



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Materialista historyczny w Nollywood

autor / autorzy:

Michał Pospiszyl

źródło:

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

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/229/398/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Michał Pospiszyl

Materialista historyczny w Nollywood

Południe i Wschód od dawna – czyli od przełomu XV i XVI wieku, gdy Afrykę opływali marynarze Vasco da Gamy – leżą po drugiej stronie różnicy antropologicznej. Wcześniej Afryka czy szerzej południe i wschód Europy funkcjonowały w wyobraźni Europejczyków jako centrum globalnej cywilizacji¹. Choć uruchomiona w dobie nowożytności maszyna antropologiczna była początkowo daleka od doskonałości, to od XIX wieku nic nie było już w stanie jej zatrzymać. Produkcja Południowo-Wschodu jako nie-ludzkiego, dzikiego, ale także biernego i pozbawionego historii, zasobu dla europejskiego kolonializmu rozpoczęła się na dziesięciolecia przed jego właściwą kolonizacją, a osiągnęła kulminację pod koniec wieku XIX podczas belgijskiej eksterminacji niewolników w Kongu (gdzie nikogo nie trapią już wątpliwości, ile zabijane istoty mają wspólnego z ludźmi). Jednak efektem konstruowanej od XV wieku maszyny antropologicznej nie była nigdy binarna opozycja między tym, co ludzkie i nie-ludzkie (taki prosty podział z pewnością trwałby bardzo krótko), ale raczej produkcja a s y m i l u j ą c e g o w łą c z e n i a , to znaczy mechanizmu mającego służyć produkcji szczęśliwych podporządkowanych (przekonywanych, że ich sytuacja jest wynikiem uczciwej wymiany). Precyzyjnie więc Wschód i Południe od dawna znajdowały się nie tyle po drugiej stronie różnicy antropologicznej, co w samym centrum produkcji pola nierozróżnialności między tym, co ludzkie i nie-ludzkie².

Celem ostatnich *Podróży na Wschód i na Południe* Janka Simona była próba zahamowania trybów tej maszyny antropologicznej. Tak w Indiach, na Madagaskarze, jak i w Nigerii polski artysta przede wszystkim łamał linearną historię kolonialnej zależności, profanując ją, czy też odsłaniając możliwość pomyślenia jej w inny – bardziej autonomiczny – sposób. W tym sensie *Rok Polski na Madagaskarze* czy *Popiół i Diament w Nollywood* wyznaczają po prostu – skierowane przeciwko m a s z y n o m – dwa rodzaje materialistyczno-historycznego luddyzmu³.

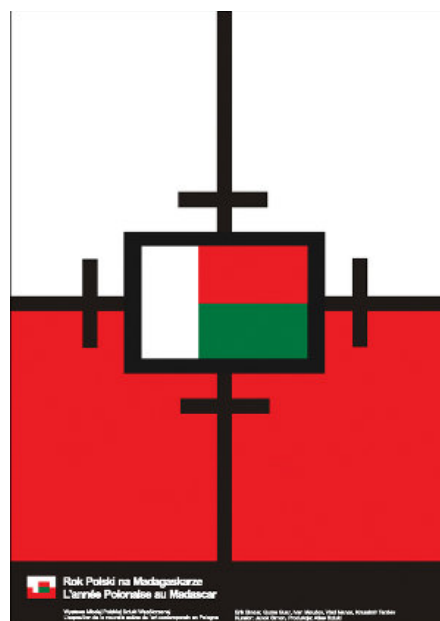
Z pozoru tylko groteskowym kontekstem organizowanego przez Simona *Roku Polskiego na Madagaskarze* jest długa historia urojonej kolonizacji wyspy przez

Polskę. Jej początki sięgają koronacji Beniowskiego na króla Madagaskaru w 1776 i śmierci pułkownika w wyniku rozruchów z żołnierzami francuskimi w roku 1785.

Uruchomiony wówczas mit Polskiego Madagaskaru wraca w dwudziestolecie, angażując miliony Polaków w działania Ligi Morskiej i Kolonialnej, najpierw skoncentrowane na odzyskaniu od Francji utraconej po śmierci Beniowskiego wyspy, potem już tylko na zupełnie poważnej realizacji z pomocą rządu francuskiego słynnego pomysłu wysłania na Madagaskar mieszkających w Polsce Żydów⁴. Być może siła interwencji Simona polegała na tym, że potrafił potraktować tę historię zupełnie poważnie, nie traktując jej w punkcie wyjścia jak żartu czy aberracji, a raczej jako niezwykle symptomatyczny element szerszej polityki kolonizacji. *Rok*

Polski na Madagaskarze miał przede wszystkim rozbić i opowiedzieć relację Polski i Madagaskaru, czy szerzej: centrum i peryferii, zupełnie od nowa, w taki sposób, w którym kolonialne ambicje i roszczenia przestają oznaczać dominację i podporządkowanie. Krytyka kolonializmu (aktualna szczególnie w kontekście polskich działań w Iraku i na Ukrainie) nie odbywa się tu po linii moralnej, ale próbuje poprzez groteskowe odtworzenie kulturowego podboju dezaktywować idącą za nim przemoc i hierarchię. Ten konstelacyjny charakter *Roku Polskiego*, w którym stara opresyjna narracja zostaje opowiedziana od nowa i rozbita⁵, wzmacnia jeszcze wystawa z BWA dokumentująca całe przedsięwzięcie. We Wrocławiu zostają bowiem zgromadzone nie tylko wystawiane wcześniej w Antananarywie prace środkowo-europejskich artystów, ale także amatorskie wideo z podróży czy zebrane przez artystę śmieciowe pamiątki.

Oczywiście warunkiem powodzenia *Roku Polskiego* była specyficzna (półperyferyjna) pozycja, w której został sformułowany. To, co stosunkowo łatwo w wypadku ledwie naśladowanej kolonializm Polski obrócić w żart: przez powtórzenie opresyjnych podziałów, ich rozbitcie i ułożenie w nowej konstelacji, robione przez artystów z Zachodu i przy wsparciu postkolonialnych instytucji kulturalnych (Instytutu Francuskiego im. Alberta Camusa czy niemieckiego Goethe Institut), prawdopodobnie bardzo szybko wymknęłoby się spod kontroli. W tym sensie



Janek Simon, *Rok Polski na Madagaskarze*, 2006. Dzięki uprzejmości galerii Raster.

przyjęta przez Simona metoda nie tyle nie musi służyć artystycznej krytyce kolonializmu, ile krytyce słabszych uczestników gry (takich jak Polska) w ich zgłaszaniu oderwanych od rzeczywistości roszczeń kolonialnych, „uzasadnionych” w wypadku państw zachodniego centrum.

Zgodnie z regułą Benjaminowskich konstelacji powstają zresztą dwie inne prace Simona z Wrocławskiej BWA, które zbierają to, co Zachód wyrzucił wcześniej na śmietnik. W przypadku indyjskiego *Alang Transfer* były to przede wszystkim zebrane na największym na świecie złomowisku statków zniszczone tablice informacyjne, mapy, instrukcje dotyczące zakładania kamizelek ratunkowych i używania szalup czy objaśnienia sygnalizacji świetlnej, semaforowej i flagowej. Z kolei *Alaba Transfer* bazuje na potężnym wysypisku elektrośmieci, w których stary sprzęt poddawany jest przez

Nigeryjczyków recyklingowi i wprowadzanych ponownie w obieg. Tym jednak, co w obu wypadkach robi Simon, nie jest po prostu m e s j a ń s k i e zatrzymanie obiegu towarowego i utworzenie nowej k o l e k c j i śmieci, która odzierając przedmioty z ich wartości wymiennej i użytkowej, nadaje im nowy rodzaj „wartości dla amatora”⁶. Simon nie zatrzymuje tych rzeczy w galerii, ale sprzedaje je na Allegro czy na otwartym przez artystę w Łodzi straganie. Tym samym t r a n s f e r w obydwu projektach można rozumieć dwojako, albo jako rodzaj p r o f a n a c y j n e g o powtórzenia, w którym opresyjna logika zostaje spotęgowana i zdezaktywowana, albo jako pomysł na uruchomienie nowego autonomicznego rynku wymiany, w którym to, co kapitał chciał uczynić odpadem, teraz staje się centrum nowej, oddolnej produkcji.

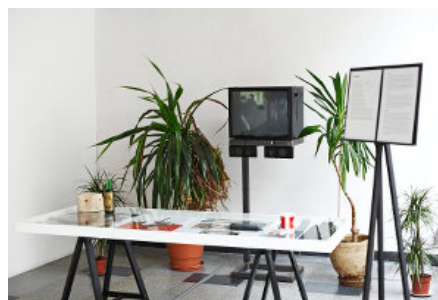
Takim udanym wyjściem poza logikę profanacji wydaje się *Popiół i Diament w Nollywood*. Nigeria jest oczywiście zupełnie innym krajem niż Madagaskar, w przeciwieństwie do wyspy, nie łączy jej z Polską właściwie żadna historia. Lagos, w którym zlokalizowane jest centrum Afrykańskiego przemysłu filmowego, to miasto pękające od sprzeczności. Przeszło dziesięć milionów ludzi żyje w nim za mniej niż dolara dziennie, często bez kanalizacji i prądu. Jednocześnie jako stolica kraju



Janek Simon, *Rok Polski na Madagaskarze, 2006-2014* (fragment instalacji w BWA Wrocław), fot. Justyna Fedec, dzięki uprzejmości BWA Wrocław.

opartego na przemyśle naftowym opływa luksusem, a koszty życia są porównywalne z najbogatszymi miastami świata. W pewnym sensie Nollywood, w którym powstaje współcześnie rekordowa ilość ponad dwóch tysięcy filmów rocznie, stanowi efekt i rodzaj specyficznego rozwiązania tych sprzeczności. Potwierdza to zresztą legendarna historia narodzin nigeryjskiego przemysłu filmowego. Na pomysł produkcji bardzo tanich, amatorskich filmów wpadł w 1992 roku Kenneth Nnebue, który kupił wcześniej na Tajwanie ogromne ilości niedających się w Nigerii sprzedać pustych kaset VHS. W tej sytuacji jedynym korzystnym wyjściem okazało się wypełnienie ich obrazami. Uruchomiona wówczas fala amatorskiej produkcji filmowej ogarnęła bardzo szybko nie tylko Nigerię, ale i cały region anglojęzycznej Afryki (właściwie go zupełnie monopolizując), a dziś rozprzestrzenia się po całym świecie.

Nollywood wskazuje nie tylko na możliwość zorganizowania alternatywnego obiegu kulturowego i społecznego⁷, ale przede wszystkim rozbija postkolonialną kalkę o historii peryferii jako historii całkowicie zależnej i mimetycznej wobec produkcji centrum. Nigeryjska fabryka filmów daje doskonałą perspektywę do zrozumienia fałszywości binarnych podziałów, w których jedyną aktywną siłą jest podporządkowujący sobie wszystko globalny kapitał. Dzięki Nollywood widać, że siła kapitału jest siłą reaktywną, wciąż pozostającą o dwa kroki z tyłu wobec wcześniejszego oporu i dokonującej się produkcji tego co, wspólne⁸. Organizowany przez Simona remake *Popiołu i Diamentu* nie odbywa się zatem na pustyni produkcji społecznej⁹ (na której pozostaje tylko z lepszym lub gorszym efektem dezaktywować zastane maszyny antropologiczne), ale w miejscu w którym fabryka języków, obrazów i związanych z nimi relacji pracuje na skalę niespotykaną nigdzie indziej. Z tej perspektywy produkująca podziały na ludzi i nie-ludzi maszyna zostaje nie tyle dezaktywowana, ile opuszczona przez niemal obojętnych wobec niej Nigeryjczyków. Organizowany w Nollywood *exodus* dobrze pokazuje, że aby zatrzymać opisywane przez Agambena tryby maszyny antropologicznej, nie wystarczy ich rozbicie i pozbawienie produkowanych przez nie podziałów znaczenia¹⁰, ale że ich zatrzymanie wymaga przede wszystkim wyjścia poza produkowany od wieków dualizm, w ramach



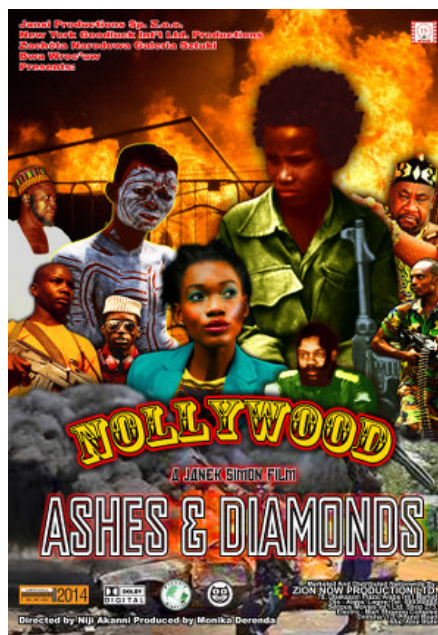
Janek Simon, *Rok Polski na Madagaskarze, 2006-2014* (fragment instalacji w BWA Wrocław), fot. Justyna Fedec, dzięki uprzejmości BWA Wrocław.

którego to, co naturalne, nie-ludzkie i dzikie, jest jednocześnie bierne, wtórne i niesamodzielne¹¹. Filmowcy Nollywood przypominają w tym względzie raczej nowożytnych piratów¹², organizujących autonomiczne sieci współpracy i produkcji, czy pańszczyźnianych chłopów uciekających z folwarków wraz z całym inwentarzem¹³ niż rzekomo biernych Nigeryjczyków, do cna podporządkowanych produkowanym przez współczesny kapitalizm podziałom.

Oczywiście trudno przewidzieć, jaki będzie ostateczny kształt nigeryjskiej wersji *Popiołu i Diamentu*, zgodnie jednak z zapowiedziami producenta (którym jest Simon) oraz reżysera (Mahmooda Ali-Baloguna) chodzi przede wszystkim o sprawdzenie uniwersalności toczonych w Polsce sporów historycznych, którym film Wajdy użycza głosu bez uprzedniego rozstrzygnięcia własnych preferencji. Niezależnie od tego, czy uda się polskie konflikty przepisać na nigeryjskie (na przykład opowiadając dotychczas cenzurowaną w Nollywood historię toczoną w latach 60. wojny domowej), czy próba ta skończy się porażką, tym, co zostaje z takiej konfrontacji, jest przede wszystkim bezproduktywność dyskusji historycznych, w których ścierają się narracje wytwarzane przez elity (czy to partyjne, czy opozycyjne).

Tego zresztą w ogromnej mierze dotyczy historia nigeryjskiego kina budowana na przekór logice wielkiego kapitału, bez najmniejszej nawet pomocy państwa i w warunkach głębokich etnicznych i religijnych podziałów. Nollywood, podobnie jak wcześniej PRL-owskie ruchy robotnicze i studenckie, których działalność nasiliła się w okresie pierwszej Solidarności¹⁴, wskazuje możliwość nie tylko alternatywnego obiegu produkcji społecznej, ale daje także możliwość pomyślenia alternatywnej – czesanej pod włos – wizji historii, w której podziały etniczne mogą zostać przekroczone w ramach walki o to co, wspólne.

Tekst powstał dzięki środkom z grantu Preludium nr 2011/03/N/HS1/04592 przyznawanego przez Narodowe Centrum Nauki.



Janek Simon, *Popiół i Diament w Nollywood*, plakat, 2014. Dzięki uprzejmości galerii Raster.

Przypisy

- 1 Wyczerpująco opisuje to: Janet L. Abu-Lughod, *Europa na peryferiach: średniowieczny system-świat w latach 1250–1350*, przeł. A. Bugaj, Antyk, Kęty 2012.
- 2 Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, przeł. K. Attell, Stanford University Press, Stanford, California 2004, s. 37. W interesujący sposób w tym kontekście Agambena interpretuje Kathryn Milun, *The Political Uncommons The Cross-Cultural Logic of the Global Commons*, University of Minnesota Duluth, Duluth 2010, s. 41-45.
- 3 Jest to podstawowe zadanie „czeszącego historię pod włos” Benjaminowskiego materialisty historycznego: Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 417.
- 4 Interwencji Simona z pewnością dodaje znaczenia fakt pełnienia aż do 2007 roku przez Bronisława Komorowskiego funkcji prezesa Ligi Morskiej (organizacji, która jest bezpośrednią kontynuatorką słynnej Ligii Morskiej i Kolonialnej).
- 5 Walter Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, „Sic!”, Warszawa 1997, s. 15.
- 6 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 40.
- 7 Simon pokazuje możliwości uruchomienia takiego obiegu także w innych swoich pracach opartych na idei amatorskiej produkcji wiedzy i przedmiotów, jak podczas skonstruowania przez artystę *Zegarka elektronicznego domowej roboty*, wygłoszenia referatu w Wolfsburgu o *Jadalnych roślinach i zwierzętach Dolnej Saksonii* czy zamieszczonej także we Wrocławskiej BWA pracy *Rzeźby z Muzeum Człowieka w Paryżu odtworzone na podstawie rysunków Oskara Hansena i Lecha Kunki i wydrukowane na drukarce 3d domowej roboty*.
- 8 Peter Linebaugh, *Stop, Thief! The Commons, Enclosures and Resistance*, PM Press, Oakland 2014, Michael Hardt, Antonio Negri, *Rzecz-pospolita: poza własność*

prywatną i dobro publiczne, przeł. „Praktyka Teoretyczna”, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.

9 Oczywiście taką pustynią w optyce *Roku Polskiego* był Madagaskar, przy czym przykład Nigerii należy traktować raczej jako linię ujścia: rodzaj niedającego się już zatamować rozstrzelania kanału (Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, s. 408.) niż odosobniony przypadek. Reaktywność Madagaskaru z tej perspektywy jest efektem tego, jak zostaje opowiedziana jego historia, a nie rzeczywistej sytuacji społeczno-kulturowej panującej na wyspie.

10 Giorgio Agamben, *The Open...*, s. 92.

11 O produktywności tego, co nie-ludzkie trafnie pisze Rosi Braidotti, *Transpositions*, Polity Press, Cambridge 2006, s. 37. Braidotti jest w tej tezie oczywiście spadkobierczynią całej linii filozofów, z których pogląd ten najostrzej w swojej botanice politycznej wyraża Marsyliusz z Padwy, a w swojej ontologii politycznej – Benedykt Spinoza.

12 Na temat autonomii walk pirackich: Peter Linebaugh, Marcus Rediker, *The Many-headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Beacon Press, Boston 2000, s. 143-174. O sile XVII-wiecznego państwa pirackiego najlepiej świadczy nie tylko polityczna czy militarna walka z piratami, ale także używana przeciwko niemu filozoficzna maszyna dyskursywna, w którą zaangażowani byli Hobbes, Locke czy wiele lat później także Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde*, Duncker & Humblot, Berlin 1974, s. 143-156.

13 Sandro Mezzadra, *Tak zwana akumulacja pierwotna*, w: *Marks. Nowe perspektywy*, przeł. S. Królak, PWN, Warszawa 2014.

14 Rozumianej właśnie jako element ludowej historii, której stawką jest walka o to, co wspólne przeciwko wywłaszczeniu dokonywanemu tak przez biurokrację partyjną, jak i neoliberalną transformację: Jan Sowa, *An Unexpected Twist of Ideology. Neoliberalism and the Collapse of the Soviet Bloc*, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5.