

Aleksandra Gačić

# O restituciji afriške kulturne dediščine

Leta 2017 je francoski predsednik Emmanuel Macron v govoru na Univerzi Ouagadougou v Burkini Faso izjavil, da si bo v svojem mandatu prizadeval ustvariti pogoje za trajno vrnitev afriške kulturne dediščine v države njihovega izvora. Leto kasneje je zato po njegovem naročilu nastalo Sarr-Savoyevo poročilo o restituciji afriške kulturne dediščine, katerega primarni cilj je bila ocena afriških umetnin v javnih francoskih zbirkah, ki so nastale z nezakonito ali drugače sporno pridobitvijo, in priprava pravnih priporočil za povračilo predmetov. Posledično je leta 2020 francoska nacionalna skupščina sprejela zakon, ki je določal, da se morajo v roku enega leta Senegal in Benin v celoti vrniti predmeti, ki bi jih britanski antropolog in kustos Dan Hicks v knjigi *Brutalni muzeji: beninski bronji, kolonialno nasilje in kulturna restitucija* (KUD AAC Zrakogled, 2023), upoštevač kolonialno ultranasilje in razlastitve, imenoval »trofeje kolonialnih zmag«.

V tem kontekstu dokumentarni film *Dahomej* (Dahomej, 2024) senegalsko-francoske režiserke, scenaristke in prejemnice zlatega medveda na 74. Berlinalu Mati Diop tematizira povračilo 26 od več kot 7000 artefaktov, ki jih je leta 1892 nasilno zaplenil francoski kolonialni aparat. Spremljamo pot dahomejskih kraljevih in sakralnih predmetov iz pariškega muzeja Quai Branly v predsedniško palačo v Porto-Novu v Beninu, kjer so predmeti pod vodstvom beninskega kuratorja in zgodovinarja Calixta Bihaha razstavljeni afriškimi (p)ogledom. Film se sicer osredotoča le na nekatere vrnjene predmete, denimo na antropozoomorfnu upodobitev kralja Gezoja, vladarja kraljevine Dahomej. To kraljestvo je bilo del današnjega področja Benina, ki je, kot pravi gvajanski zgodovinar Walter Rodney v knjigi *Kako je Evropa podrazvila Afriko* (Založba /*\*cf.*, 2021) zaradi intenzivnega ukvarjanja z vojaškimi dejavnostmi v letih 1818–1858 veljalo za nekakšno »črno Šparto«. Prikazana sta tudi kipa njegovih naslednikov, kralja Gleleja in kralja Behanzina, ki velja za zadnjega vladarja neodvisnega kraljestva, preden je to po drugi francosko-dahomejski vojni dokončno postalo del francoskega imperija.

Film *Dahomej* se začne s prizorom spominkov Eifflovega stolpa na pariških ulicah, ki simbolično preizprašuje prostorsko umeščeno nacionalnih kulturnih dediščin, pri čemer je afriška ustvarjalnost oz. umetnost najpogosteje koncipirana kot univerzalna, torej vsakogaršnja. To nakazuje tudi lociranost afriške kulturne dediščine v evropskih muzejih, medtem ko je francoska le francoska in si ne moremo niti približno zamisliti, da bi bila razstavljena v afriških nacionalnih muzejih. Poleg restitucije se film neposredno ukvarja tudi s temo dekolonizacije evropskih muzejev svetovnih kultur, kjer reprezentacija, raznolikost in inkluzivnost niso več zadovoljive dekolonialne metode, ki neizprosno kot pravičen postopek zahtevajo povračilo umetnin v države njihovega izvora. Muzeji, kot trdi Hicks, navezadnje niso naivne institucije, zato Diop v povračilih vidi kontinuirano doseganje pravičnosti, kar pa v dokumentarnem filmu neizbežno vodi h kompleksnejšim vprašanjem o sodobnem neokolonializmu, globalizaciji, identiteti in hkratni individualni ter kolektivni odtujenosti in odgovornosti.

Prvi del dokumentarnega filma, ki z osredotočenostjo na podrobnosti, kot je recimo skrbna priprava umetnin na transport, prikazuje pot predmetov iz Francije v Benin, prežema globoka tišina, ki jo epizodično prekinja breztelesen in personaliziran glas artefakta, poimenovanega le s številko 26. Ta glas, ki je sicer prvoosebni, je neke vrste meta-naracija, ki kljub vtisu mističnosti deluje kot zelo realen duh oziroma kot nadčasna (za)vest ali pa zgodovina, pravična do razlaščenih in oškodovanih. Tovrstna naracija, ki je kot nekakšna kontemplacija izgnanega dahomejskega kralja na poetičen, a tudi političen način, v lokalnem jeziku fon razmišlja o letih izгона in ujetništva v tako imenovanem civiliziranem svetu, sprašujoč se: »Zakaj me ne kličejo po mojem pravem imenu? Ga ne poznajo?« Poleg tega glas premišljuje tudi o vrnitvi v Afriko, s čimer prvoosebni protagonist prehaja v kolektivni glas afriških diaspor, predvsem v luči nezaupljivosti in dvoma, kaj naj bi jih po vseh letih v tujini sploh čakalo v rodnih krajih.

Oživljeni glas neživega predmeta je genialna inovacija, ki se so oča ne le z izkoreninjenostjo predmeta, temveč predvsem s pomensko redukcijo afriških artefaktov na evropskih tleh. Glede na to kamerunski filozof Achille Mbembe poudarja, da muzeji na novo producirajo predmete, saj so ti »oropani lastnih razsežnosti in povrnjeni v inertno stanje materije« (*Nekropolika* [2019]). Za Beninčane so namreč te umetnine, kot kasneje v dokumentarnem filmu pove eden izmed naratorjev, obredni predmeti, katerim sta bila zaradi spreminjajočega se statusa odvzeta življenje in primarni pomen. Ikonoklazem je torej inherenten razstavljanju afriških artefaktov, oropanih duhovne dimenzije (kar film jasno nakazuje), ki v evropskih muzejih dobijo drugačen, pogosto le materialen status.

Toda odtujenost ne spremlja le umetnin, temveč prežema tudi mlajše generacije Beninčanov. Če v prvem delu dokumentarca spremljamo bolj počasno menjavanje prizorov, primernih za statičnost samih umetnin, pa je drugi del, ki prikazuje debato študentov University of Abomey-Calavi, veliko bolj dinamičen, saj se študentje daleč stran od evropocentričnega pogleda – kar pa ne pomeni tudi samoumevne distance od kolonialnega zgodovinskega spomina – zapletejo v različna, celo nasprotujoča si mnenja o pomenu povrnjenih predmetov. V polemiki o vplivu globalizacije in odraščanju ob Disneyjevih filmih, ki zavedanje o lastni snovni kulturni dediščini izključuje, posledični mentalni kolonizaciji, vključujoči kolonialni »pofrancozeni« izobraževalni sistem, ki vednost o Afriki selekcionira, medtem ko nagrajuje vsakršno citiranje Aristotela in Platona, pa tudi o ideološkem poučevanju v francoskem jeziku, se odpira razprava, ali lahko povrnjene umetnine in muzeji kot institucije reproduciranja

narativov didaktično prispevajo k oblikovanju stališč in vednosti ter širjenju nacionalne zgodovine, pri čemer sta vloga in odgovornost beninske družbe in vlade nedvomno pomembni. Študentska debata je tudi nekakšen vrhunec filma, ki vodi v odprt konec, ta pa ravno tako kot status postkolonije nima končnih odgovorov in jasno izrisanih poti, po katerih je treba hoditi.

Eden od komentarjev, ki opozori, da je ekonomska plat življenj Beninčanov kljub vsemu prednostno pred nacionalno skrbjo za umetnost in kulturno dediščino, vodi v subtilen, a nadvse pomemben konec dokumentarca: s prizori z mestnih ulic, polnih dvoumnih motivov, denimo bežnih utrinkov reklam, ki oglašujejo izdelke za beljenje kože, opozarja na vrnitev v vsakodnevno resničnost, ki se ji večinsko prebivalstvo pod težo najrazličnejših oblik neokolonializma le stežka izogne.

V filmu tako spremljamo določeno zgodovino predmetov, in čeprav **Dahomej** vso genealogijo, namreč tisto, ki bi nas spomnila, kako so se ti predmeti sploh znašli v evropskih muzejih, izpušča, režiserki uspe v razmislek ponuditi kar nekaj vprašanj. A zaradi osredotočenosti zgolj na konkretno restitucijo, ki je brez dvoma aktualna tema ne le v afriških državah, temveč tudi pri nekdanjih kolonialnih silah, filmu umanjka kontekst sodobnih imperialnih kulturnih politik in neokolonialne kulturne diplomacije, ki pod pretvezo retorike skrbništva večino zaplenjenih predmetov še zmeraj hrani v evropskih in ameriških javnih, a tudi zasebnih zbirkah. Manko kontekstualne nanašalnosti zato deluje kot zmanjševanje in banaliziranje zahodne arogance pri vprašanju kolonialnih odškodnin.

