

Bogumił Jewsiewicki / Wojciech Luchowski

Bogumił Jewsiewicki, prof., antropolog i historyk, badacz zagadnień związanych z historią i pamięcią. Pracował we francuskojęzycznej Afryce Środkowej, gdzie badał pamięć społeczną ze szczególnym uwzględnieniem jej reprezentacji wizualnych. Od 2011 roku emerytowany profesor na Uniwersytecie Laval. Szczególne osiągnięcia: 2009 – doktor honoris causa Uniwersytetu w Bukareszcie; 2007 – Medal Mariusa Barbeau od Kanadyjskiego Stowarzyszenia Etnologii i Folkloru; 2006 – laureat nagrody afrykanistów ze Stowarzyszenia Studiów Afrykańskich; 1990 – Grant badawczy Killam przyznany przez Kanadyjską Radę Sztuki. Wybrane publikacje: *Les identités régionales en Afrique centrale: constructions et driver*, pod red. Léonarda N'Sanda Buleli (2008); *Mami Wata: ma peinture urbaine au Congo* (red.) (2003).

Wojciech Luchowski (ur. 1976), historyk sztuki, kurator, projektant wystaw. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W polu jego zainteresowań znajdują się zarówno problematyka społeczna, sztuka współczesna, jak i etnografia. Od 2013 roku zawodowo związany z Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, gdzie początkowo pracował w Dziale ds. Projektów Interdyscyplinarnych, a od 2021 roku w Galerii Fotografii p.f. Poza pracą w Centrum Kultury Zamek realizuje projekty kuratorskie oraz wystawiennicze we współpracy z instytucjami państwowymi, samorządowymi oraz organizacjami pozarządowymi.

**O wystawie *Kongijczyków*
 portret własny.
 Malarstwo kongijskie
 1960–1990¹ w Centrum
 Kultury ZAMEK w Poznaniu,
 16.10.–19.12.2021**

Konstruowanie opowieści²

Prawdziwie zbawiennym darem jest widzieć siebie tak, jak widzą nas inni. Nie mniej ważna jest umiejętność postrzegania innych tak, jak oni sami siebie postrzegają.

Aldous Huxley, *Drzwi percepcji*

Jednym z aspektów postulatu równości wszystkich ludzi jest postrzeganie innych ich własnymi oczami. Dziedzictwo przeszłości, spojrzenie zniekształcone stereotypami, przesadami i ignorancją, często także uwarunkowane politycznie, nie ma racji bytu, gdy stajemy z innymi twarzą w twarz. Wymagając od nich szacunku, ten sam szacunek jesteśmy im winni. Przywołując w tytule wystawę „Polaków portret własny”, zrealizowaną w Muzeum Narodowym w Krakowie z 1979 roku, twórcy poznańskiej wysta-

» 1 Kurator: Bogumił Jewsiewicki; współpraca, aranżacja wystawy, produkcja: Wojciech Luchowski; projekt graficzny: Marcin Markowski; yarnbombing: Kolektyw Yarnbombingowy Pikotki Crew (Maj Birko, Anna Borzeskowska, Anna Maria Brandys, Karolina Gielda, Paulina Młynarczak, Zofia Ostrowska, Monika Simińska, Katarzyna „Michelle” Sobczak); organizacja: Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu; współpraca: Królewskie Muzeum Afryki Środkowej w Tervuren, Wydział Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Pracownia Projektów i Działań Twórczych Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu; Centrum Kultury ZAMEK 16.10.–19.12.2021.

» 2 Przywołane w tekście cytaty z literatury poświęconej Afryce i Kongo w wyborze W. Luchowskiego i B. Jewsiewickiego stanowiły integralną część ekspozycji.

wy zaprosili do spojrzenia na Kongijczyków ich własnymi oczami. Blisko 90 obrazów kongijskich malarzy z kolekcji Królewskiego Muzeum Afryki Środkowej w Tervuren (Belgia), które składają się na ekspozycję, malowanych było na ich własny użytek z przeznaczeniem do prywatnych domów. Wydadzą się one zapewne mało „egzotyczne”, ale przecież duże miasta i ich mieszkańcy prowadzą współcześnie na całym świecie podobne życie. Portrety własne Kongijczyków otwierają zarazem oryginalny kulturowo świat pełen muzyki, przesycony kolorami, głosami nieustających rozmów.



Il. 1.

Plakat wystawy, projekt graficzny Marcin Markowski © CK ZAMEK

W pewnej odległości dało się dostrzec ciemne ludzkie sylwetki, przemykające niewyraźnie mrocznym skrajem lasu, a bliżej rzeki dwa posągi z brązu wsparte na włóczniach, stojące w słońcu z głowami przybranymi fantazyjnie cętkowanymi skórami, wojownicze i nieruchome w pomnikowej pozie. A wzdłuż zalanego światłem brzegu sunęła od prawej ku lewej dzika i przepyszna zjawia kobieta. [...] Była dzika i przepiękna, płomiennooka i majestatyczna. Jej niespieszny przemarsz krył w sobie groźbę i dostojeństwo.

Joseph Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. Jędrzej Polak (Poznań: Wydawnictwo Vesper, 2009), s. 94.

W ostatnim półwieczu krytyka spojrzenia europejskiego na Afrykańczyków obraca się w dużym stopniu wokół książki *Jądro ciemności* Josepha Conrada (Józefa Korzeniowskiego) – arcydzieła literatury anglojęzycznej. Książka ta, której treść oparta jest na doświadczeniach krótkiego i nieudanego pobytu autora w dzisiejszym Kongu, stała się w ostatnich dziesięcioleciach ważnym przykładem europejskiego, kolonialnego postrzegania Afrykańczyków. Pierwszą przyczyną tego faktu jest literacki geniusz Conrada. Nawet zarzucający mu rasizm pisarze afrykańscy podkreślają wpływ jego dzieła na ich twórczość. Drugą – paradoks człowieka i pisarza bardzo krytycznego wobec wszelkiego imperializmu, ofiary carskiej kolonizacji Polski i brytyjskiej pogardy dla ludzi „nie tam” urodzonych. Conrad przebywał w Kongo zaledwie kilka miesięcy, nie znał żadnego lokalnego języka, nie był przygotowany do nawigacji na rzece. Nie mógł więc nie zdawać sobie sprawy, że bez wiedzy i pracy miejscowej ludności jego statek na zawsze pozostałby na mieliźnie. A jednak w opowiadaniu przedstawił świat widziany oczami kolonizatora, w którym ludność lokalna odgrywa rolę statystów, jest częścią dekoracji. Oczywiście Conrad pisał dla białych czytelników, przekonanych wówczas o własnej wyższości i misji cywilizacyjnej. Czuł się jednym z nich, mimo osobistych doświadczeń carskiej kolonizacji Polski. Geniusz literacki Conrada nie uchronił pisarza przed kulturową krótkowzrocznością.



II. 2.

Fragment planszy z wystawy, projekt graficzny, Marcin Markowski © CK ZAMEK

Afryka, jak i Kongo leżące w centrum kontynentu nie zajmują znaczącego miejsca w polskiej wiedzy zbiorowej o świecie. Jest tak – mimo że począwszy od wyprawy na Madagaskar Maurycego Beniowskiego (1773–1786) – Polacy w Afryce bywali i pisali o ludziach tam żyjących, fotografowali ich, zdobywając przy tym nierzadko światową sławę.

Jeden z najbardziej czytanych na świecie polskich pisarzy – Henryk Sienkiewicz – podróżował po Afryce i pisał o tym kontynencie. Wiele pokoleń młodych Polaków poznawało Afrykę, czytając jego powieść *W pustyni i w puszczy*, dwukrotnie zresztą zekranizowaną.

– *Gdy pan wielki i „bibi” – mówił, biorąc się pod boki – zamieszkają w drzewie, Kali nie będzie potrzebował budować na noc wielkiej zeriby i będzie mogli próżnować co wieczór.*

– *To lubisz próżnować?* – zapytał Staś.

– *Kali jest mężczyzna, więc Kali lubi próżnować, gdyż pracować powinny tylko kobiety.*

[...].

Bywają między czarnymi poczciwe dusze, choć w ogóle na ich wdzięczność liczyć nie można: to są dzieci, które zapominają o tym, co było wczoraj.

[...]

– *Pan wielki zabijać ludzi i lwy! yah, yah! pan wielki kruszyć skały, yah! Słoń sam łamać drzewa, a Kali próżnować i jeść – yah! yah!*

Henryk Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*

– powieść przygodowa dla młodzieży publikowana w odcinkach w latach 1910–1911 w dzienniku „Kurier Warszawski”, wydanie pierwsze

(Warszawa: Wydawnictwo Gebethner i Wolff, 1911).

Prawie pół wieku po Sienkiewiczu kontynent afrykański przemierzył na rowerze Kazimierz Nowak, poznaniak z wyboru, dziś bohater popularnej książki dla dzieci.

– *Uaaaaa! – wrzasnąłem przerażony, oto bowiem stanąłem oko w oko z „okrutnym ludożercą”. Na wprost, pośrodku ścieżki, pojawiła się czarnoskóra postać z kościanym koleczykiem w nosie i włócznią w dłoni.*

– *Uaaaaa! – wrzasnął obcy na mój widok.*

Aha, to okrzyk bojowy ludożercy – pomyślałem. Stałem jak wryty.

– *Nie mogę się ruszyć ze strachu czy już mnie trafił zatruta strzałą?*

– *zastanawiałem się.*

Przyjrzałem się nieznanemu, on zaś wpatrywał się we mnie otwartymi szeroko oczyma i... tak, to wydawało się w tym wszystkim najbardziej zdumiewające: „okrutny ludożerca” wyglądał na równie przerażonego jak ja!

– Czy ty jesteś Abasalampasu? – spytałem cicho.

– A czy ty jesteś biała człowiek? – spytał cicho nieznanomy.

– Jestem Kazik, podróżnik z Polski – odrzekłem.

– Ja jest łowca Abasalampasu – powiedział myśliwy. – Ja zląkł się mnóstwo na twój widok, nigdy wcześniej nie spotkał biała człowiek, a słyszał o biała człowiek mnóstwo straszna opowieść.

– Ja także się przestraszyłem – odpowiedziałem. – Słyszałem, że ludzie z plemienia Abasalampasu to ludożercy i że strzelają z luków zatrutymi strzałami...

Myśliwy zaczął śmiać się na cały głos.

– Ha, ha, ha... A ja słyszał, że każdy biała człowiek to bezlitosna porywacz... A czy ty, Kazik... ha, ha, ha... czy ty jesteś bezlitosna porywacz, która porywa dzieciątka i czyni z nich swoja niewolnik?

– Oczywiście, że nie jestem żadnym porywaczem dzieci – odrzekłem zdziwiony i po chwili także zacząłem głośno się śmiać.

Najwyraźniej obaj nasłuchaliśmy się nieprawdziwych historii i niepotrzebnie baliśmy się siebie nawzajem. Okazało się, że ani ja nie jestem bezlitosnym porywaczem dzieci, ani myśliwy nie jest okrutnym ludożercą.

Łukasz Wierzbicki, *Afryka Kazika*

(Warszawa: Wydawnictwo BIS, 2008), s. 117-120.

W okresie między Josephem Conradem a Ryszardem Kapuścińskim wielu Polaków odwiedzało Kongo i pisało o nim. Wśród najlepszych fotografów Konga okresu kolonialnego znalazł się Kazimierz Zagórski.



Il. 3.

Po lewej – Kazimierz Zagórski, fotografie z lat 1928–1938:

1. Prowincja Wschodnia, Mangbetu, wioska Ekibondo
2. Kobieta z Lusambo
3. Maski ludu „Bakuba”
4. Prowincja Wschodnia, Urundi, kobieta
5. Tancerka „Ya-Koma”
6. Mieszkańcy z Lusambo
7. Francuska Afryka Równikowa, malowany dom

Ze zbiorów POLONA Biblioteka Narodowa

Po prawej – Paul Mapinda, *Bez tytułu*, 1933, akwarela na papierze.

Ze zbiorów Królewskiego Muzeum Afryki Środkowej w Tervuren.

Rysunek Paula Mapindy i zdjęcia wykonane przez Kazimierza Zagórskiego pochodzą z tego samego okresu lat 30. XX wieku. Porównanie ich pozwala ukazać egzotyzm z dwóch różnych perspektyw. Mapinda, tworząc swój rysunek na papierze, tradycyjnie wykonywany na zewnętrznej powierzchni ścian chaty, znajduje się w pozycji obserwatora (etnografa/fotografa) patrzącego na kolonialny świat białych, podobnie jak biali patrzą na jego codzienną rzeczywistość. Utrwała na papierze to, co egzotyczne w świecie białych: fotografa robiącego zdjęcie (niczym Zagórski), dziecko, które kobieta prowadzi za rękę, parę spożywającą posiłek przy stole, na którym butelka i dzbanek zajmują centralne miejsce, nieodpowiednie do klimatu ubrania, proste włosy. Wszystko to nie należy do codziennego świata Kongijczyków. Ze swojej strony Zagórski na fotografiach utrwała to, co zaskakuje białych jego epoki: dziecko w chuście na plecach matki, młodą dziewczynę z nagimi piersiami i bogatą biżuterią, mężczyznę z tatuażem na policzku, tancerzy czy grupę mężczyzn w maskach (nikt nie nosił w ten sposób masek). Jeden i drugi fotograf wybiera z rzeczywistości to, co wydaje się niezwykle z punktu widzenia jego własnej kultury. Czasem sztucznie inscenizuje tę rzeczywistość, żeby „zapamiętać”, zachować i podzielić się z innymi obrazami pełniącymi funkcję świadectw, „okazów”, które biali nazywają w tamtym czasie kolekcjonowaniem, jak również działalnością naukową.

Poprzez wybór i prezentację zaledwie kilku książek poświęconych Afryce, opublikowanych na przestrzeni nieco ponad wieku, autorzy wystawy pragnęli pobudzić refleksję na temat transformacji spojrzenia autorów polskiego pochodzenia na Afrykańczyków. Jak już podkreśliliśmy, Conrada „imperialne oko” postrzega Kongijczyków jako okazy, stworzenia, wobec których autor *Jądra ciemności* wydaje się nie odczuwać żadnych emocji. Natomiast o dwa pokolenia młodszy od niego Tadeusz Dębicki (1902–1952) widzi w nich po prostu sobie podobnych ludzi i podkreśla wymiar równościowy.

Nawa wypełniona wiernymi. Sami Murzyni, przeważnie kobiety w jaskrawych chustkach i szmatach. Klęczą i śpiewają jakąś francuską pieśń kościelną. Biali nauczyli ich wiary, z której sami sobie niewiele robią. [...] Czarni Bantu modlą się w kościele o dobro dla wszystkich ludzi, czarnych i białych, bo wszyscy są równi. Z oddali dolatują dźwięki tam-tamów i monotony, melancholijny śpiew Murzynów. Dzisiaj jest święto i czarni Bantu urządzają zabawę i tańce. [...] Nieco dalej jakaś młoda dziewczyna, przystrojona zaledwie w skromną opaskę na biodrach i kilka dziesiątków brzęczących kólek na rękach i nogach, tańczy niezwykle zgrabnie, zwinnie i giętko jakiś oryginalny taniec brzucha. Jej bose stopy zdają się nie dotykać czerwonej ziemi, nie poruszają nawet najmniejszego pyłku kurzu.*

Tadeusz Dębicki, *Moienzi Nzadi. U wrót Konga*
(Warszawa: Wydawnictwo Gebethner i Wolff, 1928), s. 97.

Urodzony jedno pokolenie później Ryszard Kapuściński (1932–2007), dotknięty tragedią wojennych doświadczeń, obserwując procesy rodzenia się nowych państwowości w Afryce, spogląda na Afrykańczyków już jak na obywateli, podmiot wydarzeń politycznych.

[...] bar daje wolność. Biały szpicel do baru nie zajdzie, bo białego pozna się na kilometr. Więc można pogadać o wszystkim. W barze jest zawsze bardzo dużo słów. Bar rozprawia, spiera się i wymądrza. Bar weźmie wszystko na język, będzie roztrząsał, walcował, dochodził prawdy. Każdy przyjdzie tu wetknąć swoje trzy grosze.

Ryszard Kapuściński, *Czarne gwiazdy*
(Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1963), s. 137.

Zapewne dzieje się tak dlatego, że Afryka i jej mieszkańcy są przedstawiani nie takimi, jakimi są naprawdę, jak siebie sami widzą. Ich wizerunek wciąż pozostaje zdeformowany przez filtr egzotyczności, czego efektem są postaci „dzikusów” lub „naiwniaków”. Skupione na pogoni za awanturą czy mierzeniem się z siłami natury opowieści podróżników gubią prawdziwy, podmiotowy obraz człowieka. W fabułach i reportażach Afrykańczycy/Kongijczycy są statystami, których rolą jest jedynie podkreślanie odwagi autora lub bohatera. Uczestniczą w nie swoim życiu, stanowiąc pretekst do podejmowania cudzych tematów i cudzych spraw.

Setki, ba!, tysiące lat ludzkiej historii poprzedzały przybycie Europejczyków. Jeśli istniało już jakieś jądro ciemności, tkwiło ono raczej w ignorancji, z jaką biali badacze postrzegali ten obszar, niż w samym obszarze. Bywa, że darkness, ciemność, „jest w oku patrzącego”.

David Van Reybrouck, *Kongo. Opowieść o zrujnowanym kraju*,
przeł. Jadwiga Jędryas
(Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2016), s. 31.

Włączenie do tego wyboru książek *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza (1846–1916) oraz *Afryki Kazika* Łukasza Wierzbickiego (ur. 1974) może nieco dziwić. Ich powstanie dzieli prawie wiek, chociaż bohater drugiej książki – zasługujący na przypomnienie reporter i fotograf Kazimierz Nowak (1897–1937) – przemierzył kontynent tylko 40 lat po podróży Sienkiewicza. Obie te książki, oprócz tematu Afryki, łączy jeszcze jedno – młody wiek odbiorców, do których są adresowane. To rzecz niezwykle ważna, bowiem wyobrażenia ukształtowane w młodości są jak okulary, przez które będziemy patrzeć na Afrykańczyków w wieku dorosłym. By je zdjąć, trzeba najpierw zdać sobie sprawę, że ma się je na nosie.



Il. 5.
Maciej Kaczyński © CK ZAMEK

W codziennych spotkaniach z innymi każdy z nas może się znaleźć w pozycji Conrada. Patrzymy na drugiego człowieka oczami przysłoniętymi okularami odziedziczonymi z przeszłości, pożyczonymi od kogoś innego. Wymagamy jednak, co zrozumiałe, żeby na nas patrzono przez „Polaków portret własny”.

Nie znaczy to jednak, że jest to portret jedyny i zawsze słuszny. Uznanie tego portretu jest niezbędne do tego, byśmy czuli się szanowani przez innych i współdziałali z nimi na równej stopie. Nasze spojrzenie na innych musi więc również brać pod uwagę ich własny portret.



Il. 6.

Maciej Kaczyński © CK ZAMEK

Kiedy spojrzysz na świat pod kątem snucia opowieści, masz po pierwsze kogoś, kto wprawia to w ruch, kto nakręca ludzi rytmem – nazywam go bębniarzem. Potem jest wojownik, który rusza do przodu i walczy. Ale jest też opowiadacz (opowiadający/bajarz/gawędziarz/narrator). W istocie to ten ostatni czyni nas tym, kim jesteśmy, kto tworzy historię. Opowiadacz kreuje pamięć, którą muszą nieść w sobie ci, którzy przeżyli, albowiem inaczej przetrwanie nie miałoby znaczenia... Pamięć jest konieczna, jeśli przetrwanie ma być czymś więcej niż jedynie kwestią techniki.

Chinua Achebe

Ten rodzaj opowieści, kiedy widzimy świat oczami jakiegoś „ja” i słuchamy świata w jego imieniu, buduje więź z narratorem jak żaden inny i każe postawić się w jego niepowtarzalnej pozycji.

Olga Tokarczuk, *Czuły narrator* (2020)

Celem wystawy było pokazanie Kongijek i Kongijczyków takimi, jakimi widzą się sami. To próba spojrzenia na nich z ich własnej perspektywy. Nie jest to spojrzenie obiektywne, jednak zapoznanie się z wystawą pozwala nie tylko na nowo zinterpretować książki Conrada czy Kapuścińskiego, inaczej czytać z dziećmi *Afrykę Kazika* Łukasza Wierzbickiego, ale również inaczej spotkać się z Kongijczykiem czy Afrykańczykiem.



Il. 7.

Bogumił Jewsiewicki, archiwum prywatne

Fenomen popularnego malarstwa kongijskiego opiera się nałączeniu w całość dwóch systemów komunikacyjnych: struktury nowoczesnej komunikacji narzuconej przez kulturę kolonialną oraz struktury opartej na rytualnych działaniach performatywnych i tradycyjnej wymianie ustnej. Podstawową cechą tej ostatniej struktury jest brak linii narracyjnej idącej od punktu w przeszłości do terażniejszości.

Historie dotyczące konkretnej jednostki (może ona być legendarna) są opowiadane lub przedstawiane w czasie terażniejszym. Można powiedzieć, że krążą w społeczeństwie. Bowiern bez względu na to, czy wydarzyły się w innym czasie, czy w innym miejscu, są włączane do terażniejszości, gdyż mają na nią potencjalny, realny wpływ. Mozaika historii opowiadanych lub przedstawianych przez konkretne osoby o innych konkretnych osobach tworzy uogólnienie proponowane i przyjmowane z czasem jako prawda.



Il. 8.

Bogumił Jewsiewicki, archiwum prywatne

W rzeczywistości miejskiej systemu kolonialnego nie było dla jednostki żadnej niezależnej przestrzeni społecznej, którą na wsi pełnił plac, gdzie odbywały się tańce, rytuały i publiczne dyskusje. Malowany obraz stał się w nowej rzeczywistości substytutem tego placu. Oferował on w wersji mobilnej i w potencjalnie nieograniczonej ilości kopii konkretne wydarzenie, tworząc rodzaj symbolicznej ramy dla dyskusji, wymiany opinii, indywidualnych historii. Wisząc w salonie czyjegoś domu lub też w barze, każdy obraz stawał się wirtualnym odtworzeniem przestrzeni, w której spotykają się (i są konfrontowane) pamięć indywidualna wielu osób i zbiorowa pamięć społeczna.

Z formalnego punktu widzenia obraz malowany jest jak post-fotograficzne przedstawienie minionego wydarzenia. W tym sensie staje się on wehikułem pamięci przywołującym to, co nie może być obecne, ponieważ wydarzyło się w innym czasie, w innym miejscu. Bardzo często na obrazach pojawia się tekst odgrywający rolę podobną jak w komiksach – wprowadza „słowo mówione”. Ale ten sposób wykorzystania słowa jest bliższy strukturze narratywnej słowa pisanego i miejsca tego słowa w komunikacji kolonialnej: rozkaz/zakaz albo wypowiedzenie prawdy przez nauczyciela/księdza będącego w instytucjonalnej pozycji autorytetu. Słowa zapisane na obrazie nie odtwarzają więc struktury komunikacji ustnej wymiany, odsyłają raczej do komunikacji w miejskim społeczeństwie kolonialnym, w którym słowo pisane jest głosem autorytetu.



Il. 9.
Bogumił Jewsiewicki, archiwum prywatne

Kongijskie malarstwo miejskie jest z punktu widzenia struktury komunikacyjnej post-skrypturalne i post-fotograficzne. Słowo pisane i fotografia pozwalają na obecność w przestrzeni obrazu nowego autorytetu, którego gwarancją są dawne instytucje kolonialne (państwo, kościół, przedsiębiorstwo), i „prawdzie”, którą ten autorytet ogłasza i narzuca. Między końcem XIX a początkiem XX wieku Kongijczycy doświadczają słowa pisanego i fotografii jako autorytatywnej formy tworzenia „prawdy”, konstruowania nowej rzeczywistości, której są zmuszeni się poddać i w której muszą odnaleźć swoje miejsce, aby przetrwać. Przykładem może być stół jako symbol kolonialnej władzy, ponieważ agent kolonialny na stole autorytatywnie wypisywał i ogłaszał „nową” tożsamość osób, nowe obowiązki, kary, prawa itd. Prawdy te nie tylko nie podlegały publicznej dyskusji, ale były również niezmiennie wobec społeczeństw, w których tożsamość jednostki, jej prawa i obowiązki ewoluują w czasie.

Podobnie jak słowo pisane również fotografia stanowiła rodzaj narzędzia do wytwarzania nowej rzeczywistości w społeczeństwie kolonialnym. Jej głównym celem była fabrykacja ponadczasowej i niezależnej od miejsca „prawdy”. Zdjęcia flory i fauny oraz ludzi stanowiły środek ich muzeifikacji, który miał istotniejszy wpływ na kształtowanie wiedzy o nich samych, niż ich realna rzeczywistość.



Il. 10.

Benoît Quersin, archiwum prywatne Bogumiła Jewsiewickiego

W rzeczywistości kolonialnej zdjęcia konkretnych osób przestają być „portretami” jednostek, ponieważ podlegają manipulacji na rzecz reprezentowania określonych typów etnograficznych. Stają się one elementem fabrykacji wiedzy kolonialnej o społecznościach, w których obraz jednostki służy budowaniu użytecznych stereotypów i uogólnień. Tak konstruowana kolonialna etnograficzna wiedza głosiła, że osoby z danego plemienia są dobre lub też całkiem nieprzydatne do pracy fizycznej, służby wojskowej, nauki szkolnej itd. Ich zachowanie, siła fizyczna, zdolności do nauki mogły być klasyfikowane i przypisywane w oparciu o przyjazność i użyteczność danej grupy, podobnie jak miało to miejsce w przypadku roślin lub zwierząt z danej kategorii biologicznej. Inaczej mówiąc, w sytuacji kolonialnej słowo pisane i zdjęcie fotograficzne narzuciły konkretnym ludziom świat pozornie wyglądający jak ich własny, ale będący radykalnie różny od rzeczywistości, w której naprawdę żyli. Natura totalitarna systemu kolonialnego nie pozostawiała więc innej możliwości przetrwania indywidualnej tożsamości, jak poprzez adaptację i stopniową asymilację elementów narzuconego systemu.



Il. 11.
Bogumił Jewsiewicki, archiwum prywatne

Malarstwo miejskie pozwala śledzić wypracowywanie procesów przywłaszczania kolonialnej epistemologii i środków formalnych (uważanych za nowoczesne) w kształtowaniu nowej społecznej świadomości bycia jednostką, której tożsamość nie ulega deformacji czy zmianie, jak i tworzeniu wiedzy o przeszłości niezależnej od indywidualnych doświadczeń jednostki. Równocześnie malarstwo to pozwala zapoznać się z systemem komunikacji, w ramach którego każdy obraz jest aktorem społecznego budowania wiedzy o życiu, które pozwala przeżyć w dwóch światach – tym narzuconym przez władzę (państwo) i tym, w którym społeczeństwo działa i funkcjonuje. Odkąd w świecie zachodnim narracja stała się istotna dla afirmowania siebie, badacze koncentrowali się głównie na tym szczególnym sposobie subiektywnej afirmacji. Wraz z przyjęciem tego założenia zaczęto jednak dochodzić do błędnych wniosków, jakoby wśród społeczeństw Afryki w ogóle nie reprezentowano indywidualnej tożsamości. Popularne malarstwo kongijskie jest przykładem na to, że reprezentacje siebie obecne są w każdej kulturze, lecz w Afryce nie znajdują się po prostu w miejscach, które eksploruje większość badaczy.

Zobaczyć opowieść, usłyszeć obrazy

Wystawa *Kongijczyków portret własny* to premierowe wydarzenie prezentujące jedno z najciekawszych zjawisk artystyczno-kulturowych współ-

czesnego Konga. Wystawa, której kuratorem był etnolog, historyk i afrykanista prof. Bogumił Jewsiewicki, była efektem jego wieloletnich badań. Ekspozycja dotyczyła zagadnień tożsamości i pamięci w perspektywie kolonialnej przeszłości Afryki i Konga. Pokazała, na czym polegają procesy przywłaszczenia kolonialnej epistemologii i środków formalnych we współczesnym kongijskim malarstwie w celu budowania własnej tożsamości jednostki. Poruszała również zagadnienia związane ze stereotypowym postrzeganiem współczesnej Afryki³. ●

Bogumił Jewsiewicki / Wojciech Luchowski

DOI: 10.48239/ISSN12326682411835

Opracowanie tekstu: Malwina Jurczyk (UAM), Krystian Łaput (UAM) i Michalina Ławniczak (UAM) na podstawie materiałów dostarczonych przez autorów, którzy autoryzowali tekst.

» 3 Jak już wspominaliśmy, wydarzenie było efektem wieloletniej współpracy pomiędzy Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu a Wydziałem Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, z którym naukowo od lat współpracuje prof. Bogumił Jewsiewicki. W 2016 roku Centrum Kultury ZAMEK zrealizowało wystawę zatytułowaną *Kongo-Haiti. Pamięć – Obraz-Tożsamość* prezentującą cykl obrazów – przekazanych przez prof. Jewsiewickiego Wydziałowi Historii UAM – powstałych w ramach projektu badawczego, wspartego finansowo przez Prince Claus Fund, zrealizowanego w kierowanej przez profesora Katedrze Studiów Porównawczych nad Pamięcią i Historią Uniwersytetu Laval w Québecu, wspólnie z doktorem Carlosem Céliusem specjalizującym się w historii malarstwa Haiti. W warsztacie zrealizowanym w roku 2005 w Port-au-Prince (Haiti) udział wzięło trzech malarzy kongijskich i sześciu haitańskich. Celem warsztatu było stworzenie w tym samym miejscu i czasie możliwości współpracy i wymiany artystom reprezentującym dwie różne (post)kolonialne kultury, dzielących jednak to samo doświadczenie (post)kolonialnej przeszłości Kongijczyków i Haitańczyków. Duże zainteresowanie publiczności wydarzeniem, jak i zacieśnienie współpracy skłoniło Centrum Kultury ZAMEK do kontynuacji pracy w obszarze sztuk wizualnych związanych z zagadnieniami (post)kolonialnymi w kontekście problematyki odnoszącej się do pamięci, przeszłości i tożsamości. Dzięki pomocy prof. Bogumiła Jewsiewickiego możliwe było nawiązanie kontaktów z Królewskim Muzeum Afryki Środkowej w Tervuren (Belgia) (Musée Royal de l’Afrique Centrale) i podjęcie pracy nad realizacją wyjątkowej wystawy prezentującej jedno z najciekawszych i unikatowych zjawisk artystyczno-kulturowych współczesnej sztuki afrykańskiej, jakim jest popularne malarstwo kongijskie.

