

*Ameryka Łacińska*, 3-4 (113-114) 2021  
ISSN 1506-8900; e-ISSN 2081-1152  
CC-BY-SA

Zuzanna Jakubowska-Vorbrich  
Uniwersytet Warszawski  
e-mail: z.vorbrich@uw.edu.pl

W poszukiwaniu przeszłości: Trudne dzieje  
Wyspy Wielkanocnej (Rapa Nui)  
w dwóch współczesnych filmach dokumentalnych

*Searching for the Past: The difficult History of Easter Island  
(Rapa Nui) Depicted in Two Contemporary Documentaries*

Artykuł nadesłany: 8 listopada 2021  
Wersja ostateczna: 20 grudnia 2021  
DOI: 10.7311/20811152.2021.113.114.05

**Streszczenie:** Artykuł przedstawia i analizuje dwa współczesne filmy dokumentalne dotyczące Wyspy Wielkanocnej (Rapa Nui): *Buscando a „Isla de Pascua”, la película perdida* [Poszukując zaginionego filmu *Isla de Pascua*] (2014) oraz *Te Kuhane o te Tupuna / El Espíritu de los ancestros* [Duch przodków] (2015). Pierwszy film opowiada historię odnalezienia i restauracji innego filmu dokumentalnego – z lat 60. – i przywrócenia go wyspiarskiej społeczności, jest to więc film o kompozycji szkatułkowej. Drugi dokument opowiada o podróży do Europy z zamiarem (fikcyjnym) odzyskania rapanujskiego posągu *moai*, będącego eksponatem w Muzeum Brytyjskim. Możemy go zatem nazwać filmem drogi. Oba dokumenty poruszają tematykę historyczną, społeczną i kulturalną, nie stroniąc od trudnych motywów z przeszłości i teraźniejszości Rapa Nui.

**Słowa kluczowe:** Chile, Wyspa Wielkanocna, Rapa Nui, film dokumentalny, etnologia, posągi *moai*.

**Abstract:** The paper presents and analyses two contemporary documentaries about Easter Island (Rapa Nui): *Buscando a „Isla de Pascua”, la película perdida* [In Search for the Lost Film, *Isla de Pascua*] (2014) and *Te Kuhane o te Tupuna / El Espíritu de los ancestros* [The Spirit of the Ancestors] (2015). The first movie tells the story of the discovery and restoration of another documentary, realised in the 60., as well as of bringing it back to the Rapanui community. We can call it a nested film. The other documentary is about a travel to Europe, undertaken with a (fictitious) purpose of repatriating a Rapanui stone statue – *moai* – exhibited in the British Museum. It can be deemed a kind of a road movie, then. Both documentaries address historical, social and cultural issues, without omitting difficult moments from Rapa Nui’s past and present times.

**Keywords:** Chile, Easter Island, Rapa Nui, documentary film, ethnology, *moai* statues.

## Wstęp

Wyspa Wielkanocna – znana także jako Rapa Nui – powszechnie kojarzy się niemal wyłącznie z wielkimi kamiennymi posągami, niekiedy także z rytualnym wyścigiem po jajo pewnej rybitwy albo z coraz mocniej kwestionowaną, krzywdzącą teorią upadku społeczeństwa na skutek nadmiernej eksploatacji środowiska. Niewiele jednak osób w pełni zdaje sobie sprawę z trudnej, traumatycznej przeszłości Rapanujczyków – z faktu, że na skutek działalności przedstawicieli cywilizacji zachodniej ta wyspiarska społeczność znalazła się na skraju wyginięcia, na długie dekady utraciła swoją wolność, swobodę decydowania o sobie oraz ziemię – a na zawsze dużą część własnych najdawniejszych dziejów. Teraz zaś – niewolna od konfliktów i podziałów – usiłuje odnaleźć się w zglobalizowanym świecie i ułożyć sobie stosunki z państwem chilijskim, do którego należy administracyjnie.

Pierwszymi Europejczykami, którzy postawili stopę na Wyspie Wielkanocnej byli Holendrzy pod dowództwem Jacoba Roggeveena, którego eskadra poszukiwała Kontynentu Południowego. Był rok 1722. W XVIII stuleciu Rapa Nui odwiedzili jeszcze Hiszpanie, którzy objęli jej teren w posiadanie – co zresztą okazało się pustym aktem (1770), Brytyjczycy pod wodzą Jamesa Cooka (1774), Francuzi z La Pérouse'em na czele (1786) i kilka pomniejszych wypraw<sup>1</sup>. W XIX wieku statki coraz częściej zawijały do brzegów wyspy. W latach sześćdziesiątych owego stulecia łowcy niewolników z Peru wprowadzili połowę populacji – około 1500 osób. Podjęta po protestach międzynarodowych próba repatriacji niewielkiej grupy tych, którzy przeżyli skończyła się tragicznie: wskutek wybuchu epidemii ospy wietrznej na pokładzie wiozącego ich statku na Rapa Nui wróciło zaledwie kilkanaście osób, przynosząc ze sobą zarazę, która – wraz z innymi zawleczonymi tam chorobami zachodnimi – dziesiątkowała miejscową ludność. W 1864 roku rozpoczęła się ewangelizacja Rapanujczyków, a w 1870 r. – eksploatacja komercyjna ziem wyspy, którą zmieniono w ranczo hodujące i wypasające owce, co przyczyniło się do poważnej degradacji środowiska naturalnego. W rezultacie porwań, epidemii i późniejszych wywózek populacja Wyspy Wielkanocnej w latach siedemdziesiątych XIX wieku liczyła niespełna 150 osób. W roku 1888 Chile dokonało aneksji Rapa Nui, lecz przez długie lata nieszczególnie dbało o lokalną społeczność, pozostawiając ją na łasce, a zazwyczaj niełasce

---

<sup>1</sup> Gwoli ścisłości, w tamtych czasach każda wyprawa na Wyspę Wielkanocną była osiągnięciem nawigacyjnym i technicznym. Rzecz jednak w tym, że cztery pierwsze, tzw. „wielkie” wyprawy w historiografii Rapa Nui nazywane są odkrywczymi – gdyż zapewniły państwu Starego Świata najwięcej informacji o tej świeżo odnalezionej wyspie.

przedsiębiorców. Traktowani jak ludzie zbędni i podrzędni, zaniedbani i ubodzy, Rapanujczycy zmuszeni byli do przebywania niemal wyłącznie na terenie Hanga Roa – jedynej miejscowości – i nie wolno im było opuszczać wyspy, chyba że byli dyscyplinarnie deportowani na kontynent (Foerster, 2010). Kres owczej farmy nastąpił dopiero w roku 1953, a Rapanujczycy otrzymali obywatelstwo chilijskie w 1966 roku na skutek „pokojuwej rebelii” i starań człowieka, który stał się pierwszym autochtonicznym burmistrzem wyspy: nauczyciela Alfonso Rapu<sup>2</sup>.

Zrównanie w prawach Rapanujczyków i Chilijczyków z kontynentu nastąpiło jednak głównie na papierze – przez kolejne kilkadziesiąt lat podejmowano bowiem próby ułożenia stosunków między dominującą białą ludnością z kontynentu a polinezyjską mniejszością, której ciągle nie traktowano na równi z pozostałymi obywatelami Chile. Strona rapanujka czuła się pokrzywdzona – ze swoją odrębnością etniczną i kulturową, przywiązaniem do ziemi, którą pragnęła odzyskać, lękiem przed nadmierną aktywnością turystyczną czy poczuciem niezrozumienia i lekceważenia przez władze chilijskie. Władze Chile nie widziały jednak możliwości oddania mieszkańcom całego terenu wyspy, która stanowi wielkie muzeum pod gołym niebem. Dążąca do autonomii wyspa na mocy reformy konstytucyjnej w 2007 roku otrzymała jedynie status „terytorium specjalnego”, w roku 2018 zaś wprowadzono ograniczenia odnośnie możliwości osiedlania się, a także w ruchu turystycznym – co było konieczne, mimo że właśnie ta dziedzina stanowi główne źródło dochodu Rapa Nui. Niedługo potem, bo w roku 2020, wyspę dotknął poważny kryzys gospodarczy związany z wybuchem pandemii SARS CoV-2.

Przed kilku laty, w atmosferze pełnej napięć, braku zaufania do przybyśzów zza oceanu, w tym do naukowców, podziałów w łonie samej społeczności rapanujskiej, powstały dwa filmy dokumentalne, które są przedmiotem niniejszego artykułu. Na pierwszy rzut oka filmy te różnią się wszystkim: problematyką, osobami i pochodzeniem reżyserów, sposobem ujęcia tematu – niemniej jednak, po głębszej analizie można dojść do wniosku, że ściśle łączy je ten sam wątek: nostalgia za utraconą przeszłością i lęk o to, co przyniesie przyszłość.

Pierwszy z filmów wyprodukowano w roku 2014. Nosi tytuł *Buscando a „Isla de Pascua”, la película perdida* [Poszukując zaginionego filmu *Isla de Pascua*]. Wyreżyserowała go Carmen Brito, producentką zaś była archeolog Andrea Seelenfreund – obie pochodzące z Chile.

---

<sup>2</sup> Więcej na temat historii Wyspy Wielkanocnej zob. np.: Jakubowska-Vorbrich, 2019; Jakubowska[-Vorbrich], 2011, 2015.

Drugi to produkcja z 2015 roku, *Te Kuhane o te Tupuna / El Espíritu de los ancestros* [Duch przodków], w reżyserii Rapanujczyka Leonarda Pakaratiego. Producentką była Paula Rossetti, prywatnie żona reżysera.

Filmy nie występują w dystrybucji europejskiej. W Europie po raz pierwszy zostały pokazane w Berlinie w roku 2015, podczas 9. Międzynarodowej Konferencji na temat Wyspy Wielkanocnej i Pacyfiku<sup>3</sup>. Otrzymałam wówczas pozwolenie od Andrei Seelenfreund oraz Leonarda Pakaratiego na prezentację obu dokumentów podczas zajęć ze studentami. Film *Te Kuhane o Te Tupuna* był prezentowany na wielu festiwalach i w kręgach akademickich na całym świecie, a także wielokrotnie nagradzany i wyróżniany<sup>4</sup>.

### Charakterystyka i fabuła filmów

Film *Buscando a Isla de Pascua, la película perdida* opowiada historię poszukiwań i rekonstrukcji zaginionego filmu o Wyspie Wielkanocnej, zrealizowanego w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku przez chilijsko-argentyńskie małżeństwo Nieves Yancovic i Jorgego (Giorgio) Di Lauro<sup>5</sup>. Część rolek taśmy, zawierających oryginalny film znalazła Andrea Seelenfreund, konserwacją zaś i rekonstrukcją dokumentu zajęła się Carmen Brito. Film, który o tym opowiada, nakręcony został w poetyce kompozycji szkatułkowej. Oto poszczególne poziomy narracji:

- Fragmenty oryginalnego filmu *Isla de Pascua*
- Historia odnalezienia i rekonstrukcji filmu
- Wywiady z osobami zaangażowanymi w poszukiwania
- Historia kręcenia filmu
- Wywiady z osobami zaangażowanymi w film i ze znawcami kina
- Prezentacja fragmentów oryginalnego filmu na Wyspie Wielkanocnej
- Rozmowy z Rapanujczykami uwiecznionymi na filmie, z ich potomkami i kuzynami

*Isla de Pascua* był jednym z szeregu zaginionych, niejako zapomnianych filmów kina chilijskiego (Delgado, 2015). Andrea Seelendfreund przez przypadek

<sup>3</sup> 9th International Conference on Easter Island and the Pacific (EIPC 2015), Cultural and Environmental Dynamics, June 21<sup>st</sup> – 26<sup>th</sup> 2015, Ethnological Museum Dahlem, Berlin.

<sup>4</sup> “La película fue premiada en: Festival Arica Nativa, Festival Internacional de Cine Iquique, Festival de la Serena. Estos en Chile. Maná Film Festival en Nueva Zelanda, Maori Film Festival. Selección oficial en: Pasifika Film Festival, Australia. Imagen Native, Canadá. Festival de la Isla de Groix Francia. Origenes Film Festival en Inglaterra, y numerosas exhibiciones en el ambiente académico por todo el mundo” (Pakarati, korespondencja prywatna).

<sup>5</sup> Oryginalny film dostępny jest pod adresem [https://www.youtube.com/watch?v=PKV50PuG1\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=PKV50PuG1_M).

natrafiła na kilka rolek, które oferowano na targu w Valparaíso; zaniósła je do Carmen Brito, uznanej konserwatorce taśmy filmowej. Przekonawszy się, że faktycznie chodzi o dokument Di Lauro i Jancovic, obie badaczki rozpoczęły dalsze poszukiwania, pragnąc nie tylko zrekonstruować cenny film, ale też dotrzeć do osób zaangażowanych w jego produkcję. Ich rozmówcami są m.in. Margot Loyola (1918-2015) (*Memoria Chilena*, 2018) – śpiewaczka, muzyk i badaczka folkloru, która brała udział w ekspedycji zorganizowanej celem nakręcenia dokumentu – oraz Sergio Bravo (ur. 1927) (*CineChile* [2021]), reżyser, operator filmowy i kamerzysta, który był jednym z dwóch autorów zdjęć do filmu *Isla de Pascua*. To właśnie Sergio Bravo bez skrępowania opowiada przed kamerą, zwracając się do Carmen Brito, jak traktowane były swego czasu wartościowe filmy chilijskie:

[Sergio Bravo:] De las películas perdidas... [...] La Universidad de Chile me prestó una pieza en su Departamento de Foto-Cinematografía, en la Calle San Isidro con Marcoleta, en Santiago. El director era un fotógrafo, Montandón. Y sucede que vivía apañado, porque el subterráneo de esa casa estaba lleno de películas. Y las películas eran de nitrato. Y el nitrato es inflamable. Y todo eso me lo decía fumando. Yo le decía, “Pero Don Roberto, ¡déjese de fumar y no se asuste más!”. Le dio instrucciones al asistente, al único asistente que había en el Departamento, de que botase las películas. Entonces salía frecuentemente con un saco de películas. Hasta que un día yo veo pasar al hombre con el saco, y salgo yo, ya estaba cerrando mi oficina, era el mediodía, y lo tomo allí en la calle y le pregunto. Me dice: “Don Roberto me encargó que botase las películas. Y yo encontré en la calle Recoleta a una fábrica de peinetas de plástico que compra las películas de nitrato”. “Y ¿cuánto le pagan?”, le dije yo. “Bueeno”, me dijo, “Cincuenta, sesenta, depende”. Y yo tenía en ese momento, casualmente andaba con una plata, y yo le dije: “Le doy... sesenta”, no sé cuánto. Y me dio el saco. [...] Y así descubrí que era *El Húsar de la Muerte*. [...] Y Roberto Montandón... Para que tú, como restauradora, historiadora, y todo ello, sepas que Roberto Montandón, el fotógrafo suizo, director del Instituto del Departamento de Foto-Cinematografía de la Universidad de Chile, ¡hizo quemar todas las películas chilenas de la época muda que estaban en esa bodega!<sup>6</sup> (Brito, Seelenfreund [dir.], 2014: 00:05:20)

<sup>6</sup> „Jeśli chodzi o zaginione filmy... [...] Uniwersytet Chilijski wynajął mi pomieszczenie w gmachu Wydziału Fotografii i Kinematografii, przy ulicy San Isidro, róg Marcoleta, w Santiago [de Chile]. Dyrektorem był wtedy fotograf, Montandón. Żył w ciągłym strachu, bo w podziemiach tego gmachu pełno było filmów. Taśmy filmowe były z celuloidu. A celuloid jest łatwopalny. A wszystko to mówił mi, paląc papierosa. A ja na to: »Ależ Don Roberto, niech pan przestanie palić i więcej nie będzie się pan bał!«. Poleciał asystentowi, jednemu asystentowi na wydziale, żeby wyrzucił filmy. Więc [asystent] często wychodził z workiem taśm. Aż pewnego dnia widzę tego człowieka z workiem – zamykałem akurat biuro, było południe – podchodzę do niego i pytam. A on mi mówi: »Don Roberto kazał mi wyrzucić filmy. A ja znalazłam na ulicy Recoleta fabrykę plastikowych grzebieni, która skupuje taśmy z celuloidu«. »Ile płacą?« – pytam. »No cóż« – odparł. – »Pięćdziesiąt, sześćdziesiąt, to zależy«. A ja w tym momencie przypadkiem miałem przy sobie forszę. I mówię mu: »Dam ci sześćdziesiąt«, czy ileś tam. Więc dał mi ten worek. [...] I tak znalazłem *Husarza śmierci*. [...] A Roberto Montandón... Jako historyk, restauratorka i tak dalej powinnaś wiedzieć, że Roberto Montandón, szwajcarski

W tej sytuacji nie dziwi nas już, że film o Wyspie Wielkanocnej mógł zaginąć. Tym bardziej, że rozmówcy Carmen i Andrei podkreślają, że w tamtych czasach brakowało funduszy na postprodukcję, a i epoka była niełaskawa dla filmów dokumentalnych. *Isla de Pascua* wyświetlana była przeważnie w domach prywatnych, dla zaproszonych przez filmowców gości. Para utalentowanych reżyserów, Nieves Yancovic i Jorge Di Lauro, przedstawiana jest w dokumencie jako duet nieco szalony (padają takie słowa), odważny, bez skrępowania prezentujący w swych filmach ujęcia, które mogły w ich czasach szokować. W tę atmosferę przygody i absurdu znakomicie wpisuje się stwierdzenie Sergia Bravo, że kręcił *Isla de Pascua* na ślepo, gdyż zgubił okulary w oceanie.

Wątki te – wspomniane przeze mnie tylko pokrótce – są niezwykle ciekawe dla znawców i entuzjastów historii kina, tym niemniej z naszego punktu widzenia najistotniejsza jest kolejna warstwa interpretacyjna: ta związana z samą Wyspą Wielkanocną. Obu badaczkom zaangażowanym w przywrócenie dokumentu *Isla de Pascua* do świetności zależało przede wszystkim na tym, aby przywrócić go społeczności, bez której nigdy by nie powstał. Gdy część filmu została odrestaurowana, zawiozły taśmy na Rapa Nui. Prezentowany był kilkakrotnie, m.in. w Muzeum Antropologicznym im. Sebastiana Englerta i w domu opieki. Przy każdej okazji Andrea Seelenfreund opowiadała zebranim na widowni historię filmu. A oni ze zdumieniem oglądali Rapa Nui z lat 60.: codzienne czynności, jak łowienie ryb i skorupiaków (także w nocy, przy świetle pochodni), wyplatanie różnych przedmiotów, ścinanie sitowia nad jeziorem w kraterze wulkanu, wieczorne tańce i flirty, spożywanie posiłku tradycyjnie upieczonego w ziemnym palenisku, jazdę konną, modlitwę dziecka przy nagrobku pod kościołem... Ale także słynne kamienne posągi oraz inscenizację dawnych obyczajów, której uczestnicy ubrani byli w tradycyjne stroje i mieli przy sobie artefakty nawiązujące do dawnych wierzeń.

Reakcje oglądających nie mogłyby być bardziej emocjonalne. Widzimy oniemiałość z zachwytu, słyszymy pełne entuzjazmu komentarze, śmiech, płacz i śpiew do wtóru, gdy w filmie pojawiają się znane miejscowym, tradycyjne pieśni. Owładnięci nostalgią i radością, Rapanujczycy wymieniają imiona, przydomki i nazwiska swoich przodków i krewnych, których zobaczyli na ekranie.

---

fotograf, dyrektor Wydziału Fotografii i Kinematografii Uniwersytetu Chińskiego, kazał spalić wszystkie nieme filmy chilijskie, które przechowywano w tej piwnicy!” (tłum. ZJV). *Husarz śmierci* – kolejny z zaginionych filmów chilijskich – został odrestaurowany właśnie przez Sergia Bravo (CineChile [2021]) i Carmen Brito (Delgado, 2015). Roberto Montandón (1919-2003) był architektem i fotografem zasłużonym dla kultury i architektury chilijskiej (Archivo-Montandon.cl, 2019) – stąd szok słuchaczek Sergia, widoczny na filmie dokumentalnym.

Młodzi ludzie dziękują badaczkom, przejęci faktem, że fabuła filmu wypełnia luki w ich wiedzy o przeszłości wyspy. Szczególnie poruszona jest Isabel Pakarati, która w czasach kręcenia dokumentu była jedną z jego bohaterek: dziesięcioletnią dziewczynką, radosną i energiczną, która jeździ konno na oklep, zrywa kwiaty i zbiera w oceanie jeżowce. Komentując minione czasy, porównując je z dniem dzisiejszym, z trudem powstrzymuje szloch:

[Isabel Pakarati:] El cambio pa mí, como personaje de la película... hay un cambio, pero doscientos por ciento por hora, la diferencia que es totalmente distinta. Que uno [en los años 60 – ZJV] es libre, correr, buscar el sustento, conversar, hablar, conectar con la tierra, con seres humanos... Yo al ver esta película [...], todos estos personajes, rostros que ellos tienen, y la vida que ellos tienen, se nota en la cara la felicidad que tienen; y tú miras las caras de hoy día, de los jóvenes, de los adultos, mayores como están... Lloras de ellos, porque hay cosas que están privatizando [¿privando? ¿Depriando? – ZJV] a... el ser humano, a nosotros mismos como humanos... Yo no sé qué espero para la futura generación que proviene de los míos, porque ellos no saben adónde están parados los [sus – ZJV] pies. Porque están mirando quizá a otros personajes, ni se quieren con su propia cultura, que enseña a ellos a vivir su propia cultura. (Brito, Seelenfreund [dir.], 2014, 00:49:47)<sup>7</sup>

Rapa Nui z czasów dokumentu w reżyserii Jancovic i Di Lauro jawi się jako mityczny raj utracony. Już nie pierwotny, bo na ekranie pojawia się i traktor, i łódź o nowoczesnej konstrukcji, a nawet samolot, stroje wyspiarzy są zaś od dawna zachodnie – ale jest to świat jeszcze na pozór niewinny i nieuwikłany w tryby globalizacji. Lecz z szerszej perspektywy ta sielanka okazuje się złudzeniem. Zaledwie niecałą dekadę wcześniej – w 1953 roku – przestała istnieć Kompania Eksploatacyjna Wyspy Wielkanocnej, przedsiębiorstwo zajmujące się hodowlą i wypasem owiec. Kontrolę nad Rapa Nui przejęła chilijska marynarka. Sytuacja wyspiarzy uległa pewnej poprawie, co zresztą zostaje potwierdzone w omawianym dokumencie, niemniej nadal żyli na skraju ubóstwa, a na Rapa Nui brakowało wszystkiego, od porządnej infrastruktury mieszkalnej poczynając, a na nieograniczonym dostępie do wody pitnej kończąc. Zmienił to dopiero Alfonso Rapu: młody Rapanujczyk wykształcony na kontynencie, nauczyciel, który – wraz ze zwolennikami – w 1964 roku rozpoczął kampanię na rzecz poprawy bytu swoich rodaków i został pierwszym autochtonicznym burmistrzem Hanga Roa.

<sup>7</sup> „Ja, jako postać z filmu, widzę, że wszystko zmienia się o 200 procent na godzinę. Różnica jest niewyobrażalna. [W latach 60.] byliśmy wolni, mogliśmy biegać, szukać pożywienia, rozmawiać, czuć łączność z naturą, z istotami ludzkimi... Kiedy widzę ten film, [...] wszystkie te postaci, ich twarze, ich życie, po ich minach widać, że są szczęśliwi. A kiedy dzisiaj patrzysz na twarze młodych, dorosłych, starszych... Płaczesz nad nimi, bo dzieją się rzeczy, które nas odczłowieczają, nas jako ludzi. Nie wiem, czego się spodziewać dla przyszłego pokolenia, tego, które pochodzi od moich [krewnych], bo oni sami nie wiedzą, gdzie właściwie są. Może zaparli się na innych, nie kochają swojej kultury, która pokazuje im, jak żyć” (tłum. ZJV.).

Na skutek jego starań w 1966 roku mieszkańcom Wyspy przyznano obywatelstwo chilijskie, co było zaledwie pierwszym krokiem na trudnej drodze wypracowania nowoczesnych relacji pomiędzy władzami Chile a mieszkańcami ich polinezyjskiej kolonii<sup>8</sup>. Pomimo to nostalgia za utraconym czasem idealizowanej beztroskiej młodości miesza się na ekranie z nadzieją, że takich zapomnianych filmów o Wyspie Wielkanocnej może jest więcej. A także z frustracją, że obecne czasy niosą tyle konfliktów i niepewności.

Zajmijmy się teraz drugim filmem. *Te Kuhane o Te Tupuna* w reżyserii Leonarda Pakaratiego operuje zupełnie inną poetyką. Przedstawiona w nim historia jest bardziej sfabularyzowana. Oto mała dziewczynka – córka reżysera, Mika<sup>9</sup>. Jej ojciec Leo, dziadek Bene, ciotka Noe, ciotka Isa, wuj Joel i inni członkowie rapanujskiej społeczności opowiadają jej o przeszłości wyspy. Główne wątki tej opowieści dotyczą przodków rodziny, najnowszej historii Rapa Nui, związanej z uciskiem w epoce działalności Kompanii Eksploatacyjnej, ale również dawnych tradycji i kultury. Warto dodać, że ciotka Noe to Noemi Pakarati, artystka ludowa, dziadek Bene to rzeźbiarz Benedicto Tuki Pate, wuj Joel zaś to Joel Huke, członek Parlamentu Rapanujskiego. Jedną z najważniejszych postaci występujących w filmie jest Alfonso Rapu – żywa historia, świadek najważniejszych wydarzeń w dziejach wyspy z ostatnich 60 lat.

Jeśli chodzi o sposób zaprezentowania w filmie najnowszych dziejów wyspy, przeplatają się one z prywatną historią rodziny Pakarati, co nadaje przedstawionym wydarzeniom większą siłę oddziaływania na widza i wiarygodność. Ważnym elementem jest opowieść o tym, jak przodkowie Miki w latach czterdziestych XX wieku zbudowali jacht „María Pascua” i uciekli z wyspy, żeby poznać świat. Za młodu uciekł też Alberto Hotus, w późniejszych latach znany bojownik o prawa Rapanuńczyków i członek Rady Starszych:

[Alberto Hotus:] En el año 1949 nos escondimos en el buque y estuvimos seis días metidos en agua con petróleo y todo eso. Llegamos a Valparaíso. Y llegamos: “¿Por qué se arrancaron?” – “Pero yo voy a plantearlo en otra forma: Cuando yo tenía cinco años, leía todos los libros que había para ver. Y leí que en este país llamado Chile no hay esclavos. [...] Y el esclavo que pise esta tierra deja de ser esclavo. [...] Nosotros somos chilenos de 9 septiembre 1888. Hoy día estamos a 2 de febrero de 1949. Todavía somos esclavos. ¿Me puede explicar?” (Pakarati [dir.] 2015: 00:15:10)<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Więcej na temat tzw. bezkrwawej rewolucji z lat 1964-1967, zob. np. Astudillo Stöwhas, 2018; Foerster & Moreno Pakarati, 2016.

<sup>9</sup> Leonardo opowiadał mi, że zaczął kręcić film, gdy Mika miała 6 lat, a skończył, gdy miała 10.

<sup>10</sup> „W roku 1949 ukryliśmy się na statku. Przez sześć dni siedzieliśmy [upaprani] w wodzie, paliwie i tak dalej. Dotarliśmy do Valparaíso. I przylecieli, [pytają]: »Dlaczego uciekliście?« – »Ujmę to inaczej: Kiedy miałem pięć lat, czytałem wszystkie książki, jakie wpadły mi w rękę.



Leonardo zabiera córkę do ruin Fundo Vaitea, zabudowań dawnej owczej farmy, by pokazać jej, gdzie nieliczni wyspiarze znajdowali zatrudnienie. Jego teść, a dziadek Miki, opowiada z kolei o tym, że pojęcie dzieciństwa dla niego nie istniało, bo od najmłodszych lat musiał pracować, by pomagać mamie i rodzeństwu. Ciotka Isa wspomina, że tylko farma dawała pracę, a marynarka już nie; także Alfonso Rapu komentuje, że w tamtych czasach większość mieszkańców wyspy nie miała czym się zająć ani jak zarobić na utrzymanie. Ciotka Noemí z kolei dodaje, że za czasów Kompanii Eksploatacyjnej Hanga Roa była ogrodzona, wymienia, gdzie były bramy i że trzeba było wnioskować o pozwolenie opuszczenia miejscowości. Wszystko to razem sprawia przygnębiające, przytłaczające wrażenie.

Reżyser urozmaica opowieść poprzez wykorzystanie fragmentów dawnych filmów, ukazujących inne ludy polinezyjskie, które odwiedzali jego krewni, sceny z rapanujskiego leprozorium czy „pokojową rebelię” z udziałem Alfonso Rapu.

Drugim, równie ważnym wątkiem są dawne tradycje i wierzenia mieszkańców wyspy. Pojawia się motyw siły życiowej *mana*, motyw Człowieka-Ptaka (*Tangata Manu*) – duchowego przywódcy Rapanujczyków wyłanianego rokrocznie w wyścigu po jajo rybitwy czarnogrzbieter i oczywiście motyw posągów i ich platform ceremonialnych *ahu*. Przede wszystkim chodzi tu o cenny, symboliczny posąg o imieniu Hoa Haka Nana’ia, w roku 1868 wywieziony z wyspy i umieszczony w Muzeum Brytyjskim<sup>11</sup>. Na jego temat wypowiadają się też specjaliści – archeolodzy, muzealnicy. Widz dowiadyuje się, że posąg stanowił ogniwo łączące dawniejszy kult przodków z nowszym kulturowo kultem Tangata Manu i przechowywany był w rytualnej wiosce Orongo, skąd zabrano go, zburzywszy uprzednio kamienny dom, w którym się znajdował. Posąg ten stanowi symbol krzywdy, jakiej doznali Rapanujczycy od przedstawicieli cywilizacji zachodniej, którzy zagrabili mnóstwo bezcennych artefaktów – łącznie z czaszkami przodków czy plecionkami z włosów ludzkich. Nicią przewodnią filmu jest wyprawa do Europy – w tym do Londynu, z prośbą, by posąg został zwrócony, gdyż bez niego *mana* wyspy i jej mieszkańców słabnie, a Rapanujczycy nie mogą być szczęśliwi.

Mała Mika wierzy, że posąg płacze z tęsknoty za wyspą – ale wydaje się, że wierzą w to również dorośli. Ich rozpacz z powodu wywiezionych dóbr kultury miesza się z rozpaczą wywołaną konfliktami na wyspie. Dobitnie opowiada o nich Alfonso Rapu:

---

I przeczytałem, że w tym kraju, zwanym Chile, nie ma niewolników. [...] A każdy niewolnik, który postawi stopę na tej ziemi, przestaje być niewolnikiem. [...] Jesteśmy Chilijczykami od 9 września 1888 roku. Dziś mamy 2 lutego 1949 roku. I nadal jesteśmy niewolnikami. Może mi pan to wyjaśnić?« (Tłum. ZJV).

<sup>11</sup> Więcej na temat posągu, zob. Van Tilburg, 2006, 2012 [2004].

[Alfonso Rapu:] Y cuesta que ese *mana*, que esa fuerza vuelva a unirse; y ¿quién lo tiene que volver a unir? Los mismos originales, con el mismo sentimiento del pasado. Unirse y centralizarse en los valores que nos legaron nuestros antepasados. Que en principio no les daban importancia. Hay sectores en la isla, que tú los ves, que no se da importancia. Prefieren tener vacas, caballos que estén rascándose en el *moai*<sup>12</sup>, o que estén pisoteando los *ahu*, las ruinas, que los mismos *moai*. Y eso es visto por todo el mundo que está recorriendo la isla. Entonces con esa desunión, con esa falta de cariño, de espíritu, el *mana* no va a funcionar (Pakarati [dir.], 2015, 22:52)<sup>13</sup>.

Według pierwotnego planu uczestniczką wyprawy po posąg ma być Noemí, ale zapada poważnie na zdrowiu. W jednej ze scen Mika pyta dziadka, czy zechciałby towarzyszyć jej w podróży do Europy, by zobaczyć Hoa Haka Nana'ia. Bene nie kryje wzruszenia. Pojawiają się jednak kolejne komplikacje: Muzeum Brytyjskie żąda astronomicznych sum za możliwość filmowania; co więcej, konieczne byłoby wykupienie kosztownego ubezpieczenia, na wypadek, gdyby posąg uległ uszkodzeniu. Z powodów formalnych nie jest to jednak możliwe. Paula Rosetti i Bene Tuki nie kryją oburzenia i frustracji: muzealnicy traktują wszystko jak bezduszne rzeczy i każą płacić za coś, co tak naprawdę do nich nie należy. Z punktu widzenia społeczności rapanujskiej jest to nie do pomyślenia.

Dokument Leonarda Pakaratiego przeistacza się w tym momencie w film drogi. Rodzina wyrusza do Europy, zaczynając swą podróż od Paryża. Odwiedzają obserwatorium astronomiczne, a także muzeum du quai Branly, gdzie kustosze pokazują im artefakty z Wyspy Wielkanocnej przechowywane w tamtejszych magazynach. W pewnej chwili wstrząśnięci Rapanujczycy zdają sobie sprawę, że jednym z eksponatów są ludzkie włosy.

W kulminacyjnym momencie filmu Leonardo, Mika i pozostali członkowie wyprawy docierają do Londynu i udają się do Muzeum Brytyjskiego. Rozmowy z jego władzami przebiegają pozytywnie – ekipa z wyspy może filmować, ale oni również będą filmowani. Zbliża się emocjonujący moment „odwiedzin” u posągu Hoa Haka Nana'ia, którego repatriacja na Wyspę Wielkanocną naturalnie nie wchodzi w rachubę. Nikt z władz Chile zresztą się o nią nie upominał. Jednocześnie dowiadujemy się jednak, że jeszcze przed wyruszeniem Leonarda z rodziną do Europy zmarła Noemí Pakarati. Teraz akcja filmu toczy się

---

<sup>12</sup> Kamienne posągi.

<sup>13</sup> „I trudno jest na powrót zjednoczyć tę *mana*, tę siłę. Kto tego dokona? Sami pierwotni [mieszkańcy], z ich stosunkiem do przeszłości. [Trzeba] zjednoczyć się i skupić wokół wartości, które pozostawili nam przodkowie. A z początku nie przywiązywano do nich wagi. Są na wyspie regiony, w których widać, że [mieszkańcy] nie przywiązują wagi. Wolą mieć krowy, konie, które czochrają się o *moai*, deptają po *ahu*, po ruinach, niż [mieć] właśnie te *moai*. I widzą to wszyscy, którzy przybywają na wyspę. A przez ten brak jedności, brak dbałości, ducha, *mana* nie może działać.” (Tłum. ZJV)

dwutorowo: na przemian oglądamy sceny ze wzruszającego pogrzebu artystki i jej pochówku na kolorowym cmentarzu w Hanga Roa – i sceny, w których Bene Tuki, trzymając Mikę za rękę, przemierza gmach muzeum, by wreszcie zobaczyć tak bliski sercu i zarazem tak nieosiągalny posąg. Leonardo urządza happening, opowiadając zwiedzającym po rapanujsku i po angielsku, czym i kim jest dla wyspiarzy Hoa Haka Nana'ia i jak bardzo potrzebują, by do nich wrócił. W końcowej scenie widzimy samotny posąg, który oddzielają od nas definitywnie zatraskujące się ciężkie drzwi sali muzealnej. Widz pozostaje z podwójnym żalem i rozczarowaniem: rodzina Pakaratic utraciła drogą im osobę, a społeczność Rapanujczyków nie odzyskała symbolu swojej kultury.

### Podsumowanie

Film *Buscando a „Isla de Pascua”, la película perdida* zrealizowany został przede wszystkim dla rodzimej publiczności – chilijskiej, a zwłaszcza rapanujskiej. Dla widowni międzynarodowej może być trudny w odbiorze: jest to jednak dyskusja wokół historii kina chilijskiego oraz najnowszych dziejów Wyspy Wielkanocnej. Dla pełnego zrozumienia treści antropologicznych, jakie przekazuje dokument, potrzebne jest przygotowanie.

Film *Te Kuhane o Te Tupuna* z kolei nakręcony został z myślą o międzynarodowej opinii publicznej. Ewidentnie ma poruszać serca i sumienia, a czyni to otwarcie i bardzo skutecznie. Jeśli widz nie zna historii i tradycji Rapa Nui, to ją pozna: nauczy się jej razem z dzieckiem, które występuje na ekranie. A o sprawach poważniejszych, politycznych, nieraz tragicznych opowiedzą mu postacie, z którymi reżyser przeprowadza wywiady.

W obu dokumentach padają dosyć czytelne zarzuty wobec Chile, a także – mniej bezpośrednio – wobec innych państw. W pierwszym dokumencie Chile jawi się jako państwo „zapominalskie” (*olvidadizo*), lekceważące, które nie szanuje swojej kultury – w tym wypadku dawnych filmów. W drugim filmie władzom państwowym wypomina się, że nie są zainteresowane próbami odzyskania dziedzictwa Rapanujczyków, rozproszonego po muzeach świata. Winne krzywdy wyspiarzy są też narody, których przedstawiciele postępowali z nimi niegodziwie w dawniejszych czasach.

Pierwszy film kończy się optymistycznie: radością Rapanujczyków, którzy poznali kawałek swej niedawnej przyszłości; nadzieją na więcej. I rzeczywiście: cały dokument w reżyserii Yancovic i Di Lauro udało się skompletować i odrestaurować. Jedna z białych plam w historii wyspy została więc „wywabiona”.

Drugi dokument pozostawia w widzu gorycz niespełnienia. Podróż do Europy – której prawdziwym celem nie mogło być przecież odzyskanie cennego posągu, w co wierzyła Mika – kończy się fiaskiem. Nawoływania Leonarda zdają się padać w próżnię: drzwi muzealnej sali zatrząskują się niby wrota nadziei. Na domiar złego odchodzi Noemí Pakarati, uosobienie tradycyjnej sztuki rapanujskiej.

Ale czy rzeczywiście wszystko zostało stracone? – Bynajmniej. Po premierze i kolejnych projekcjach filmu na nowo rozgorzała dyskusja o zwrocie Rapanujczykom dóbr kultury. Rozmowy z Muzeum Brytyjskim nie przyniosły oczekiwanego rezultatu. Ale rząd chilijski zainteresował się tematem, ponadto artefakty wywiezione z wyspy przez Thora Heyerdahla postanowiła zwrócić Norwegia. Mają również miejsce starania o repatriację szczątków doczesnych dawnych Rapanujczyków, które także stanowią część kolekcji muzealnych. To tylko niektóre przykłady działań, do jakich niewątpliwie przyczynił się film Pakaratiego (cf. AFP, 2018; Arthur de la Maza, 2018; Bobadilla & Lahore, 2018; Fajardo, 2028; Marshall, 2018; Maturana, 2018; Posada Tamayo, 2018; Redacción Canal Patrimonio, 2018; Soto, 2018; Hidalgo Pérez, 2019). Dyskusja nie jest naturalnie nowa, lecz wpisuje się w trend związany z tematem dekolonizacji. Rapanujczycy nie są też jedynym ludem, który domaga się zwrotu artefaktów materialnych i kości przodków.

Nasuwa się pytanie: kto jest właścicielem dóbr kultury? Naród bądź lud, który je stworzył, czy ten, który w rozmaitych okolicznościach wszedł w ich posiadanie? Czy więcej korzyści edukacyjnych przyniesie statua (mumia, figurka, księga...), którą mogą obejrzeć miliony ludzi, czy też ta, która będzie służyć niemal wyłącznie potomkom jej twórców? Kto może rościć sobie prawa do filmu dokumentalnego: jego twórcy, którzy dysponują nim wedle swojego widzimisie i możliwości – czy bohaterowie, których historię odpowiada? Dylematy można by mnożyć. W moim jednak przekonaniu każdą sytuację należy rozpatrywać oddzielnie. I zawsze należy mieć na uwadze, czy jedną ze stron nie jest społeczność na słabszej pozycji, zmarginalizowana, skrzywdzona przez okoliczności dziejowe.

## Bibliografia

- AFP (2018). Alcalde de Isla de Pascua propone ayuda de museo británico en vez de recuperar moái. <https://www.t13.cl/noticia/nacional/alcalde-isla-pascua-propone-ayuda-museo-britanico-vez-recuperar-moai>
- ArchivoMontandon.cl (2019). Biografía. <https://www.archivomontandon.cl/roberto-montandon>

- Arthur de la Maza, J. (2018). Repatriación indígena en el Museo Rapa Nui. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Astudillo Stówhas, A. (2018). *Rapa Nui, un camino a la autonomía*. Rapa Nui.
- Foerster, R. (2010). Voluntary Trip or Deportation? The Case of King Riroroko and Policies of Deportation on Easter Island (1897-1916). *Rapa Nui Journal*, 24(2), 36-46.
- Foerster, R., & Moreno Pakarati, C. (2016). *More manava: 'o Anata ararua ko Porofe* (M. A. P. S. Englert Ed.). Rapa Nui: Rapanui Press.
- Jakubowska-Vorbrich, Z. (2019). Isla de Pascua: Historia de cambios indeseados. In N. Bernex (Ed.), *Espacios en movimiento. El pasado y futuro de las estructuras urbanas y rurales* (pp. 629-641). Lima - Varsovia: Sociedad geográfica de Lima, Universitas Varsoviensis.
- Jakubowska[-Vorbrich], Z. (2011). Wyspa Wielkanocna: egzystencja etni polinezyjskiej w ramach państwa chilijskiego. In M. K. Drgas, Jacek (Ed.), *Spoleczne problemy Ameryki Łacińskiej* (pp. 112-132). Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Jakubowska[-Vorbrich], Z. (2015). Aneksja Wyspy Wielkanocnej (Rapa Nui) przez Chile, 1888. *Nautologia*(152), 43-50.
- Marshall, Alex (2018). British Museum Kept a Statue for 150 years. Now, Easter Island Wants It Back. <https://www.nytimes.com/2018/08/16/arts/design/easter-island-british-museum.html>
- Maturana, Pablo (2018). Ministerio de Cultura inició restitución de colección a Rapa Nui. <https://www.radioagricultura.cl/nacional/2018/12/06/ministerio-de-cultura-inicio-restitucion-de-coleccion-a-rapa-nui.html>
- Posada Tamayo, Simón (2018). La increíble travesía del moai que Reino Unido “robó” de la Isla de Pascua y que el gobierno de Chile quiere de vuelta <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45139107>
- Redacción Canal Patrimonio (2018). Un museo noruego devolverá a la Isla de Pascua la totalidad de su colección arqueológica. <https://www.canalpatrimonio.com/museo-noruego-devolvera-la-isla-de-pascua-totalidad-de-coleccion-arqueologica/> [2018.11.24]
- Soto, Alejandro (2018). Museo Fonck de Viña del Mar amenaza con llevar disputa por moái con Rapa Nui a la justicia. <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-de-valparaiso/2018/12/03/museo-fonck-de-vina-del-mar-amenaza-con-llevar-disputa-por-moai-con-rapa-nui-a-la-justicia.shtml>
- Van Tilburg, Jo Anne (2006). Remote Possibilities. Hoa Hakananai'a and HMS *Topaze* on Rapa Nui. Rysunki: Cristián Arévalo Pakarati. The British Museum: London.
- Van Tilburg, Jo Anne (2012 [2004]). Hoa Hakananai'a. Seria „British Museum Object in Focus”. The Trustees of the British Museum: London.

**Nota o Autorce**

Dr hab. Zuzanna Jakubowska-Vorbrich, absolwentka lingwistyki stosowanej (1999) oraz iberystyki (sekcja hispanistyczna, 2002). W latach 2002-2005 prowadziła ćwiczenia z gramatyki opisowej języka hiszpańskiego. W 2007 r. uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, w 2014 r. – stopień doktora habilitowanego na podstawie rozprawy o wczesnych relacjach podróżniczych z Wyspy Wielkanocnej. W tym samym roku opublikowała dwujęzyczną (angielsko-polską) edycję nieznanego dotychczas tekstu źródłowego dotyczącego Wyspy Wielkanocnej. Zainteresowania badawcze Zuzanny Jakubowskiej-Vorbrich koncentrują się głównie wokół historii i kulturoznawstwa; obecnie prowadzi zajęcia z historii Hiszpanii (do XIX w.) oraz z historii i cywilizacji Wyspy Wielkanocnej. Jest tłumaczem z kilku języków oraz redaktorem książek, a z zamiłowania fotografem i obserwatorem ptaków.