą króla. Wypowiadał słowa swego władcy, który nigdy nie zwracał się bezpośrednio do rozmówcy (*L'Héritage du griot*). Członek rodu griotów był też towarzyszem swego pana do śmierci, podążał wraz z nim w podróże i na wojny, aby móc świadczyć o jego przygodach, męstwie i czynach (griot Kouyaté w *Samba Le Grand*).

Swojego rodzaju prezentację roli griota odnajdujemy w prologu jednej z zapisanych wersji eposu o Sundjacie<sup>27</sup>. Mówiąc ogólnie, griot jest „pamięcią” społeczności czy grupy etnicznej. Jego rolą jest przekazywanie kolejnym pokoleniom wiedzy o nich samych w postaci eposów historycznych i opowiadań nawiązujących do tradycji danej grupy społecznej. Przy czym eposy historyczne takiej wagi jak epos o Sundjacie mogą być głoszone jedynie przez szczególnych griotów, pochodzących z rodów od wieków związanych z rodem królewskim czy rycerskim. Jego funkcja jest quasi-edukacyjna, ponieważ ma utrzymać tożsamość kulturową i narodową przez opowiadanie o historii.

W Burkina Faso grioci, pieśniarze zwani zi, przemierzają kraj Bobo, niwelując napięcia i tłumacząc podczas grupowych przedstawień sztuki deklamacji siłę klanów, ich hierarchię, oraz wychwalając różnych bohaterów<sup>28</sup>. Waga, jaką się przykładą do roli griota w społeczności zachodnioafrykańskiej, wynika z samych przekazów, które głosi. Mit czy epos przekazywany w postaci ustnej nie jest jedynie opowiadaniem, ale rzeczywistością pozbawioną w świadomości słuchacza zabarwienia fikcyjnego.

Mit przekazywany przez griota staje się rzeczywistością, która zgodnie z wierzeniami istniała w czasach najdawniejszych i od tamtej pory wpływa na świat i losy ludzkie (*Yiri kan*). Dlatego właśnie griot swoimi opowiadaniem kształtuje świadomość i moralność, ukierunkowuje wiele zachowań. Często jest nadzieją na lepsze jutro, ponieważ jego przekazy są narracją, w której „zmartwychwstaje” pradawna rzeczywistość i ożywają prawdy uniwersalne<sup>29</sup>. Griot daje odpowiedzi na pytania egzystencjalne, zaspokaja głębokie potrzeby religijne, uzasadnia dążenia moralne, nierówności społeczne, daje wyjaśnienia twierdzeń czy wymogów praktycznych (*L'Héritage du griot*, *Yiri kan*, *Le Prix du pardon*). W innych przypadkach, tak jak trubadur czy herold, informuje i uprzedza społeczność o konkretnym fakcie.

Przekazy griotów są w istocie próbą wyjaśnienia i nadania wyobrażenia artystycznego (śpiewem i tańcem) prawdom i legendom, za pomocą muzyki i praktyk quasi-teatralnych. Dobry griot wie, jak pobudzić zainteresowanie słuchaczy i doprowadzić ich do przeżycia opowiadanej przez niego historii. Poza śpiewem i umiejętnością gry na instrumencie musi on umieć zmieniać głos celem zróżnicowania dialogów<sup>30</sup>, musi umieć wyśpiewać pieśni z odpowiednim temperamentem, gestykulować i grać przed publicznością. Wystąpienie griota jest bowiem swoistym teatrem jednego aktora. Opowiadania griotów żyją w pamięci i funkcjonują w życiu danej społeczności, a nie na papierze.

### Reżyser filmowy współczesnym griotem

We współczesnym kontekście kulturowym i filmowym Afryki Zachodniej reżyserzy niekiedy próbują pełnić rolę współczesnych griotów. Zwolennikami





*Le Prix du pardon*, reż. Mansour Sora Wade (2001)

roli reżysera afrykańskiego jako współczesnego griota są m.in. Nwachunkwu Frank Ukadike<sup>31</sup> oraz Olivier Barlet<sup>32</sup>. Barlet, mówiąc o griocie nowego rodzaju, wyjaśnia: *W kulturze ustnej, gdzie słowo jest nietrwałe, jeżeli nie jest dalej przekazane, kino może znaleźć swoją nową tożsamość jako wehikuł pamięci*. Tę specyfikę filmu zachodnioafrykańskiego można odnaleźć zarówno w filmach krótkometrażowych czy dokumentalnych (*Yiri kan*, *Samba Le Grand*, *La Princesse Yennega*), jak też w fabularnych filmach długometrażowych (*Tilaï*, *L'Héritage du griot*, *Le Prix du pardon*, *Yeelen*). Wiele filmów frankofońskich bezpośrednio nawiązuje formą i estetyką narracji do opowieści griota. Niezależnie od tematu i fabuły, afrykańskie francuskojęzyczne opowieści filmowe, podobnie jak przekazy griotów, są często kombinacją faktu i fikcji, gdzie rozgraniczenie między nimi jest płynne.

Protagonistami filmów, które powstają na podstawie opowieści epickich, są zwykle władcy afrykańscy, np. Sundjata (*L'Héritage du griot*) i Yennega (*La Princesse Yennega*) lub słynni bohaterowie plemienni, jak na przykład Baay Sogi (*Le Prix du pardon*) czy Samba Gana (*Samba Le Grand*). Bohaterowie ci reprezentują wszystko to, co najszlachetniejsze, najdzielniejsze i najświetniejsze w przedkolonialnej przeszłości Afryki. Zdarza się, że w „relacje” wplatają się wątki mityczne czy legendarne, moce nadprzyrodzone ludzi lub zwierząt. Podania te w tradycyjnej narracji ustnej przekazywane są z pokolenia na pokolenie, dzięki czemu opowieści o wielkich bohaterach, wojnach, suszach czy głodzie są długo przechowywane w pamięci społeczności.

### Grioci w filmach

W kilku analizowanych filmach pojawiają się postaci griotów. W filmie *L'Héritage du griot* opowiadanie snute przez griota zostało zaczerpnięte z eposu o królu Sundjacie, występującego w wielu formach w kulturze Mande. Jego pełny przekaz może trwać nawet 60 godzin<sup>33</sup>. Do tej pory opublikowano ponad 20 wersji spisane eposu, wśród których także słynny *Maître de la parole* Camary Laye (1978), przy czym najbardziej znana jest wersja *D. T. Niane* z 1960 r. Jest to przede wszystkim epos o korzeniach ludu Mande, który obecnie zamieszkuje



*Le Prix du pardon*, reż. Mansour Sora Wade (2001)

część Mali, Burkina Faso i Gwinei. Do dzisiaj rody griotów Kouyaté, Diabaté oraz ród Keita spotykają się raz na siedem lat na swoistym festiwalu opowiadania eposu o Sundjacie. Jest to najslawniejszy epos literatury ustnej Afryki Zachodniej. W filmie Daniego Kouyaté griot opowiada jedynie część historii Sundjaty, opisującą legendarne początki XIII-wiecznego imperium Mande z czasów ojca Sundjaty, króla Maghana, oraz dzieciństwo i młodość Sundjaty Keity aż do jego wygnania. Filmową historię rozpoczyna griot, który po spotkaniu ze zjawą Wielkiego Myśliwego czuje się powołany do odbycia podróży do nowoczesnego miasta Wagadugu, stolicy Burkina Faso, aby chłopcu, Mabo Keicie, przekazać historię o jego pochodzeniu i o nim samym tak, aby ten *poznał znaczenie swego imienia*<sup>34</sup>. Wielki Myśliwy objawia się również chłopcu pod koniec filmu, dając do zrozumienia, że Mabo został wtajemniczony, odbył inicjację i posiadał wiedzę konieczną dla poznania siebie i swoich korzeni. Tym samym misja griota zostaje spełniona.

Należy podkreślić, że reżyser filmu, Dani Kouyaté, pochodzi w rodu griotów, którzy od zawsze byli griotami rodu Keitów. Filmowego griota gra ojciec reżysera, słynny aktor teatru Petera Brooka i promotor tradycji afrykańskiej w Europie i Afryce, Sotigui Kouyaté. Oba artystom udało się w filmie spełnić to, czego „oczekuje się od człowieka pochodzącego z ich rodu” – przekazać kolejnym pokoleniom opowieść o Sundjacie. Przedstawiając jednak jedynie jej część, tak jak filmowy griot, chcieli zapewne wzbudzić u widzów chęć poznania dalszych losów Sundjaty. Świadczy o tym wzmianka na okładce kasety z nagraniem, mówiąca, że *jest to film idealny dla przypomnienia o znaczeniu poznania własnych korzeni w odnalezieniu tożsamości*.

W *Le Prix du pardon* Amul Yaakaar (w języku wolof – „bez nadziei”) opowiada historię, opierając się na faktach, których był świadkiem i które jako dorosły griot przekazuje następnym pokoleniom. Film ten nie jest jedynie ekranizacją mitu czy legendy, ale właśnie opowieścią griota *par excellence*, gdzie na głównym miejscu autor umieszcza postać griota – narratora, może nawet *alter ego* samego reżysera. Dla podkreślenia wagi postaci griota, jako bohatera filmu i narratora opowieści, reżyser dodał jeszcze jedną postać, ojca chłopca, również

griota o imieniu Adu Seck, którego Wade znał i bardzo cenił<sup>35</sup>. Pełni on w filmie bardzo ważną rolę, ponieważ symbolizuje strażnika historii, prawdy i zasad moralnych. Mansour Wade nie jest jedynym reżyserem, który identyfikuje się z griotem. Sposób przedstawienia griota, Mahamy Konaté, przez Issiaké Konaté w *Yiri Kan* wyraźnie wskazuje na to, jak wielką wagę twórca przykładą do roli griota w dzisiejszej Afryce w przekazywaniu mitów kosmogonicznych i prawd uniwersalnych kolejnym pokoleniom Afrykanów. Baba Hama (Dyrektor Generalny FESPACO) i Ousmane Sembène uważają ponadto, że twórca filmowy ma dzisiaj do spełnienia bardzo ważne zadanie i tak jak pisarz może być głosem świadomości ludu, inspiratorem jego myśli i czynów. Banham i Wake również uważają, że *afrykański dramaturg lub aktor nie jest postacią oddaloną od ludu, tworzącą rzeczy trudne, dla elity intelektualnej – ale raczej kontynuatorem tradycji senegambijskiego griota*<sup>36</sup>.

Zasadniczą jednak różnicą pomiędzy griotem i reżyserem jest to, że opowiadając historię, griot posługuje się słowem, a twórca filmowy obrazem. Griot, będąc mistrzem słowa, używa go w taki sposób, aby przy zastosowaniu odpowiedniej techniki deklamacji, jak zmiany akcentowania, dobór słów pod względem ich długości, a także różnicując rytm akompaniamentu muzycznego, tworzy odpowiedni nastrój i zmieniać rytm głoszonej historii<sup>37</sup>. Twórca filmowy ma do dyspozycji zabiegi techniczne polegające głównie na specyficznym sposobie kadrowania, montażu, czym wpływa na zmianę rytmu, a niekiedy także na wymowę poszczególnych scen. Według Bineta twórcy afrykańscy stosują na przykład ujęcia postaci, filmując je od dołu w górę celem podkreślenia ich mocy<sup>38</sup>. W ten sposób filmowany jest między innymi w niektórych scenach Nianankoro w *Yeelen* czy baobab w *L'Héritage du griot*. Z kolei kadrowanie samych oczu czy twarzy jest zwróceniem uwagi na przeżycia wewnętrzne postaci, podczas gdy szerokie plany przedstawiające grupę osób filmowaną nieznacznie od góry wskazują na więzi łączące jej członków (np. narada członków Komo w *Yeelen*, rozmowy Mabo z griotem w *L'Héritage du griot*).

Film może być także sposobem uwieczniania słowa mówionego. Niektóre filmy afrykańskie, łącząc siłę obrazu i tekstu, nadają narracji ustnej nową formę, która wychodzi poza ramy tradycji. Dzięki temu nowemu przekładowi technicznemu struktura, a nawet treść przekazu mogą zostać zmodyfikowane i przybrać nową formę (*Le Prix du pardon*, *L'Héritage du griot*). Wielu reżyserów, jak na przykład Moustapha Alassane (*Samba Le Grand*) i Claude Le Gallou (*La Princesse Yennega*), dokładnie przekłada na obraz filmowy legendy głoszone przez griotów. Oba przykłady adaptacji nie ograniczają się jedynie do przekazania tekstu opowieści. Także sposób prowadzenia narracji spoza ekranu i jej oprawa muzyczna (akompaniament na kôra) są stylizowane na wystąpienie griota.

### Estetyka wybranych filmów

Ukadike poświęca wiele miejsca funkcjonowaniu narracji filmowej i wpływowi tradycyjnej narracji ustnej na „afrykański” język filmowy. Według tego krytyka oparcie struktury przekazu filmowego na wzorcach tradycji ustnej jest niezbędne do osiągnięcia efektu autentyczności i wiarygodności<sup>39</sup>. Afrykanin jest istotą sensualną, ale nie w europejskim tego słowa znaczeniu. Według inte-

lektualisty senegalskiego, Léopolda Sédara Senghora, Afrykanin czuje więcej niż widzi; czuje siebie, poznaje rzeczy nie zewnętrznie, ale w ich „głębokiej rzeczywistości”. Poznanie afrykańskie kładzie akcent na znaczeniu moralnym, na tym, co mistyczne, na s y m b o l u <sup>40</sup>.

Obrazy filmowe twórców afrykańskich charakteryzują się nieskrępowaniem schematami zachodnimi, co powoduje odmienność i wyjątkowość kina tego kontynentu (na przykład *Touki Bouki* Djibrila Diopa Mambetiego, *Picc me* Mansoura Wady czy *Yeelen* Souleymane'a Cissé). Estetyka i poetyka niektórych filmów afrykańskich, zwłaszcza tych nawiązujących do tradycji, jest zatem bardzo szczególna. Filmy tworzone przez Afrykanów często nie mają jasno określonych ograniczeń czasowych (*Yeelen*, *L'Héritage du griot*, *Yiri kan*) i charakteryzują się powolnością akcji (*Tilaï*). Ponadto w scenach często pojawiają się tajemne moce i przedmioty magiczne, które są integralną częścią przedstawianego świata <sup>41</sup> (*Yiri kan*) lub niekiedy motywem fabuły (*Yeelen*). Podobnie jak w teatrze afrykańskim <sup>42</sup> nie ma powodu, aby film musiał się mieścić w konwencji formy arystotelesowskiej (jedności czasu i przestrzeni), mieć wstęp, rozwinięcie i zakończenie oraz jasno rozdzielać mit od rzeczywistości <sup>43</sup>.

### Czas i rytm

W opisywanych filmach uderzająca jest powolność akcji. Oglądając niektóre z nich, czasami można odnosić wrażenie, że czas stoi w miejscu (*Tilaï*). Specyfika ta może wynikać z tradycyjnego pojmowania czasu i przestrzeni przez Afrykanów <sup>44</sup>. Takie obrazy, jak *Tilaï* czy *Le Prix du pardon*, mogą szokować widza zachodniego powolnym tempem, ale odpowiadają przyzwyczajeniom estetycznym publiczności afrykańskiej <sup>45</sup>. Ten brak pośpiechu kojarzy się z Afrykaninem, który z wielką godnością i szlachetnością, w swoim własnym tempie, przechodzi przez życie (*Tilaï*).

Z pojęciem czasu w omawianych tutaj filmach wiąże się też klamrowa struktura opowieści. W każdym z filmów pierwsza i ostatnia scena są ze sobą połączone lub nawiązują do siebie: opowieści *Yiri kan* i *Yeelen* rozpoczynają się wschodem i kończą zachodem słońca. Opowieść *Prix du pardon* rozpoczyna i kończy griot. Film *Tilaï* rozpoczyna i kończy rozbrzmiewający dźwięk rogu: w pierwszej scenie jego trzykrotny dźwięk ogłasza powrót Sagi i zapytanie o możliwość wejścia do wioski, a w ostatniej scenie głos rogu zwiastuje jego śmierć.

Niezwykle ważną cechą filmów afrykańskich jest ich rytm, w znacznej mierze niezależny od tempa akcji. Niekiedy jest on wyznaczany i różnicowany szybkością wypowiedzi postaci (spokojne, zrównoważone wypowiedzi Nianankoro i nerwowe, szybkie słowa ojca w *Yeelen*). Ważną rolę w budowaniu rytmu odgrywa odpowiednio dobrany podkład muzyczny. Mogą to być na przykład tradycyjne, jednostajne motywy grane na kôra, tradycyjnej harfie malijskich griotów. (*Tilaï*, *Yeelen*, *Yiri kan*, *Samba Le Grand*, *Princesse Yennega*). Czasem podkład muzyczny jest różnicowany celem uwydatnienia zmiany scen i nastrojów (*Le Prix du pardon*) – wtedy wykorzystywane są różne instrumenty, a zwłaszcza tradycyjne bębny. Rytm akcji filmów jest też dyktowany długością ujęć, nieraz bardzo długich, oraz sposobem montowania – w niektórych filmach długie ujęcia przeplatane są krótkimi scenami (*Yeelen*).

### Symbole

Twórcy filmów Afryki Zachodniej bardzo często posługują się symbolami, które sygnalizują szerszą wymowę sceny czy wydarzenia. Léopold Sédar Senghor uważał, że *tam, gdzie umysł-oko Białego zatrzymuje się na wyglądzie przedmiotu, umysł-uścisk Murzyna, ponad tym, co widziane, zmierza do pod-realności przedmiotu, by – ponad znakiem – uchwycić jego sens. Tak więc dla Negro-Afrykanina każdy przedmiot jest symbolem podrzeczywistości, stanowiącej prawdziwe znaczenie znaku (...)*<sup>46</sup>. Pojawiające się w scenach różne symbole czytelne dla Afrykanów nie zawsze są zrozumiałe dla widza europejskiego. Na przykład baobab, kojarzony przez ludy zamieszkujące region Sahelu z mocą i tajemną wiedzą, w filmie odsyła do niezwykłych zdolności głównych bohaterów (*Le Prix du pardon, L'Héritage du griot*). Znaczenie symboliczne mogą mieć przedmioty, jak tłuk i maska wykonane z drewna baobabu w *Yeelen*<sup>47</sup>. Podobnie kąpiel, kojarzona z rytuałem oczyszczenia, w *Yeelen* jest symbolem wyrażającym czystość moralną pozwalającą na kontakt z bóstwem (matka Nianankoro), dotarcie do prawdy (kąpiel Nianankoro u źródeł przed konfrontacją z ojcem i ze światłem – symbolem prawdy). Czasami w celu podkreślenia szczególności czy autentyczności realiów, w których się dzieje opowieść filmowa, reżyserzy włączają elementy, które mogą być zrozumiałe tylko dla określonej widowni, pochodzącej ze środowiska, w którym dzieje się akcja filmu, lub dla etnologów. Jest nim na przykład rytualny taniec „potulnego lwa” wykonany przez Yatmę w filmie *Le Prix du pardon*. Yatma, zabójca Mbanicka, pokazał w ten sposób, że nastąpiła w nim zmiana z morderczego drapieżnika w niegroźnego członka społeczności. Inną specyfiką analizowanych filmów jest posługiwanie się przez postacie metaforą. Ten sposób wypowiedzi jest charakterystyczny zwłaszcza dla starego griota w *L'Héritage du griot* oraz dla matki Nianankoro w *Yeelen*. Pełen metafor jest również język balafonisty Konaté w *Yiri kan*.

Inne elementy symboliki to kolory. W *Le Prix du pardon* symbolicznie zastosowano kolory ubrań aktorów, aby podkreślić charakterystykę postaci (czerwony – moc, biały – spokój i opanowanie, czarny – zwiastun śmierci), oraz jako tło scen, na przykład szarosine dla uwydatnienia grozy sytuacji. Mansour Sora Wade, reżyser *Le Prix du pardon*, w wywiadzie powiedział: *Nie użyłem (w filmie) różnych kolorów na darmo. Nadają one charakter uniwersalny historii, nawet jeżeli dzieje się w całości w Afryce. Najlepszym sposobem pozwalającym na powszechne zrozumienie tematyki uniwersalnej, jest zastosowanie kolorów czytelnych dla wszystkich. Poza tym pozwala to na wyjście z cliché na temat strojów Afrykanów*<sup>48</sup>.

Wymiar symboliczny ma też niekiedy w filmach organizacja przestrzeni. Na przykład w filmie *Tilai* wioska jest przestrzenią zamkniętą, rządzącą się ścisłymi prawami społecznych nakazów i zakazów. Wszystko, co znajduje się poza wioską, symbolizuje wolność. Podział zaznaczony w tym filmie jest zbieżny z tradycyjnym określaniem obszaru obowiązywania praw społeczności u niektórych ludów afrykańskich. W celu podkreślenia obowiązywania tych reguł, na początku i na końcu filmu, główny bohater filmu Saga zatrzymuje się na obrzeżach wioski i trzykrotnie gra na rogu, obwieszczając w ten sposób, że poddaje się zasadom społeczności i prosi o pozwolenie na wejście, aby spotkać się z matką.

## W POSZUKIWANIU CIĄGŁOŚCI

Nie mogąc pogodzić się ze zwyczajami obowiązującymi w wiosce, zamieszkuje poza nią i tam dochodzi do spotkań i zbliżeń z ukochaną. W tej drugiej przestrzeni odwiedzają Sagę również jego brat i młodsza siostra niedoszłej żony, Nogmy. Jednocześnie przestrzeń poza zamkniętym kołem wioski jest polem, w którym wydarzają się wszystkie tragedie: tam popełnia samobójstwo ojciec Nogmy, tam zostaje złożone ciało matki Sagi i Kougri i tam również Saga zostaje zamordowany. W *L'Héritage du griot* symboliczna organizacja przestrzeni niesie inne znaczenie. Stary griot odmawia przyjęcia gościny w domu Keitów, ponieważ wie, że misja, którą ma do spełnienia, może nie spodobać się matce chłopca, która wprowadziła zwyczaje zachodnie. Dlatego pozostaje w ogrodzie i tam spotyka się z Mabo. Jeszcze inaczej przestrzeń przedstawiana jest w takich filmach, jak *Yiri kan* czy *Yeelen*, gdzie główni bohaterowie muszą przejść długą podróż poza obszarem wioski – drogę inicjacyjną, aby osiąść wiedzę potrzebną do osiągnięcia wtajemniczenia.

### Magia słów

Dużą wagę do magii głosu przykładają bohaterowie filmu *Yiri Kan*. Już sam tytuł, w tłumaczeniu z bambara, „głos drewna”, anonsuje tajemniczość. W pierwszej scenie filmu Mahama Konaté o zmroku przygotowuje specjalne napary w pojemniku z olbrzymiej dyni, do którego kieruje swój głos. Na poły recytuje, a na poły wyśpiewuje przekazy o przyrodzie, duchach przodków i dżinach wspólnie tworzących wszechświat i kierujących losami ludzkimi. W czasie tego rytuału Mahama wrzuca do pojemnika mieszaninę z ziół, popija napary i płucze nimi gardło, po czym wypływa płyn do pojemnika i miesza całość. Jak wytłumaczył synowi w czasie ich wspólnej podróży inicjacyjnej, napary pije po to, aby napoić nimi dżiny, które potem wyśpiewują z jego gardła pieśni. Przyglądając się Mahamie przy tym zajęciu i obserwując skrupulatność i staranność, z jaką przekazuje substancji najbardziej efektywne i najważniejsze z jego punktu widzenia działanie werbalne, widzimy, jak starannie i zgodnie z rytuałem wykonuje wszystkie czynności i jak poważnie traktowana jest tu wiara w to, że dżiny mieszkają we wnętrzu swego wybrańca, wydobywają się wraz z oddechem i że oddech jest magiczny.

Dlatego słowa magiczne nie są związane z mową potoczną. Tak jak to dzieje się w codziennych i literackich wypowiedziach Afrykanów, również teksty wypowiedziane przez bohaterów filmowych pełne są parabol i metafor. Ten sposób wypowiedzi charakterystyczny jest zwłaszcza dla starego griota w *L'Héritage du Griot* oraz dla matki Nianankoro w *Yeelen*. Jest to element poetyki filmu, który również poprzez swoje bezpośrednie odwołanie do kultury tradycyjnej czyni film bardziej autentycznym z punktu widzenia autora i odbiorcy afrykańskiego.

### Wybór języka

We francuskojęzycznych krajach Afryki Zachodniej, podobnie jak w większości powstałych po dekolonizacji krajów afrykańskich, istnieje bardzo duża różnorodność języków i dialektów etnicznych. W obliczu tak wielkiego zróżnicowania twórcy filmowi zadawali sobie pytanie o to, czy językiem dialogów ma

być język francuski – jeden z języków ponadetnicznych w krajach byłych kolonii francuskich – czy może na przykład rodzimy język reżysera. Wielu twórców afrykańskich poszło śladem Ousmane’a Sembène, który niemal od początku pracy reżyserskiej zaczął ekranizować w języku wolof, a następnie w językach wehikularnych <sup>49</sup> krajów, gdzie filmy powstawały <sup>50</sup>.

Wybór języka dialogów był podyktowany przede wszystkim kwestiami praktycznymi. Zdano sobie bowiem sprawę z tego, że przeciętny widz afrykański nie może sobie poradzić z szybko wypowiadającym, literackim językiem francuskim. Z drugiej strony sami aktorzy nie umieli grać swych ról w sposób naturalny w obcym języku. Dlatego postanowiono realizować filmy w językach afrykańskich i wprowadzić napisy w języku francuskim.

Oprócz względów praktycznych, które kierowały wyborem języka dialogów, decyzja o jego wyborze wypłynęła z oczekiwań samych widzów, którzy byli głęboko poruszeni i zawiedzeni tym, że pierwszy film twórcy afrykańskiego (*Borrom sarret*, Ousmane’a Sembène) został zrealizowany w języku francuskim, z którym publiczność nie chciała się identyfikować. Rodzime języki są nie tylko emocjonalnie bliższe afrykańskim widzom. Są także naturalnym nośnikiem ich własnych tradycji. Problem ten został poruszony na marginesie głównego wątku filmu Keita *L’Héritage du griot*. Tradycja, rodzima kultura, wartości moralne i przede wszystkim świadomość własnej historii zostały skojarzone w tym filmie z językiem afrykańskim diula, w którym stary griot snuje swą opowieść. Te wartości zostały przeciwstawione naśladownictwu kultury Zachodu, przedstawionej w postaciach matki i nauczyciela, a skojarzonej z językiem francuskim, którym oboje posługują się w filmie.

Na przekór ideologizacji i mistyfikacji Afryki przez Zachód, czego efektem było powstanie wielu filmów, z których najgłośniejszy to *Pożegnanie z Afryką* Sydneya Pollacka (1985), wśród twórców afrykańskich pojawiła się propozycja tematyki bliskiej rodzimej kultury. W filmach współczesnych elementy tradycji są często akcentowane i wysuwane na plan pierwszy. Dzięki temu współczesne kino afrykańskie może być znaczącym wkładem do kultury światowej przez propozycję przekazu opartego w całości na wartościach rodzimych, promującym je jako elementy dziedzictwa kulturowego.

Rodząca się fala filmów nawiązujących do tradycji i rodzimej kultury na nowo rozbudziła dyskusję na jej temat w Afryce i w środowiskach filmowców afrykańskich poza kontynentem. Adaptacje opowieści inspirowanych tradycyjną narracją ustną, w kontekście reżysera jako współczesnego, zawodowego opowiadacza historii, są coraz częściej oczekiwane na europejskich i amerykańskich festiwalach filmowych i wzbudzają coraz większe zainteresowanie widzów spoza kontynentu <sup>51</sup>.

Młode kino afrykańskie jest również świeżym oddechem dla kinematografii Zachodu, która po prawie stu latach istnienia usilnie poszukuje nowych pomysłów i propozycji estetycznych. Mówi o tym krytyk filmu afrykańskiego Pierre Haffner, według którego estetyka kina afrykańskiego może wpływać na inne kina w sposób i w stopniu porównywalnym do tego, w jaki tradycyjna sztuka afrykańska wpłynęła na twórczość artystów z pokolenia Braque’a i Picassa. Jazzem przez kilka dziesięcioleci żył prawie cały świat, ze sztuki afrykańskiej czerpali

natchnienie również ekspresjoniści niemieccy, na przykład Emil Nolde czy Ernst Kirchner. Kubiści francuscy inspirowali się rzeźbą afrykańską – zwłaszcza z rejonu sawann i wybrzeży zachodnioafrykańskich. Czarowi sztuki afrykańskiej ulegali poeci i pisarze, jak na przykład Guillaume Appolinaire czy Jean Cocteau, a środowiska entuzjastów europejskich zaczytywały się zbiorami mitów, legend i poezji z Czarnego Lądu, zwłaszcza Léopolda Senghora, Aimé Césaire i Birago Diopa.

Kolekcje wspomnianych afrykańskich dzieł sztuki, które zachwyciły niegdyś Europę, dzisiaj można obejrzeć głównie w słynnych muzeach, jak na przykład Musée Royal de l'Afrique Central w Belgii, w Luwrze i Musée du quai Branly w Paryżu czy British Museum w Londynie. Pozostaje nam tylko mieć nadzieję, że filmy autorów afrykańskich, spoczywające dzisiaj na półkach instytutów sztuki, trafią kiedyś do repertuaru kin, aby mogły świadczyć o dziedzictwie kulturowym kontynentu afrykańskiego i jego wartościach wpływających z tak mało znanej, a jednak bogatej tradycji.

RENATA LUBOMIRSKA

<sup>1</sup> Fragment pieśni *Souffle des Ancêtres* autorstwa Birago Diopa (senegalski bajkopisarz, zbieracz podań griotów), użyta jako motto i wprowadzenie do opowieści filmowej *Yiri kan*.

<sup>2</sup> W tym miejscu poczuwam się do miłego obowiązku podziękowania mojemu promotorowi, profesorowi Januszowi Krzywickiemu (Instytut Orientalistyki UW) za wiele cennych uwag, bez których ta praca nie miałaby obecnego kształtu, oraz pani Anecie Oskierze (Instytut Orientalistyki UW) za pomoc w dotarciu do trudno dostępnej bibliografii.

<sup>3</sup> Swoisty bard – więcej w głównej części publikacji.

<sup>4</sup> Film dok. *Référence Sembène* reż. Traoré Yacouba, Burkina Faso, 2002.

<sup>5</sup> O. Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*, Editions l'Harmattan, Paris 1996, s. 180.

<sup>6</sup> *Négritude* ma początek w latach 20. XX wieku, kiedy intelektualiści francuscy zaczęli wykazywać duże zainteresowanie Afryką. W latach 30. i 40. w Paryżu grupa młodych intelektualistów pochodzących głównie z państw francuskojęzycznych Afryki subsaharyjskiej i francuskich Antyli (m.in. Aimé Césaire z Martyniki, Léon-Gontran Damas z Gujany, Léopold Sédar Senghor z Senegalu) stworzyła twórczą literacką grupę wokół pisma „L'Étudiant Noir”, w której największą rolę odegrali poeci. I chociaż inspiracja

afrykańska i moda na afrykańskość wyszła od białych (wielu pisarzy i uczonych, od Frobeniusa do Griaula), to idea ta spotkała się z wielkim entuzjazmem intelektualistów afrykańskich w Paryżu. Poezje Senghora, poematy Césaire'a i Damasa, świadomie nawiązujące do tradycyjnych źródeł kultury afrykańskiej, streszczały koncepcję ideologiczną i społeczną, zwaną z francuska *négritude* (murzyńskość).

<sup>7</sup> Ousmane Sembène urodził się w Ziguinchor (na południu Casamance), pochodzi z plemienia rybaków Lebu, jego rodzimym językiem jest wolof. Lata 1948-1960 spędził we Francji. Tutaj powstała jego pierwsza powieść *Le docker noir* (1950). Studia filmowe początkowo w Paryżu, a następnie w Moskwie. W 1963 rozpoczyna karierę filmową filmem krótkometrażowym, *Borrom sarret* (1963). Kolejne filmy realizuje w języku wolof, m.in. *Niaye* (1964), *La Noire de...* (1966), *Le Mandat* (w wersji francuskiej i wolof, 1969), *Xala* (1974), *Emitaï* (1971), *Ceddo* (1977), *Le Camp de Thiaroye* (1988), *Guelwaar* (1992), *Moolaade* (2002). Scenariusze niektórych zostały oparte na własnych dziełach literackich. Przez wiele lat był przewodniczącym senegalskiego Pen-Clubu.

<sup>8</sup> E. Heath, *African Cinema*, [http://www.africana.com/research/encarta/tt\\_354.asp](http://www.africana.com/research/encarta/tt_354.asp)

<sup>9</sup> M. Konaté, *Les exigences du scénario*, „Notre Librairie”, décembre 2002, nr 149, s. 16-20.



- <sup>10</sup> R. B. Fonkoua, *Trente ans d'écriture filmique en Afrique*, tamże, s. 9
- <sup>11</sup> J. Pines, P. Willemen, *Questioning Third Cinema*, British Film Institute, London 1989, s.1-29.
- <sup>12</sup> Według Biuletynu PWSTiF, 2003.
- <sup>13</sup> Pokaz filmu i dyskusja w Instytucie Krajów Rozwijających się UW, maj 2004.
- <sup>14</sup> Strony [www.fespaco.com](http://www.fespaco.com)
- <sup>15</sup> N. F. Ukadike, *Black African Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1994, s.199-202. Należy dodać, że w Republice Południowej Afryki sytuacja jest odmienna. Istnieje tam kilka dużych wytwórni filmowych, których głównymi udziałowcami są wielkie wytwórnie filmowe spoza Afryki. Nie włączyłam ich do podawanych przykładów, bowiem ich działalność nie ma znaczenia dla rozwoju kinematografii w innych krajach afrykańskich ([www.clickafrica.com](http://www.clickafrica.com), [www.safilm.org.za](http://www.safilm.org.za)).
- <sup>16</sup> Problem „wojny ekonomicznej” w Afryce subsaharyjskiej.
- <sup>17</sup> Nie podejmuje się jednak żadnych akcji mających na celu promocję tych filmów wśród ewentualnej widowni (por. film dok. *Référence Sembène*, 2002).
- <sup>18</sup> Takie pokazy są organizowane także poza granicami państw organizatorów (głównie Belgii i Francji), przez instytuty kultury i konsulaty. Pokazy filmów afrykańskich miały również dwukrotnie miejsce w Polsce w Instytucie Kultury Francuskiej. W roku 2003 Jakub Barua wystąpił z inicjatywą zorganizowania festiwalu filmów afrykańskich w Warszawie, ale na kilka tygodni przed jego kolaudacją musiał odwołać festiwal z przyczyn organizacyjnych.
- <sup>19</sup> ([http://europa.eu.int/comm/development/body/publications/courier/courier185/en/en\\_056\\_ni.pdf](http://europa.eu.int/comm/development/body/publications/courier/courier185/en/en_056_ni.pdf)).
- <sup>20</sup> M. M. Diabaté, *Janjon et autres chants populaires du Mali*, Hatier, Paris 1970.
- <sup>21</sup> M. M. Diabaté, *Le Lion à l'arc*, Hatier, Paris 1986, s.18-22.
- <sup>22</sup> Artykuł o postaci griota i jeli w ramach *Dictionnaire international des termes littéraires*, w opracowaniu Tal Tamariego z CNRS w Paryżu, zamieszczony na stronach internetowych, podaje etymologię słowa „griot” i różne nazewnictwo dla griotów: *najprawdopodobniej pochodzi ono od słowa w języku wolof, „géwél”, które oznacza muzykanta z rodu kastowego tego ludu. Według innej hipotezy, słowo griot pochodzi od portugalskiego „criado”, służący lub domownik spo-*

za rodziny. Po raz pierwszy słowa tego, napisanego w formie „guiriot” użył Alexis de Saint Lô, w relacji z podróży do Senegalu (1637 r.). Wcześniej jednak podróżnik arabski Ibn Battuta opisał swój pobyt na dworze Mali w roku 1350, wspominając o muzykach – aktorach, których już w owym czasie nazywano u Malinków „jeli”. (...) Grioci istnieją w państwach rejonu Sahelu, południowych skrajów Sahary i lasów równikowych, jak na przykład: Mali, Gwinea, Gwinea Bissau, Wybrzeże Kości Słoniowej, Senegal, Gambia, Niger, Burkina Faso, i rządziej w oddalonych: Kamerunie, Sierra Leone i Liberii. (...) Nazewnictwo dla ludzi z kasty griotów różni się w zależności od specyficznej funkcji, którą pełnią, i ludów, z których pochodzą. Bambara nazywają ich „jeli”. U Malinków występują też inne odmiany pisowni tego słowa, jak „yeli”, „yeliba” i „jeliba” (dostownie: „wielki griot”). W wolof nazywani są „gawulo” czy „gewele”, a w społeczeństwach zislamizowanych grioci związani z religią muzułmańską i śpiewający pieśni o Proroku, nazywani są „funé” (od arabskiego słowa: „fann” – sztuka i technika) (Tamari, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [www.ditl.info/art/definition](http://www.ditl.info/art/definition), b.d.).

<sup>23</sup> Cytat ten pochodzi ze wstępu do eposu *Le Lion à l'Arc*, autorstwa pisarza wywodzącego się z rodu griotów, Massy Makana Diabaté, który zamieścił ten fragment tradycyjnego tekstu jako motto wprowadzające do krótkiego przedstawienia postaci griota w tradycyjnym społeczeństwie afrykańskim (Diabaté, *Le Lion à l'Arc*, dz. cyt., s. 12).

<sup>24</sup> Tamże, s. 23.

<sup>25</sup> Można użyć takiego nazewnictwa, ponieważ mówimy tutaj o rodach z kast ludzi wolnych, uprzywilejowanych przez królów.

<sup>26</sup> Wśród niektórych ludów Malinke są to na przykład: kôra (harfa), rodzaj ksylofonu – (bala-fon, budufol, filefol – film *Yiri kan*), czy *ntamanin* – tamburyn. Niekiedy u Bambara grioci akompaniują do swych pieśni dźwiękami na czterostrunowej gitarze ngôni. Zdarza się też, że grioci mają swój zespół akompaniatorów.

<sup>27</sup> *To ja – griot. Ja Dželi Mamadu Kujate, któremu ojcem Dželi Kedian Kujate, jestem mistrzem w sztuce mówienia. Od niepamiętnych czasów Kujatowie są w służbie książąt Keita z Mandingu: jesteśmy workami na słowa, które zawierają w sobie tajemnice po wielokroć stuletnie. Sztuka mówienia nie ma dla nas tajemnic; gdyby nie my, imiona kró-*

- łów poszłyby w zapomnienie, to my jesteśmy pamięcią ludzi; dla młodych pokoleń tchniemy życie w czyny królów. (...) Znam imiona i kolejność wszystkich władców, którzy zasiadali na tronie Mandingu (...), wiem, dlaczego ktoś nazywa się Kamara, ktoś Keita, a ktoś inny Sidibe czy Traore; każde imię ma swój sens, swoje tajemne znaczenie. (...). Uczyłem królów historii ich przodków, aby życie protoplastów służyło za przykład potomnym, bo świat jest stary, ale z przeszłości bierze się przyszłość. Cytat pochodzi z początku eposu *Sundjata albo Epopeja Mandingu* w przekładzie z francuskiego Z. Stolaraka. Wersja oryginalna jest autorstwa D. T. Niane, który spisał i przełożył na francuski ustne relacje griotów (*Eposy Czarnej Afryki*, Leopold Wanda /red./, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977, s. 51-52).
- <sup>28</sup> O. Barlet, dz. cyt., s. 177.
- <sup>29</sup> Zob. rozdz. *Magia słów*.
- <sup>30</sup> M. M. Diabaté *Le Lion à l'arc*, dz. cyt., s. 32-37.
- <sup>31</sup> N. F. Ukadike, dz. cyt., s. 203.
- <sup>32</sup> O. Barlet, dz. cyt., s. 177.
- <sup>33</sup> Zob. hasła *Jeli*, *Griot* w: T. Tamari, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, www.ditl.info/art/definition, b.d.
- <sup>34</sup> Cytat pochodzi z filmu *Keita! L'Héritage du griot* Daniego Kouyaté.
- <sup>35</sup> *Kiedy po studiach wróciłem do Dakaru, to on mi dawał rady i to on opowiadał mi historie, których nie można wyczytać w książkach. Nazywał się Adramé Seck. Włączenie tej postaci pozwoliło mi stworzyć właściwą strukturę opowieści i podkreślić stronę „legendarną”. Seck w filmie jest tą postacią, która dokonuje wszystkich ceremonii i jest świadkiem opowiadanej historii.*
- <sup>36</sup> M. Banham, C. Wake, *Współczesny Teatr Czarnej Afryki*, PIW, Warszawa 1980, s. 11.
- <sup>37</sup> M. M. Diabaté, *Le Lion à l'arc*, dz. cyt., s. 33.
- <sup>38</sup> *Cinéma noirs d'Afrique*, J. Binet, F. Boughedir, V. Bachy (red.), „CinémaAction”, 1983, nr 26 (numer tematyczny poświęcony kinematografii subsaharyjskiej).
- <sup>39</sup> N. F. Ukadike, dz. cyt., s. 203.
- <sup>40</sup> A. Zajackowski, *Plemię. Rasa. Socjalizm*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 82.
- <sup>41</sup> *Wiara w magię była w Czarnej Afryce powszechna i nie zanikła wraz z rozwojem cywilizacji, pod wpływem postępów w oświacie i szkolnictwie. Wręcz przeciwnie – wśród odrywanej od swych korzeni ludności potęguje się. Nawet najbardziej wykształceni Afrykanie, skłonni do uznania za przesady wielu przejawów wierzeń rodzimych, milkną znacząco, kiedy rozmowa dotyczy sfery magii. (...) każdy Afrykanin, zarówno na wsi, jak i w mieście, jest przepełniony wiarą w tę tajemną moc, która zdaje się opierać bezpośrednio wyjaśnieniu naukowemu. W magię wierzą nie tylko ludzie niewykształceni, ale również urzędnicy, kupcy, znani politycy, profesorowie uniwersytetów, lekarze, kapłani i inni (S. Piłaszewicz, *Religie Afryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, s. 180).*
- <sup>42</sup> M. Banham, C. Wake, dz. cyt., s. 12.
- <sup>43</sup> Problem postrzegania i rozdzielania mitu od rzeczywistości został poruszony m.in. w *Religiach Afryki* (S. Piłaszewicz, dz. cyt., s. 27-36).
- <sup>44</sup> Słynne afrykańskie powiedzenie: *there is no hurry in Africa*, bardzo dobrze tłumaczy to zjawisko.
- <sup>45</sup> O. Barlet, dz. cyt., s. 188-200.
- <sup>46</sup> Cyt. za J. Krzywicki, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej – cz. I. W kręgu tradycji*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2002, s. 80.
- <sup>47</sup> N. F. Ukadike, dz. cyt., s. 280.
- <sup>48</sup> C. Ruelle, 2002, *Entretien avec le cinéaste Mansour Sora Wade*, „Notre Librairie”, décembre 2002, nr 149, s. 112.
- <sup>49</sup> Termin językoznawczy określający najbardziej powszechnie znany lub używany lokalny język w danym kraju lub regionie (w Afryce Wschodniej jest nim np. suahili, a w dzisiejszej Europie język angielski). Umożliwia on porozumiewanie się ludzi różnych narodowości; „wehikularny” – ponieważ w dawnych czasach rozpowszechniany przez kupców czy innych przemieszczających się użytkowników.
- <sup>50</sup> Film *Moolaade*, zrealizowany w Burkina Faso, powstał w języku bambara.
- <sup>51</sup> Pomimo krótkiej historii kinematografia Afryki subsaharyjskiej wydała filmy, które zaistniały już w sposób znaczący na wielu festiwalach międzynarodowych, jak np. *Ye-elen Souleymane* a Cissé – nagroda specjalna w Cannes 1974, *Touki Bouki* Djibrila Mambetiego – nagroda krytyków w Cannes i w Moskwie w 1973 roku, nagrody dla filmów Idrissy Ouedraogo za *Samba Traore* – Srebrny Niedźwiedź na festiwalu w Berlinie i za *Tilai* – nagroda w Wenecji, *Guelwaar* Ousmane'a Sembène – również został nagrodzony na tym samym festiwalu. W tym roku (2004) film *Moolaade* Sembène otrzymał specjalne wyróżnienie na festiwalu w Cannes, w kategorii „Certain Regard”.