

Izabela Skórzyńska

Wywiad:
Bogumił Jewsiewicki
Wojciech Luchowski

Zobaczyć słowo, usłyszeć obraz, porozmawiać?

Z Bogumiłem Jewsiewickim i Wojciechem Luchowskim – kuratorami poznańskiej wystawy *Kongijczyków portret własny. Malarstwo kongijskie 1960–1990* rozmawiała Izabela Skórzyńska

Izabela Skórzyńska: Bogumile, poznańska wystawa *Kongijczyków portret własny. Malarstwo kongijskie 1960–1990* to efekt twoich długoletnich studiów nad historią i pamięcią Konga, gdzie trafiłeś jako historyk i antropolog w latach 60. Już wtedy zetknąłeś się z fenomenem malarstwa kongijskiego, odkrywając po drodze jego udział w budowaniu tożsamości własnej Kongijczyków. Co można powiedzieć o tej tożsamości z perspektywy teraźniejszości, gdy Kongo pogrążone jest w chaosie, ogarnięte wojną?

Bogumił Jewsiewicki: Osobiście obawiam się tego, co nazywam haitanizacją, powtórzeniem takiego tragicznego cyklu, z którego nie ma niemalże wyjścia, gdzie społeczeństwo pożera samo siebie. Jest w tym wszystkim jakaś rola Zachodu i pytanie, na które odpowiedź jest trudna: czy lepiej utrzymywać skorumpowanych polityków, zachowując minimalną wewnętrzną spójność, czy pozwolić, żeby wszystko do końca się rozleciało? Łatwo jest umyć ręce, przestać pomagać, ale z przyczyn humanitarnych i politycznych wydaje się to nie do przyjęcia. Stąd moje obawy o przyszłość Konga.

Jeden z moich doktorantów Erik Kennes, który świetnie zna Kongo, twierdzi, że tam w najbliższym czasie dojdzie do rewolucji. Jeśli tak się stanie, będzie to zasługa generacji dzisiejszych czterdziestolatków, bo ona jest wyjątkowa, bo to są ludzie, którzy inaczej niż młodzi nie walczą w ugrupowaniach zbrojnych, nie kradną i nie mordują, i inaczej niż starzy nie pozwalają się marginalizować. Ta generacja nie ma doświadczenia kolonizacji, a więc nie ma tego bagażu zależności, podległości. To ich zresztą w ogóle nie interesuje. To jest pierwsze pokolenie Kongijczyków, które żyło we względnie wolnym kraju, które do niedawna miało potencjał rozwoju, żyło marzeniem, obietnicą brania spraw w swoje ręce. Problemy, przed jakimi dziś stoją, są potężne – fałszowanie wyborów i skorumpowana pre-

zydentura. Wiecie, Mobutu Sese Seco, w porównaniu z tym, co się tam dziś dzieje, był bardzo uczciwym człowiekiem. I to pokazuje skalę problemów, z jakimi zmagają się dziś Kongijczycy.

I teraz społeczeństwo kongijskie... Współcześnie tragedia Kongijczyków polega przede wszystkim na podziałach wewnątrz tego społeczeństwa, zredukowanego z konieczności do zaspokajania najbardziej podstawowych potrzeb, żeby przeżyć. Jedyną wartością wiążącą dziś to społeczeństwo jest więc pieniądź. Jeśli masz pieniądze, możesz tam dosłownie wszystko kupić lub sprzedać. Społeczeństwo przechodzi jakiś kolosalny kryzys i trudno powiedzieć, w jaką stronę się to rozwinie. Jedyna nadzieja, że Kongo utrzyma się jako kraj, bo istnieje w jakimś sensie naród kongijski. Z racji konfliktów i chaosu wewnętrznego tym ludziom żyłoby się znacznie lepiej w krajach ościennych, a jednak Kongijczycy trwają na pograniczach, nie opuszczają Konga. Po pół wieku względnie niezależnej kongijskiej państwowości wytworzyła się zatem jakaś tożsamość. Tylko że właśnie wewnątrz to społeczeństwo jest bardzo spolaryzowane, rozdarte, skłócone.

Podam przykłady. Gdy zaczynałem pracę w Kongo, a i później, gdy nadal tam jeździłem, szacunek dla starych kobiet i matek był czymś absolutnie nie do podważenia. Dziś nie ma po tym śladu, rozpadły się więzi rodzinne, lokalne, pozostał pieniądź i to on określa wartość relacji międzyludzkich. W Kongo, którego doświadczałem w latach 60. i 70., nie było też sierot, każde dziecko było tam pożądanym przez rodzinę, przysmarowanym przez jakąś grupę, było czyjeś. A w latach 90. zaczęto te dzieci wyrzucać na ulice, oskarżać o czary, skazywać na wegetację. Jedynymi osobami w Kongo w sensie społecznym, które trzymają to wszystko razem, pozostały kobiety. Swoją drogą właśnie dlatego są one narażone na przemoc, gwałty, bo wciekłość za zło systemu zwróciła się przeciwko tym, które trzymają to społeczeństwo jakoś razem, które pozwalają przeżyć, gwarantują jakąś egzystencję.

Zostańmy jeszcze przy tożsamości Kongijczyków. W toczących się od lat 60. XX wieku dyskusjach na temat społecznej funkcji języka wiele miejsca poświęcono relacji język/mowa – świadomość – doświadczenie. Gareth Stedman Jones pisał wprost, że „świadomość nie może być ujmowana w relacji z doświadczeniem, jeśli pomija się pozycję, jaką zajmuje między nimi język”. I dalej, że język sprzeciwu i obecności sam w sobie zasługuje na uwagę, jest to bowiem język, który działa! Powiedziałaś, Bogumile, że istnieje naród kongijski, że Kongijczycy mają tożsamość, na której budują przywiązanie do miejsca. Czy także do własnej historii? Jaką rolę w budowaniu tożsamości Kongijczyków odgrywa historia, a jaką pamięć?

Bogumił Jewsiewicki: To jest pytanie o historię ustną Kongijczyków *vis à vis* ich pamięci i dotyczy różnicy między opowiadaniem tego, co zapamiętane, i historią ustną jednostek politycznych, takich jak państwo czy grupa etniczna. Te jednostki polityczne mają swoją historię i używają jej, tak jak my wykorzystujemy historię pisaną. Ta historia legitymizuje osoby, które kierują tymi jednostkami politycznymi, i same te jednostki. Różni się ona oczywiście od historii pisanej formą, ale treści, podobnie jak w każdej historii, pochodzą od specjalistów i rządzą się tymi samymi ograniczeniami, co historia pisana. Ale tak, forma jest inna, co dotyczy zwłaszcza okoliczności, w jakich następuje przekaz i przyjęcie historii ustnej, w tym reakcji osób, które słuchają i porównują w zmieniających się rytualnych okolicznościach to, co właśnie słyszą, z tym, co zapamiętali z poprzednich rytualnych recytacji, i sprawdzają, jak to się ma do tego, co specjalista mówi do nich teraz. Co więcej, ponieważ ten specjalista jest dosłownie członkiem grupy, która zebrała się, żeby wysłuchać historii, musi się on liczyć z jej reakcjami. Reakcje ludzi mogą zatem powodować, że niuansy historii ustnej ulegną zmianie. Ale to samo możemy powiedzieć o historii pisanej: że przecież i ona podlega modyfikacjom, a nawet bywa fałszowana. Swoją drogą to rozróżnienie na historię i pamięć jest ważne, bo to, co często bierze się za pamięć podmiotów politycznych, jest *de facto* ich, by tak rzec, profesjonalną historią, historią niemającą nic wspólnego z pamięcią rozumianą jako przywoływanie przeszłości, która może nam coś powiedzieć o teraźniejszości, i w zasadzie tylko o niej.

Dostrzeżenie różnic między historią ustną i pamięcią jest też ważne z innego punktu widzenia, a mianowicie, że mówimy o społeczeństwach, w których komunikacja międzyludzka z pokoleń na pokolenia odbywa się właśnie drogą ustną, twarzą w twarz, performatywnie, to znaczy z udziałem gestów, mimiki twarzy. W przypadku Kongo – także z wykorzystaniem tańca lub co najmniej takich ruchów ciała, które współbrzmiałyby z tym, co jest mówione. Wobec tego słowo nie jest tam odizolowane od elementów wizualnych. Co równie ważne, nie jest to tylko performatyka tych, którzy mówią, ale także tych, którzy słuchają i włączają się w opowieść, to zatem cały szereg odczuć i interakcji werbalnych i fizycznych. Tu słowo nie zostało wyizolowane przez pismo i przez nie zakonserwowane, ono jest żywe, ta historia jest żywa. Ten aspekt wydaje się bardzo ważny w społeczeństwach kolektywnych, a takie tworzą Kongijczycy.

Pozostajemy jeszcze na chwilę przy historii ustnej. Sara Richards, która od lat bada kultury afroamerykańskie, dużo miejsca poświęciła oratorze, wskazując na postkolonialny potencjał opowieści rozumianej jako rodzaj sztuki mówienia i jej popularność w odpowiedzi na liczne opresje, jakie spotykały Afrykanów czy Afroamerykanów w świecie zachodnim. Kwestia ta jest szczególnie ważna w kontekście pytania

o mówienie własnym głosem przez Kongijczyków i moc sprawczą ich opowieści w świecie współczesnym. O tym, kto mówi i do kogo, a także czy to coś zmienia?

Bogumił Jewsiewicki: Opowiadanie historii wymaga profesjonalisty. Tak to przynajmniej wyglądało w Kongo, gdy ja tam pracowałem.

Czy oznacza to, że nieprofesjonaliści nie opowiadali tam historii?

Bogumił Jewsiewicki: Nie opowiadali swojej historii, czy, jak wolisz, historii życia. Często odwołuję się do doświadczeń pracy badawczej w Kongo, gdy zbieraliśmy historie mówione tamtejszych kobiet i mężczyzn, a w każdym razie chcieliśmy je zbierać, gdzieś na przełomie lat 60. i 70. Otóż okazało się wtedy, że ludzie prości, bez wykształcenia, w tym prawie zawsze kobiety, nie miały żadnej opowieści. Owszem mówiły nam, że urodziły jedno dziecko, drugie dziecko, mówiły o wartościach posażnych przy zawieraniu małżeństw, ale w sumie to był tylko wykaz jakichś faktów z ich życia, typowy dla każdej z nich. Z kolei mężczyźni, robotnicy, owszem mówili, że sklep taki, a taki był tu, że tędy i tędy chodzili do pracy, że zarabiali tyle i tyle. Dodam, że w Kongo były takie książeczki pracy za czasów kolonialnych i niektórzy robotnicy je zatrzymali. Później więc sprawdzaliśmy to, co mówili o zarobkach, posługując się tymi książeczkami, i okazało się, że ich wysokość pamiętali idealnie. Ale i tu opowieści nie było.

To było dla mnie zupełnie niezrozumiałe, póki raptem ludzie nie zaczęli opowiadać godzinami o swoim życiu. Było to efektem przybycia do Kongo grup ewangelicznych, które upowszechniły opowieści o życiu jako rodzaj świadectwa składanego wobec Boga. Innymi słowy, gdy nauczanie ewangeliczne dostarczyło ludziom modelu, jak budować opowieść. Do tego doszły jeszcze nauczanie w szkołach i umiejętność czytania Biblii, która też podsuwała taki model opowiadania. Wcześniej nie było to możliwe, bo w okresie kolonialnym nikt Kongijczykom, będącym wyznania rzymsko-katolickiego, Biblii do czytania nie dawał. Wtedy ksiądz z ambony mówił, co trzeba, a oni tylko słuchali.

Dzięki protestantom Kongijczycy zyskali zatem dostęp do modelu narracyjnego zaczerpniętego z Biblii i do modelu składania świadectw życia, a to ich ukształtowało. Niewiele lat później zacząłem dostawać kasety z nagraniami świadectw, nawet z Québecu, gdzie jest diaspora kongijska. Skonstatowałem, że i w Kongo, i w Québecu – ponieważ wszyscy mówią tam po francusku – używano tych samych modeli konstruowania opowieści o własnym życiu. Co więcej, popularność zbierania relacji i ich utrwalania sprawiła, że ten model dalej się upowszechniał. Dotyczyło to także kobiet, które wcześniej nie tylko nie miały modelu opowiadania, ale

w ogóle ich wychodzenie przed szereg było źle widziane, groziło nawet pośądzeniem o czary i ukaraniem. Dzięki ewangelizacji to się jednak zmieniło – opowiadanie służyło chwaleń Bogu, dawaniu świadectwa własnej wiary, przestało być więc tak niebezpieczne. Pracując w zespole z Belgiem, zebrałem tysiące takich opowieści najróżniejszych ludzi, bo przyszedł model i przyszło ich społeczne uznanie. Odeszła cała ta groźba sankcji społecznych, niekiedy naprawdę bardzo groźnych w konsekwencjach, bo uznanie kogoś za czarownika czy czarownicę było społecznie nie do podźwignięcia. Taka osoba trafiała na margines i choć zabić ją było w Kongo bardzo trudno (dzisiaj to się zmieniło, bo życie ludzkie jest tam od jakiegoś czasu niewiele warte), to bycie na marginesie społeczności oznaczało brak możliwości przeżycia.

A kongijskie malarstwo? Skoro słowo można zobaczyć, to obraz usłyszeć. A jeśli tak, to co i jak współcześni malarze kongijscy opowiadają innym Kongijczykom?

Bogumił Jewsiewicki: Zaczniemy od tego, że malarstwo Kongijczyków tworzone dla Kongijczyków trzeba widzieć w tym samym kontekście poszukiwania modelu dla wyrażenia siebie. I znów, to nie zawsze było takie osobiste. Tu działały te same mechanizmy kulturowe niewychodzenia przed szereg, niepchania się na afisz, bo jeśli na przykład czarownik posiadał jakąś wiedzę na nasz temat, mógł ją przeciwko nam wykorzystać. Podobnie jeśli ktoś wrogo do nas nastawiony miał taką wiedzę, mógł pójść do czarownika i... Poza tym to wychodzenie przed szereg, to publiczne opowiadanie własnej historii przeczyło kolektywności, a w Kongo, jak powiedziałem, można przeżyć tylko będąc w kolektywie. I tu z pomocą przyszło malarstwo, obraz, rama obrazu, która jak świadectwo wiary czy Biblia służyła wykrojeniu tego, co codzienne i osobiste, żeby ta opowieść o życiu zaczęła się rozwijać wewnątrz obrazu, wewnątrz performacji, która nie była już tak bardzo obłożona sankcją za nadmierne wynurzenia o sobie... W tym sensie obraz tworzył nowy kontekst dla opowiadania, inny, niż usiąść ze szklanką piwa na progu domu i opowiadać o sobie czy o rodzinie, bo dla Kongijczyków to było dokładnie to samo. W całej mojej historii zrozumienia tych kongijskich obrazów te dwa elementy są całkowicie powiązane.

Na początku w oglądaniu i zbieraniu tych obrazów nie widziałem większego pożytku, było to podyktowane zwykłą ciekawością. Nie myślałem sobie: ach..., któregoś dnia usiądę i napiszę ich historię. Dopiero kiedy „usłyszałem” te obrazy w historiach, które ludzie zaczęli masowo opowiadać, zrozumiałem, że mam do czynienia z czymś ważnym. To było takie „klik” i już wiedziałem, że te obrazy to nie jest ilustracja, że to nie jest tylko dekoracja. Zrozumiałem wyraźny związek między tym, co się mówi, i tym, co zostało przekazane na kawałku płótna. Że to jest ta sama rozmowa.

Po tym, co dotychczas powiedziałeś, Bogumile, nasuwają się dwa wnioski. Pierwszy, że walory estetyczne malarstwa kongijskiego nie mają szczególnego znaczenia dla jego twórców i użytkowników i że ludzie nie wieszali ich w swoich salonach dla ich piękna. Jest też drugi wniosek – podobnie jak historia ustna w formie oratury, tak i opowieść w ramie obrazu miały prawo zaistnieć autonomicznie, właśnie dlatego, że był to rodzaj sztuki czy rzemiosła, czegoś, co pozwalało wykroić opowieści o życiu Kongijczyków z ich codzienności i przenieść je w nieco inną przestrzeń, gdzieś, gdzie oskarżenie o czary lub zarzut wywyższania się nie działa, a zaczyna działać opowieść o Kongo Kongijczyków. W zachodnim wokabularzu to może byłaby sztuka społeczna, ale jak nazwać to, co robili kongijscy malarze w ich świecie?

Bogumił Jewsiewicki: Odpowiadając na to pytanie, chciałbym wyjść od cytatu Chéri Samby, który z wyboru Wojciecha Luchowskiego pojawił się na plakacie poznańskiej wystawy w brzmieniu: „Jeśli artyści zachodni nie mają nic do powiedzenia za pośrednictwem swoich dzieł, to jest to ich sprawa, my tworzymy, żeby wpływać na społeczeństwo”. Choć słowa te brzmią jak prowokacja, to zawierają też wiele prawdy. Otóż tak jak historia ustna, tak samo obraz w Kongo był tworzony po to, żeby można było podjąć rozmowę, żeby ludzie byli w kontakcie ze sobą. To jest podstawowa rola tych obrazów, chociaż, co stale podkreślam, słysząc czasem oskarżenia, że ignoruję ich wartość estetyczną, te obrazy, tak jak i historie ustne, mogą być lepiej lub gorzej przedstawione, a wśród nich są też dzieła ciekawe, piękne, estetyczne. Ale ważniejsze jest tu najpierw: co i po co, a dopiero potem: jak jest to tworzone. Są przecież ludzie, którzy posiadli umiejętność opowiadania, ale mają niewiele do powiedzenia, i tacy, którzy mają wiele do powiedzenia, ale nikt tego nie słucha, bo brakuje formy. Tak samo dzieje się z obrazami – one nie służyły dekorowaniu wnętrz, lecz miały tworzyć międzyludzkie sytuacje, aby się nad czymś zastanowić, coś sobie przekazać, czegoś ważnego się dowiedzieć, nauczyć, o czymś porozmawiać. Te obrazy brały zatem aktywny udział w rozmowie, rezonowały, były interaktywne, działały. I to jest główny cel twórczości Kongijczyków, ten sam, który towarzyszy ich ustnej historii, tańcom czy śpiewom. Ta kultura, którą my nazywamy artystyczną, w Kongo ma na celu tworzenie sytuacji, w których ludzie wchodzą w kontakt ze sobą. Swoją drogą, czy sztuka zachodnia nie jest tym samym, choć może w bardziej indywidualnym wymiarze osobistego doświadczenia estetycznego, społecznego, komunikacyjnego.

Ta funkcja sztuki wizualnej w Kongo, polegająca na tym, że człowiek może podzielić się czymś z innym człowiekiem, jest tam znacznie bardziej społeczna. W Kongo nie można wyjść poza społeczeństwo, bez społeczeństwa tam nie można przeżyć, stąd tak ważne są te mechanizmy,

które sprawiają, że ludzie rzeczywiście się ze sobą komunikują. To jest rola tej twórczości. I nie należy tego mylić z tym, co na Zachodzie nazywaliśmy sztuką prymitywną, naiwną, spontaniczną lub z drugiej strony społeczną. To nie ta konwencja, nie ten słownik. Malarstwo kongijskie nie jest spontaniczne i proste. W tę ich konwencję trzeba wejść, zadomowić się, bo to są treści, problemy, tematy, które ludzie podświadomie już znają, ale których nie widzą. To widzenie ułatwia zatem komunikację, dlatego malowanie czystych fantazji w Kongo nie spotyka się z odbiorem wśród ludzi, bo to donikąd nie prowadzi. Normą stało się, że malarz jest rzemieślnikiem i przechodzi formację typowo rzemieślniczą w szkole i w warsztacie innego malarza. Widać w tym zresztą rodzaj kolektywnego wyrażania się: ten warsztat, ta nauka i praca. A jeśli tak, najważniejszym kryterium wartości sztuki dla kongijskich artystów jest to, że ich obrazy są zamawiane i kupowane jako namacalny element rozmowy Kongijczyków. Na Zachodzie mowa byłaby o komercjalizacji, ale w Kongo nie o to chodzi. Chodzi o to, by mieć taki obraz w swoim salonie.

Dziś ta potrzeba nie jest już taka silna, ale jeszcze niedawno dzięki niej malarze mieli pracę i pieniądze, a ludzie powód do rozmowy. Co więcej, w warsztatach, gdzie powstawały obrazy, często je przemaalowywano, ale nie kopiowano, bo skoro ludzie je kupowali i to miało dla nich sens, należało je powtarzać. Podobnie wspomniana historia ustna – choć opowiadana przez specjalistów jest taka sama, to nigdy nie staje się takózsama. Każde kolejne wykonanie różni się zatem nieco od poprzednich, bo na tym właśnie polega rozmowa. Podobnie obrazy biorą udział w rozmowie i wraz z ludźmi współtworzą najlepsze warunki do jej prowadzenia, co ma związek ze wspólnym patrzeniem na ten sam obraz. Performatywna funkcja obrazów w Kongo ma też pewne ograniczenia, dotyczy bowiem rozmów przede wszystkim między mężczyznami z pewnej generacji. Nie ma demokratycznego forum społecznego, gdzie każdy ma prawo zabierania głosu.

To wszystko się właściwie skończyło w latach 90., gdy konflikty wewnętrzne zubożyły Kongijczyków. Najpierw zniknęły salony w domach, gdzie można było obrazy powiesić na ścianie i popijając piwo rozmawiać, a potem same obrazy, bo nikt ich już nie kupował, a zatem nie malował.

Wojciech Luchowski: A jednak na wystawie pojawiła się praca Lucie Kamusoreka, która powstała całkiem niedawno. Jest z dwóch powodów intrygująca: jako jedyna praca kobiety artystki, a także dlatego, że Lucie nadal wyszywa swoje obrazy.

Bogumił Jewsiewicki: Spotkanie z Lucie Kamusoreka było dla mnie niezmiernie ważne ze względu na wątki feministyczne w kongijskim społeczeństwie i rolę, jaką współcześnie pełnią w nim kobiety. Jej twórczość

stanowi, wraz z twórczością malarzy mężczyzn, klamrę dla opowieści o przemianach we współczesnym Kongo i o zmieniającej się tam roli kobiet i mężczyzn.

Lucie pracuje techniką haftu krzyżkowego, której nauczyła się w szkole u sióstr. Jest to stara technika znana z Europy, gdzie haftowanie uznawane było za czynność typowo kobiecą. Ale nie w Kongo, bo tam malowanie, tkanie z rafii czy szycie należały do mężczyzn.

Czy mógłbyś powiedzieć coś więcej o Lucie?

Bogumił Jewsiewicki: Mój kontakt z Lucie i jej twórczością jest utrudniony. Wiem, że prowadzi rodzaj warsztatu, tak jak onegdaj malarze mężczyźni. Ma u siebie w domu chłopca, prawdopodobnie wnuka, i dwie dziewczyny, nastolatki, które według niej są sierotami i które zabrała z ulicy. Formuje je, żeby przekazać im swoją technikę. Oczywiście, jak to często bywa w takich warsztatach, pojawia się problem jakości, ponieważ Lucie coraz więcej prac zleca właśnie tym dziewczynom, co już prowadzi do seryjnej produkcji. Ale znów, żeby te obrazy działały społecznie, muszą być kupowane. Poza tym są produkowane także dlatego, że jak się ich nie sprzedaje, to nie ma zwyczajnie co jeść.

Ja sam kupiłem obrazy Lucie za pośrednictwem mojego doktoranta Erika Kennesa, który jednak niedługo kończy swój pobyt w Kongo. Jeśli Erik znajdzie czas, aby pojechać do Lucy do Gomy, to być może kupi jeszcze coś dla mnie. Jeśli nie, to ten kontakt się zakończy. Cała nadzieja w tym, że jej twórczością zainteresował się młody flamandzki socjolog Marten Hendriks, który nie tylko pomagał mi w kontaktach z Lucie, ale też kupił od niej wyszywanki i robi jej wystawę „Lucie Kamusoreka – Passé brodé, futur imaginé au Congo” w Gandawie, we współpracy z Uniwersytetem Stanowym w Ohio. Także inni belgijscy badacze tam jeżdżą. Rzecz w tym, że Lucie jest już osobą w bardzo zaawansowanym wieku, zwłaszcza jak na warunki kongijskie. Pytanie zatem, jak długo będzie jeszcze pracowała. Co prawda będzie miała kontynuatorki, jeśli tylko zdąży uformować swoje uczennice. Ale cała sprawa właśnie wisi na włosku, gdyż grupy rebelianckie podżegane przez Rwandę straszą, że zaatakują Gome, czyli miejsce, gdzie żyje i pracuje Lucie. Ona już przeżyła wybuch wulkanu, ale czy przeżyje atak rebeliantów? Co wtedy stanie się z jej twórczością?

Lucie twierdzi, że sprzedaje dużo wyszywanek, ale może to są tylko jej marzenia? Poprosiłem kongijskich przyjaciół, aby sprawdzili, czy gdzieś w domach, salonach wiszą jej prace, ale ich nie zauważyli. Poza tym są to prace w dużych formatach, a jak już mówiłem, w zubożonych domach w Kongo nie ma już takich salonów, w których wyszywanki Lucie mogłyby się pomieścić. Jakby nie było, Lucie obsesyjnie powtarza, że poprzez swoją

twórczość zwraca się do swojego społeczeństwa, że podtrzymuje w nim pamięć. Twierdzi, że młodzi nic nie pamiętają i że trzeba im to opowiedzieć. Niestety nie wiem, czy rzeczywiście są gdzieś zwykli Kongijczycy, którzy mogą obejrzeć te opowieści Lucie.

Historia tej artystki jest z racji utrudnionego dostępu pokawałkowana. Coś wiem, czegoś się domyślam. Niestety z racji wieku już raczej do Kongo i do Lucie nie pojadę.

Bogumile, mówiłeś, że historia Lucie Kamusoreka wiąże się z sytuacją kobiet w dzisiejszym Kongo. Czy mógłbyś powiedzieć o tym coś więcej?

Bogumił Jewsiewicki: Ta sytuacja zmieniła się w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Obecnie kobiety są tam niemal całkowicie odpowiedzialne za utrzymanie rodzin i wysyłanie dzieci do szkoły, co ma duży wpływ na ich pozycję. Tym bardziej dotyczy to kobiet, które, tak jak Lucie, są wdowami. Ona sama właśnie jako wdowa wyszła z pozycji kobiety i stała się honorowym mężczyzną. Jako zameźna kobieta pewnie nie mogłaby sobie na to pozwolić, jako wdowa i babcia zyskała dużo więcej wolności.

Ale Lucie nie jest jedyna. Wiele kobiet w Kongo weszło w męskie role, które mężczyźni przez te dwadzieścia ostatnich lat porzucili, bo np. zrejterowali, przestali zarabiać. A skoro tak, kobiety nie pozbawiły ich uprzywilejowanej pozycji i wynikającego z tego autorytetu, ale zajęły miejsce, które zostało opuszczone. Poszły do pracy i przejęły rolę, która wcześniej była męska. Lucie dodatkowo, poprzez swoją twórczość, stawia się trochę w pozycji podmiotu politycznego. Nie wiem, czy dotyczy to innych kobiet w Kongo, czy mogłyby one wejść w politykę i przejąć funkcje polityczne. W Kongo póki co nadal dominują mężczyźni, z tym że oni już w Kongo nie rządzą, oni je rozkradają.

Lucie założyła własny warsztat i w ten sposób rozwija swoje rzemiosło. A jak to było w przypadku mężczyzn malarzy? Czy oni także byli formowani przez jakieś szkoły, warsztaty?

Bogumił Jewsiewicki: W Kongo dzieci uczyły się rysunku w szkole, co dotyczyło też przyszyłych malarzy, także tych, których prace zostały pokazane w Poznaniu. Wielu mężczyzn uczyło się potem rysunku technicznego w szkołach zawodowych. Stąd na przykład obraz pokazany na poznańskiej wystawie, pt. *Atak spadochroniarzy na Kisangani*. Jego autor, Londe, przyjął taką klasyczną, sztywną perspektywę, ponieważ przeszedł formację... jako ślusarz? Malując posłużył się zatem tym, co miał i potrafił, czyli rysunkiem technicznym. Inni, podobnie jak uczniowie Lucie, praktykowali w warsztatach.

Wojtku, przez wiele miesięcy pracowaliście z Bogumiłem nad wystawą. Widziałeś reprodukcje obrazów Kongijczyków, znałeś ich historię. Jaka była twoja pierwsza reakcja, gdy zobaczyłeś je na żywo?

Wojciech Luchowski: Urzekły mnie. Mają ogromną siłę wizualną, ale na to byłem już jakoś przygotowany. Natomiast jako historyka sztuki zaskoczyły mnie tak silne nawiązania do ikonografii europejskiej. Myślałem, że jak otworzę te skrzynie z pracami, to będzie bardzo..., no właśnie..., egzotycznie? Tymczasem, gdy zobaczyłem obrazy, uderzający był ich wizualny związek z częścią także europejskiej, wspólnej ikonografii. To było tak silne wizualne doświadczenie, że aż zaskakujące. Wydawało mi się, że to malarstwo będzie takie bardzo archaiczne, takie odległe, ludyczne, mocno spoza naszej kultury wizualnej, a tu się okazało, że motywy, tematy, schematy ikonograficzne i rozwiązania kompozycyjne są zakotwiczone w naszym wspólnym obrazowym dziedzictwie. W zasadzie można by było pokazać nieskończoną ilość odniesień do współczesnej kultury wizualnej świata. Oczywiście pozostaje pytanie, czy jest to kwestia przypadku, czy świadomości twórców i czerpania przez nich z różnych tradycji, i tak, jak miało to miejsce w przypadku opowiadania ustnych historii, poszukiwania modelu obrazowania, który byłby bardziej osobisty, a jednocześnie bezpieczny, dostępny każdemu.

Zdecydowaliśmy, aby wśród obrazów pokazanych na wystawie jeden z tematów – chłosta, posłużył jako przykład pokazujący przenikanie się konwencji i motywów malarstwa europejskiego do ikonografii kongijskiej. Scena chłosty należy do najpopularniejszych tematów pojawiających się w malarstwie kongijskim. Motyw tego przedstawienia zakorzeniony jest głęboko w zbiorowej pamięci Kongijczyków za sprawą obrazu *Le Châtiment des Quatre Piquets dans les Colonies* (1843, w zbiorach The Menil Foundation Collection, Houston), autorstwa francuskiego malarza Marcela Verdiera (1817–1856).

Transpozycja tego motywu jest bardzo interesująca, choćby ze względu na wielość nowych tematów powstałych na jego bazie. Z jednej strony to sceny chłosty, których wymowa jest oczywista dla każdego Kongijczyka: każdy z nich był i jest raczej niewolnikiem państwa niż jego obywatelem. Z drugiej strony w oparciu o zachodnią chrześcijańską ikonografię, np. obrazy biczowania Chrystusa, stworzony został wzorzec obrazowy przedstawiający w uświęconej perspektywie postać premiera Lumumby, ukazanego jako męczennika, światowego bohatera walki o wyzwolenie wszystkich uciskanych. Na tym przykładzie mogliśmy doskonale zobaczyć, jak pewne schematy wędrują i jak kotwiczą w odmiennych przecież historiach. Takich przykładów można byłoby pokazać więcej, tych transpozycji, tego

migrowania konwencji i motywów, a jednocześnie nadawania im nowych znaczeń w nowych kontekstach i ich odczytaniach.

Prace, które przyjechały do Poznania, były bardzo różne pod względem jakości technicznej. Niektóre namalowane zostały na zwykłym kawałku płótna, nierówno przyciętym bez blejtramu, czasem też za podłoże służył po prostu fragment starego worka czy koszuli. Warstwa malarska często była bardzo krucha i niestabilna z powodu wykorzystywania różnej jakości farb. Ale były też obrazy na profesjonalnych podobrazjach malarzkich, malowane profesjonalnymi farbami, tworzone niekoniecznie tylko na wewnętrzny rynek kongijski. Tu już wyraźnie było widać wpływ *art world*. Ale nie o to tu chodzi, nie o jakość techniczną, biegłość czy poziom warsztatu artystycznego, bo Kongijczycy wykorzystali sztukę do tego – o czym mówił pan Bogumił – żeby stworzyć obraz dający możliwość zaistnienia opowieści o nich samych. Stało się to możliwe, gdyż ci twórcy zasymilowali i wykorzystali zachodni warsztat malarstwa, dostosowując to medium jako nośnik swojej opowieści. Uzyskali dzięki temu pewien wymiar uniwersalności. Wielu widzów poznańskiej wystawy wyraźnie dostrzegало mechanizm polegający na tym, że Kongijczycy sięgnęli po środki wyrazu właściwe dla kolonizatorów i przemówili we własnym imieniu po to, aby wyrazić traumę kolonializmu.

Bogumił Jewsiewicki: W Kongo wiąże się z tym także potrzeba bycia współczesnym czy może, w naszym rozumieniu, nowoczesnym. A żeby być nowoczesnym, nie sposób negocjować wszelkich przejawów światowego rozwoju i rzeczy stworzonych gdzieś indziej – może użytych nawet przeciw Kongijczykom – które jednak można z korzyścią przenieść na własny grunt i zadbać o własny rozwój.

Wojciech Luchowski: Mnie urzekł jeden obraz, tradycyjny temat przedstawiający scenę polowania lamparta na antylopę, do tego stopnia, że chyba pokuszę się o badania na ten temat. Bardzo lubię twórczość Henri „Celnika” Rousseau. W Europie jest on przedstawiany jako malarz naiwny, malujący z wyobraźni, ktoś, kto nigdy nie był w żadnym egzotycznym kraju. Tymczasem, gdy wyciągnąłem jeden z obrazów kongijskich... Powiem szczerze, że podobieństwo było uderzające. I mam odczucie, graniczące niemal z pewnością, że Rousseau sam tych swoich obrazów nie wymyślał, że gdzieś był wzór, nie tylko wśród znanych już źródeł podawanych w opracowaniach historyków sztuki. Prawdopodobnie kopiował coś, co skądinąd do niego docierało.

Dodam, że tworzył pod koniec wieku XIX, gdy w Kongo malowano tradycyjnie na ścianach chat, a w Europie organizowano wystawy światowe i pokazy etnograficzne egzotycznych kultur. Co więcej, pojawiły się wtedy fotografia oraz kartki pocztowe, które z pewnością mógł oglądać.

Bogumił Jewsiewicki: Oczywiście, jak najbardziej, jest to w pewnym sensie efekt globalizacji, w tym upowszechnienia się zachodniego sposobu patrzenia na świat. Tyle tylko, że Kongijczycy chcieli jeszcze do tego być nowocześni. Za tę nowoczesność słono płacili, choćby tą upokarzającą chłostą na tyłek i ciężką, niewolniczą pracą. Jednocześnie bycie nowoczesnymi było dla nich bardzo ważne. Nie chcieli być porzuconym w pół drogi, peryferyjnym krajem, a nowoczesność obiecywała im, że tak być nie musi.

A wracając do „Celnika” Rousseau, dla mnie inspiracją do nigdy niezrealizowanych badań były kolekcje kolonialnych kartek pocztowych. Chciałem zobaczyć, jaka jest relacja między tymi kartkami i malarstwem kongijskim. Pan mówi o Rousseau, a przecież w Kongo to Kongijczycy rozkładali korespondencję na poczcie. Biali się tym nie zajmowali, tylko nadzorowali pracę czarnych. A skoro ci ostatni rozkładali pocztę, to musieli mieć w rękę wiele takich pocztówek, które pochodziły ze świata białych, ale które były o nich, tylko że nie przedstawiały ich z ich własnego punktu widzenia.

Weźmy przykład Kazimierza Zagórskiego, który słał do Europy zdjęcia z Kongo. Programowo robił zdjęcia, które potem służyły do produkcji pocztówek. Zajmował się tym osobiście, a wybrane zdjęcia przekazywał do Niemiec, gdzie te pocztówki były drukowane. Jego ambicją była uchwycenie i upowszechnienie obrazu Afryki właśnie dzięki powstałym z wykorzystaniem jego zdjęć pocztówkom. Uważał, że „prawdziwa” Afryka ginie i chciał ją utrwalić zawczasu na swoich fotografiach. Chciał ją pokazać światu, zanim zniknie.

Nieubłaganie zmierzamy do poznańskiej wystawy. Aby była ona możliwa, najpierw obrazy Kongijczyków zebrane przez ciebie, Bogumile, musiały trafić do Muzeum Afryki Środkowej w belgijskim Tervuren. Wziąwszy pod uwagę historię tego miejsca i fakt, że Muzeum powstało w duchu kolonializmu w czystej postaci, decyzja, by tam trafiła twoja kolekcja, może wydać się... kontrowersyjna?

Bogumił Jewsiewicki: Wiesz, Izo, to niekoniecznie jest tak. Chodziło o stan materialny obrazów i ich konserwację, stąd w pierwszym odruchu wybór był prosty: albo trzeba je było przekazać instytucji, która zapewnia środki, ekspertów i pracownie konserwatorskie, albo wyrzucić na śmietnik. Byłaś w Québecu i widziałas, w jakich warunkach je przechowywałem. Bez muzeum z prawdziwego zdarzenia te obrazy przestałyby istnieć, co oczywiście w pojęciu samych Kongijczyków byłoby normalne, bo dla nich te obrazy nie mają wartości same w sobie. Jeśli zatem się zniszczą, są usuwane. Z mojego punktu widzenia jest to jednak część spuścizny kulturowej tego społeczeństwa i należy się o tę spuściznę troszczyć, zachować ją.

O przekazaniu obrazów do Konga nie było mowy, z uwagi na brak miejsca, chęci i zainteresowania. Muzeum w Tervuren w jakimś sensie było zatem jedynym wyborem, choćby po to, żeby te prace uratować, zakonserwować i zdigitalizować, żeby mogły być dostępne dla badaczy w postaci wizualnego archiwum. Było to też w interesie samego Muzeum, choć na początku nie sądziłem – znając tę instytucję od ponad pół wieku – że się tym kiedykolwiek zainteresuje. I tu zaskoczenie, bo decyzja o przejęciu zbiorów pochodziła od bardzo młodego badacza, który nie interesował się sztuką kongijską. To on zaproponował mi, że spróbuje przekonać dyrektora z Tervuren do włączenia moich zbiorów do zasobów Muzeum.

Oczywiście dla tamtejszych muzealników było jasne, że to nie jest sztuka, że to nie jest warte ani przechowania, ani zachowania. Jakimś szczęśliwym zbiegiem okoliczności dyrektor przyjął te obrazy. Był on zresztą z wykształcenia agronomem jeszcze z czasów kolonialnych, a został nim w wyniku wewnętrznych tarć w Belgii i na fali konfliktu między tamtejszymi wspólnotami językowymi. W tym sensie był on całkowicie wolny od wszelkich bagaży właściwych Muzeum i nie kierował się w ocenie obrazów jakimiś presupozycjami, co jest sztuką, a co nie. Po prostu zdecydował się je wziąć.

Kiedy przyjechałem do Muzeum, połowa jego pracowników wyraziła sprzeciw, uważając, że zbiory nie mają wartości. Więc przejęcie tej kolekcji to był jakiś rodzaj symbolicznego rewanzu na instytucji, która nieco później, po wystawie tych prac w Brukseli, uczyniła z nich symbol transformacji, mierząc się z własną kolonialną przeszłością. Co z tych obrazów przetrwa? Niektóre przetrwają, inne są w strasznym stanie. Dlatego jestem wdzięczny Muzeum w Tervuren.

Wiesz, ja przez lata próbowałem na gruncie uniwersyteckim przekonać niektórych moich kolegów, że ta kolekcja to nie są malunki dla turystów i że ma ona związek ze społeczeństwem kongijskim jako takim. Stąd wszędzie, gdzie mogłem, kupowałem te obrazy od ludzi, którzy je mieli w domach, w salonach. Wciąż udowaśniałem, że są ważne, że trzeba je ocalić, ale dużo czasu mi zabrało przekonanie do tego innych. Ale nawet wtedy, gdy mi się to udało, mój własny uniwersytet tych obrazów nie chciał.

Wojciech Luchowski: W trakcie przygotowań do wystawy u nas także pojawiły się pytania o zwrot postkolonialny w muzeach światowych, w tym w Tervuren. Mnie też o to pytano. Poprosiłem zatem pana Bogumiła o odpowiedź emailem, skoro z powodu pandemii Covid-19 nie mógł być z nami. Mówię o tym, bo to pokazuje złożoność tego problemu. Przekazanie kolekcji malarstwa kongijskiego do Tervuren było trochę jak wrzucenie tam odbezpieczonego granatu rozsadzającego stare, kolonialne narracje.

Wspomnę tylko, że Muzeum już wcześniej było w przebudowie, a zaraz potem część kolekcji pana Bogumiła weszła do głównej ekspozycji. Zresztą w ten sposób zmieniają się też inne ekspozycje muzealne, gdzie obok obiektów etnograficznych i kultury tradycyjnej coraz częściej sięga się także po obiekty współczesne. A swoją drogą, czy wyobrażacie sobie opowieść o Polsce w innym kraju, gdyby to były tylko wycinanki kurpiowskie albo stroje łowickie? Nie można budować obrazu kultury jakiegoś kraju, nie uwzględniając historycznego rozwoju i współczesności, bo taka opowieść zawsze jest krzywdzącym uproszczeniem.

Co więcej, wystawa poznańska pokazująca współczesne malarstwo kongijskie odbiła się echem w kraju, bo w rodzimych muzeach czy kolekcjach prywatnych mamy niemal wyłącznie tradycyjną sztukę afrykańską. I jeszcze jedno, wystawa ta miała pierwotnie odbyć się w roku 2020, ale z powodu pandemii okazało się to niemożliwe. W tym czasie Muzeum Afryki Środkowej w Tervuren wykonało ogromną pracę i zdigitalizowało chyba właściwie całą kolekcję współczesnego malarstwa kongijskiego. Sam tego doświadczyłem, bo każda moja prośba o fotografię obiektu kończyła się odpowiedzią: „tak, mamy i możemy udostępnić za darmo!”.

Pamiętam dyskusje o tytule poznańskiej wystawy, a dokładniej o tym, jak coś tak odległego, jak kongijskie malarstwo współczesne, pokazać polskiej publiczności. Do tego pokazać w jego wyjątkowości, jaką jest udział we wspólnej rozmowie. W ramach tej dyskusji pojawił się też pomysł cyklu czterech warsztatów twórczości artystycznej inspirowanych pracami Kongijczyków i adresowanych do zróżnicowanych wiekowo widzów, co zresztą udało się zrobić. W rozmowach o projekcie warsztatów też przewijał się tytuł „Polaków portret własny”, bo to jest domena badawcza Justyny Budzińskiej, która obok Magdy Parnasow, Jasia Wasiewicza i Marca Tobiasa Winterhagena współtworzyła ten projekt. Coś więc było na rzeczy z tym „własnym portretem”. Jednocześnie nazwać poznańską wystawę „Kongijczyków portret własny...” było krokiem bardzo odważnym.

Bogumił Jewsiewicki: Na ten genialny pomysł wpadł pan Wojtek. Jako że nie mieszkam w Polsce od dziesięcioleci, nie miałem pojęcia o wystawie „Polaków portret własny”. Dowiedziałem się o niej dopiero pracując nad wystawą poznańską i od razu dostrzegłem potencjał wynikający z podobieństwa doświadczeń polskich i kongijskich. Ten tytuł otwierał polskich widzów na wystawę.

Nie tylko otwierał, ale otworzył... Zwłaszcza, że była obawa, że zostanie ona potraktowana jako egzotyczne doświadczenie odległych i w gruncie rzeczy obcych nam światów. Tymczasem, Wojtku, udało

ci się uruchomić szczerze myślenie polskiej publiczności o Kongo, używając naszych własnych kliszy.

Wojciech Luchowski: Wbrew temu, co mówi pan Bogumił, była w tym jego duża zasługa, bo on od początku tak tworzył tę przestrzeń opowieści na temat malarstwa kongijskiego, że dla wszystkich stało się oczywiste, że musimy uciec od egzotyzyacji tej kolekcji. Zamiast tego trzeba zrobić wszystko, aby te obrazy włączyć do naszej wewnętrznej rozmowy, żeby widzowie nie zostali na zewnątrz. Ale też zburzyć tę strefę komfortu u widzów związaną z myśleniem, że to ich nie dotyczy, że to nie jest ich świat, nie ich opowieść.

Przygotowania do wystawy zbiegły się z aktualizacją pamięci o wystawie „Polaków portret własny” w Muzeum Narodowym w Krakowie. Otóż kilka miesięcy wcześniej skończyła się tam żywo dyskutowana w mediach wystawa „#Dziedzictwo”. Była ona próbą odpowiedzi na pytanie o naszą polską tożsamość, pytania postawionego z perspektywy roku 2018, a więc po 50 latach od wystawy „Polaków portret własny” i 100 lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Jak mówiłem, rezonans wystawy „#Dziedzictwo” był ogromny, i choć nie zdążyłem jej zobaczyć, cały czas miałem ją z tyłu głowy. Zastanawiałem się, jak korzystając z tego potencjału ożywionej rozmowy Polaków na własny temat, otworzyć ich także na opowieści Kongijczyków o nich samych. Mieliśmy kilka propozycji tytułów, ale „Kongijczyków portret własny...” od początku wydawał się najtrafniejszy, także w tym sensie, że przecież to wyrażenie weszło na stałe do języka polskiego, stało się frazeologizmem. Co więcej, odniesienie do Kongijczyków wprost wyrażało ich podmiotowość, a o to nam chodziło. Inna rzecz, że ten tytuł jest właściwie nieprzetłumaczalny na język angielski, stąd mieliśmy takie zawahanie, jak o tej wystawie poinformować świat. Ale to nie mogła być przeszkoda.

Druga sprawa to plakat wystawy. Dział promocji CK ZAMEK patrzył trochę krzywym okiem na to, że w pracy nad plakatem promującym wystawę nie sięgamy do kolorowych kongijskich obrazów. Wydawało mi się jednak, że wyłowienie tego jednego obrazu, który trafi na plakat, okaże się trochę stygmatyzujące dla całej wystawy. Obejrzałem nawet wiele plakatów promujących podobne wystawy wędrujące po Europie, żeby zobaczyć, jakie obrazy ich kuratorzy wybierali na plakat. Stwierdziłem, że te wybory od razu ustawiały optykę czytania obrazów, budowały już określone wyobrażenie o nich, zanim jeszcze przyjdzie się na wystawę.

Z kolei bardzo ujęła mnie wystawa w Tervuren, której kuratorami byli Sami Baloji i Chéri Samba. Porozwieszali oni kopie dzieł w tej części Brukseli, gdzie mieszka społeczność kongijska, np. w salonach fryzjerskich czy sklepach, gdzie te plakaty funkcjonowały w podobnej przestrzeni, w jakiej działały onegdaj w Kongo. W dodatku w korespondencji ze współcze-

snymi reklamami, tak że te opowieści zaczęły się splatać ze sobą. Zdecydowaliśmy zatem, że nasz plakat nie będzie zawierał obrazu, a zamiast tego posłużyliśmy się tekstem, cytatem z wywiadu artysty Chéri Samby, bardzo mocnym, trochę prowokacyjnym. Uznałem też, że takie wizualne nawiązanie do kampanii społecznej i pewien rodzaj manifestu jest ważniejszy niż skupienie się na aspektach artystyczno-formalnych, tym bardziej egzotyce kongijskich obrazów, bo dotyka istoty tego malarstwa. I to zadziałało, bo przyszła do mnie pewna dziennikarka ze słowami: „Widziałam plakat, czytałam, i nie mogłam sobie wyobrazić, co to jest, co tam zastanę”. I to było dla mnie miarą sukcesu, że pojawiała się ciekawość i chęć zobaczenia, dowiedzenia się. Kiedy zobaczyła wystawę, powiedziała: „Muszę tu przyjść ze swoim dzieckiem, bo muszę mu pokazać tę historię, jakiej nigdzie indziej nie zobaczy”.

Kluczową sprawą w przypadku tego plakatu było to, żeby widzowi nie narzucać obrazu, lecz zmusić go do zmierzenia się podczas wystawy z własnym wyobrażeniem, obrazem Konga, tak aby musiał stanąć z nim twarzą w twarz. To było takie swoiste zaproszenie do rozmowy. Wydaje mi się, że tytuł spełnił swoją funkcję. Okazał się doskonałym pomostem łączącym wiele wątków, w tym tych zawartych w opisach obrazów odnoszonych przez publiczność także do ich własnej rzeczywistości, np. czasów transformacji i tęsknoty za PRL-em, a przez Kongijczyków – za czasami kolonialnymi. To była jedna z tych płaszczyzn wymiany doświadczeń, gdzie wzajemne zrozumienie było szczególnie bliskie.

Wielu odwiedzających wystawę, pomimo naturalnej postawy dystansu, jaką przyjmowali na początku, wynikającej w głównej mierze z kulturowej perspektywy, szybko ulegało sugestywności kongijskiej opowieści, wciągając się w jej treść, utożsamiając się z doświadczeniami Kongijek i Kongijczyków. Ludzie rzeczywiście czuli się tym poruszeni, dotknięci w takim stopniu, że czuli się sprowokowani do rozmowy. Inicjowali rozmowy między sobą i bardzo często ze mną podczas oprowadzeń po wystawie. I nie były to rozmowy łatwe, zatrzymujące się wyłącznie na tym, co zostało przedstawione na obrazach. Było dla mnie pewnym zaskoczeniem, że ludzie potrzebowali rozmowy o czymś innym niż tylko o sobie samych. Rozmawiali więc o Kongo, gdy tymczasem nasza własna opowieść, która toczy się głównie w mediach, dotyczy prawie wyłącznie naszych sąsiadów. Jeden z widzów opowiadał mi, że był na wycieczce w Belgii i próbował pytać belgijskich przewodników o ich przeszłość, ale spotkał się tylko z niechęcią, bo Belgowie nie chcą skonfrontować się z własną przeszłością kolonialną.

No i nie zabrakło tego trudnego kontekstu rozmowy, jakim są masowe migracje z Afryki do Europy. Na naszym podwórku mamy postawiony mur na granicy polsko-białoruskiej przeciwko migrantom, wśród któ-

rych są również ludzie migrujący z Konga. Mam nieustanne poczucie, że w mediach migranci są anonimowi, pozbawieni podmiotowości, podczas gdy nasza wystawa ją w jakiej części przywróciła, dała szansę spojrzeć na Kongijczyków zupełnie inaczej, sięgnąć i doświadczyć opowieści, których nie mamy. Nie jesteśmy społeczeństwem wielokulturowym, nie mamy zbyt wielu możliwości skonfrontowania naszych wyobrażeń o tym, kto to jest Kongijka czy Kongijczyk. Jak wygląda ich życie, z jakimi problemami muszą się mierzyć. Ten aspekt wystawy okazał się też ważny dlatego, że Centrum Kultury ZAMEK to nie muzeum, lecz instytucja skoncentrowana na współczesności i teraźniejszości, żywe miejsce ludzkich spotkań, gdzie najistotniejsza jest rozmowa.

Wystawa składała się z dwóch części rozłożonych w dwóch różnych salach. W pierwszej było trochę przewidywalnie: wyciemniona przestrzeń, liczne artefakty, przede wszystkim fotografie i literatura o Kongo i Afryce, znana Polakom choćby z listy lektur szkolnych... Czy chodziło o to, że bez przypomnienia polskiego imaginariu Konga trudno wejść w dialog z jego obrazami?

Bogumił Jewsiewicki: Pomysł był pana Wojtka, a wypełnienie wspólne. Miało to związek z faktem, że ludzie często trafiają na takie wystawy przez przypadek i bez uprzedniego obrazu w głowie tego, co zobaczą. Z mojego punktu widzenia istotne było pokazanie, że te egzotyczne postacie na płótnach to prawdziwi ludzie, których znamy od dawna. Zarówno Conrad, jak i inni Polacy potrafili opisywać Afrykanów, choć rozstawiając ich niczym pionki na szachownicy, żeby ta gra była piękna, i niespecjalnie się nimi interesując. Ale też potrafili opisać to, co zobaczyli, dając świadectwo jakiejś prawdy miejsca, czasu i ludzi, tak jak ich spotkali, zobaczyli, jak rozumieli to, co widzieli, czego doświadczyli.

Staralem się zatem uzmysłowić widzom wystawy, że człowiek, który patrzy na drugiego człowieka, nie mając w gotowości żadnych konstrukcji myślowych, żadnych kategorii i wyobrażeń, kim jest ten, którego widzi – widzi w nim po prostu drugiego człowieka. Chciałem, żeby widz wystawy zobaczył coś, co go w tym człowieku zaskakuje, ale poczuł też bliskość z nim, jak ze sobą samym. Chodziło więc o to, żeby zwiedzający zobaczyli w tych kongijskich obrazach także siebie, a skoro tak, żeby patrzyli na Kongijczyków tak, jak by chcieli, żeby oni patrzyli na nich, na nas.

Wojciech Luchowski: Umieszczone w pierwszej sali teksty literackie i cytaty z nich były próbą przywołania historycznego i kulturowego wyobrażenia Konga oraz szerszego, schematycznego myślenia o Afryce, utrwalonego w naszej świadomości. Obrazu, który jest jak powielana klisza, okulary, które dziedziczymy z przeszłości i które nie pozwalają nam widzieć ina-

czej. Mamy pewne wyobrażenia, pewien rodzaj konstrukcji wiedzy, która pomaga nam uporządkować sobie obraz świata, ale która też nierzadko przeszkadza, zaciemnia, nie pozwala spojrzeć na rzeczy z innego punktu widzenia. Istotne było dla nas pokazanie, jak taka konstrukcja powstaje i tworzy nasze rozumienie świata.

Drugą ważną kwestią jest to, że z tej literackiej schedy wyciągnęliśmy takie cytaty, które stały wobec siebie w opozycji. Zrobiliśmy tę „przelotkę” przez sto lat opowiadania sobie w Polsce historii Konga nie tylko po to, żeby pokazać, jakie to opowiadanie było, ale też jak się zmieniało. To były w naszym odczuciu istotne dzieła, o szerokim oddziaływaniu, ukazujące zarówno sposób opowiadania, jak i silnie kształtujące nasze wyobrażenia o Afryce i Kongo. A zarazem bardzo mocno dotykające wątków tożsamości i podmiotowości własnej i Innego.

Kiedy oprowadzałem widzów po wystawie i stawaliśmy na przykład przy cytacie z *W pustyni i w puszczy*, oni natychmiast wyczuwali, że z tą książką jest coś nie tak. I nie chodzi o to, ile razy pisarz użył w niej słowa Murzyn, tylko w jaki sposób opisał tożsamość innych, jak rozumiał ich podmiotowość i relację pomiędzy bohaterami a miejscową ludnością. Te określenia z jednej strony paternalistyczne, a z drugiej odmawiające prawa do własnej tożsamości bardzo mocno budowały nasze wyobrażenia o tych ludziach. Choć na pierwszy rzut oka wydają się one pełen troski, w rzeczywistości pobrzmiwają wyższościowym pobażaniem. To są klisze, które nieświadomie powielane powodują, że niekiedy wciąż patrzymy na Kongijczyków – czy szerzej mieszkańców Afryki – jak na dzieci we mgle, odmawiając im prawa do przyszłości, do historii, do własnej opowieści, własnej tożsamości. I to okazało się dla widzów wystawy bardzo poruszające. Owa Conradowska mroczność, której, jak się okazuje, więcej bywa w oku patrzącego i jego spojrzeniu niż w oglądanej rzeczywistości.

Z drugiej strony wystawę odwiedzali też poloniści, literaturoznawcy i wielu z nich zwracało uwagę na potrzebę krytycznej lektury polskiej literatury o Afryce, bez odrzucania tego dorobku, lecz traktowania jako materiału do głębokiej analizy, co te teksty zawierają, jak działają, jak mocno tkwią w nas te wszystkie kolonialne obrazy, narracje, opisy sytuacji.

Swoją drogą wystawę odwiedziła bardzo zróżnicowana publiczność, to było dla nas zaskoczeniem. Pojawiały się dzieci z dorosłymi, młodzież, seniorzy. I były też dzieci, a może wnuki Polaków, którzy, jak pan Bogumił, w latach 60. wyemigrowali czasowo do Afryki. Ta część widzów przyszła zobaczyć Afrykę swoich rodziców. Po moim oprowadzaniu mówili: „Pamiętam, jak mój tato wrócił” – bo w większości byli to pracownicy kontraktowi, mówiący po francusku, pracujący na uczelniach i reprezentujący nauki ścisłe albo techniczne zawody. Słyszałeś też, że czyjś „ojciec opowiadał o Afryce” albo „nie przywiózł takich obrazów, ale przywiózł coś

innego”, albo „to, co opowiadał, było jak te obrazy”. Ci ludzie przypominali sobie z domów te rozmowy, a obrazy na wystawie przypominały im ich tematy. Podchodzili do obrazów i mówili: „Tak, pamiętam, ojciec mi o tym opowiadał, o tych wydarzeniach”, wskazując palcem na konkretny obraz. Wydawało się, że takich ludzi wokół nas nie ma, a tymczasem wystawa ich nam unaoczniała.

Zostańmy jeszcze na chwilę w tej mrocznej sali, gdzie roilo się od wyrafinowanych prezentacji literackich i etnograficznych artefaktów odniesionych do polskiego imaginarij Konga i Afryki. Stojąc w progu tej sali, można było przeoczyć fakt, że za nią otwiera się zupełnie nieprawdopodobna, naznaczona obrazami biel. W zamian można było zobaczyć grupę kongijskich mężczyzn ubranych w różne, od tradycyjnych po nowoczesne stroje, stojących lub siedzących tyłem do zwiedzających i przodem do wielkiego lustra...

Wojciech Luchowski: Tak, to był bardzo świadomy zabieg, aby widzowie wystawy, zanim zobaczą kongijskie malarstwo, stanęli twarzą w twarz z lustrem, zajmując pozycję obok figur Kongijczyków, razem z nimi spoglądając w lustro. Chodziło o stworzenie takiej relacji, w której nie możemy stanąć wobec tych figur w taki sposób, że jesteśmy naprzeciwko nich, tylko razem z nimi. Tak jak oni przeglądają się we własnych obrazach, tak my przez moment patrzemy nie tylko na nich, ale także na samych siebie w ich świecie, aby unaocznić widzom ten rodzaj relacji i związku. W rzeczywistości wszechobecnego fotografowania stworzyliśmy sytuację, gdzie nie było możliwości zrobienia zdjęcia innym, nie fotografując siebie. Chodziło nam o budowanie, najpierw przez literaturę, potem doświadczenie czysto wizualne, relacji między widzami i bohaterami naszej wystawy, zapraszając tych pierwszych do wejścia w opowieść tych drugich tak, aby mogła zacząć się rozmowa. Żeby ludzie mogli się wsłuchać, jak Kongijczycy rozmawiają ze sobą, i włączyć się w tę ich rozmowę, odnajdując wspólne problemy, zbliżając się do siebie nawzajem, starając się nawzajem zrozumieć. Myślę, że dla części widzów było to może zaskakujące, niezwykle, odkrywcze, ale dla większości naturalne. Co jest świadectwem tego, że jednak nasze myślenie o innych się zmienia. ●

Dziękuję bardzo za rozmowę i za wystawę!

Bogumił Jewsiewicki / Wojciech Luchowski / Izabela Skórzyńska
DOI: 10.48239/ISSN12326682413655