

Dominika Czarnecka

Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa

Emil Holub i jego wystawa afrykańska z perspektywy bliższej i dalszej. O spojrzeniu definiowanym przez różnicę

Wprowadzenie

Za szczęśliwy zbieg okoliczności można by uznać fakt, że mój pobyt badawczy w Pradze w 2023 roku zbiegł się w czasie z wystawą tymczasową *Emil Holub*, zorganizowaną w Muzeum Kultur Azji, Afryki i Ameryki – instytucji znanej również jako Muzeum Náprstek (*Náprstkovo muzeum*).¹ Do stolicy Czech przyjechałam z nakreślonym planem realizacji zadań badawczych, dotyczących problematyki materialnego dziedzictwa pokazów etnograficznych (niem. *Völkerschauen*) w Pradze i Brnie.² Wystawa poświęcona jednemu z najsłynniejszych czeskich podróż-

1 Wystawa *Emil Holub* była prezentowana w Muzeum Náprstek od 28 kwietnia 2023 roku do 20 kwietnia 2025 roku; <https://www.nm.cz/en/program/families-and-children/emil-holub> (dostęp 13 grudnia 2024). Muzeum, które w 1874 roku założył Vojtěch Náprstek (1826–1894), było pierwotnie instytucją prywatną i funkcjonowało jako Czeskie Muzeum Przemysłu. Za życia Náprstka, który posiadał liczne kontakty z Czechami przebywającymi poza Europą, instytucja ta stała się ośrodkiem czeskiego życia intelektualnego. Dzięki wzrastającej ilości artefaktów pozaeuropejskich, pierwotny concept muzeum pomyślanego jako centrum nowoczesności, stopniowo ewoluował w stronę muzeum etnograficznego. W 1931 roku muzeum zostało znacjonalizowane i otrzymało nową nazwę. W latach 1930. i 1940. kolekcje muzeum zostały podzielone pomiędzy różne instytucje. Kolekcja Muzeum Kultur Azji, Afryki i Ameryki (nazwa nadana w 1962 roku) została ograniczona do artefaktów związanych z kulturami pozaeuropejskimi. Współcześnie Muzeum Náprstek jest częścią Muzeum Narodowego (opis sporządzony na podstawie informacji prezentowanych w budynku Muzeum Náprstek, czerwiec 2023).

2 Prowadzenie badań w Pradze i Brnie od 6 maja do 6 czerwca 2023 roku było możliwe dzięki *the Josef Dobrovsky Fellowship* przyznanemu przez Česká Akademię Nauk na realizację projektu “Tangible things. Research on the material legacy of ethnographic shows in Czechia (Prague and Brno)” [Rzeczy uchwytne. Badania nad dziedzictwem

ników, Emilowi Holubowi (1847–1902), upamiętniająca 120. rocznicę jego śmierci i 150. rocznicę jego pierwszej podróży do Afryki, otwarta zaledwie kilka dni przed moim pojawieniem się nad brzegami Włtawy, była tym, czego zdaniem większości czeskich badaczy, z którymi rozmawiałam, przegapić nie mogłam. Ze względu na przedmiot moich zainteresowań, wizytę w Muzeum Náprstek planowałam na długo przed przybyciem do Pragi. Z racjonalnego punktu widzenia, owa czasowa synchronizacja wydarzeń była dodatkowym argumentem, przemawiającym za tym, by realizować kwerendy badawcze zgodnie z planem. Z perspektywy mojego sposobu rozumienia i kontaktu ze „światem”, był to pozytywny sygnał, utwierdzający mnie w przekonaniu, że jestem na właściwym tropie i działam w zgodzie z energią większą niż ta, która napędza moje ego.

Zdaniem czeskich badaczy szczególnie ważne, w kontekście realizowanego przeze mnie projektu, były fotografie kabinetowe (*cartes de visites*) afrykańskiej dziewczynki z Beczuany (obecnie Botswana), nazwanej przez Holuba Bellą. *Cartes de visites* stanowiły ważną część dziewiętnastowiecznej kultury wizualnej i funkcjonowały w ramach obiegu globalnego.³ Fotografie Belli, którą Holub prezentował niejednokrotnie podczas publicznie wygłaszanych przez siebie wykładów, można było zakupić podczas wystawy kolekcji afrykańskiej czeskiego podróżnika na Wyspie Strzeleckiej (*Strělecký Island*) w Pradze, trwającej od listopada 1879 do stycznia 1880 roku. W dziewiętnastym wieku publiczne pokazy przedstawicieli kultur pozaeuropejskich – ze współczesnej perspektywy uznawane za praktyki wysoce problematyczne (Blanchard i in. 2008; Demski, Czarnecka 2021) – były organizowane na Wyspie Strzeleckiej niejednokrotnie. Ostatecznie, z powodu problemów zdrowotnych Belli, podczas drugiej podróży afrykańskiej (1883–1887) Holub zwrócił dziecko rodzinie, od której wynajął je do służby podczas pierwszej podróży do południowej Afryki (1872–1879). Dalsze losy becuańskiej dziewczynki pozostają nieznane (Winter 2023, 53).

Fotograficzne reprezentacje Belli, będące częścią materialnego dziedzictwa pokazów etnograficznych organizowanych w Europie Środkowo-Wschodniej w epo-

materialnym pokazów etnograficznych w Czechach (Praga i Brno)]. Korzystając z okazji, pragnę podziękować pracownikom Instytutu Etnologii Czeskiej Akademii Nauk za życzliwość i wsparcie podczas tego niezapomnianego miesiąca.

- 3 W dziewiętnastym wieku fotografia kabinetowa – niewielkich rozmiarów, mierząca 2 x 3,5 cala (1 cal = 2,54 cm), osadzona na grubym, sztywnym papierze – była szeroko rozpowszechnioną, komercyjną, tanią formą fotograficzną. W latach 1855–1880 *cartes de visites* krążyły na rynku w milionach egzemplarzy. Tematycznie zasięg tego typu reprezentacji rozciągał się od zdjęć rodzinnych do słynnych osobistości oraz tzw. egzotyczności i osobliwości. Znaczną część stanowiły „typy natywne/rdzenne” (*native types*) (Edwards 2009, 170–174).

ce kolonialnej, przywiodły mnie na wystawę tymczasową do Muzeum Náprstek. Wbrew pierwotnym oczekiwaniom jednak, to wcale nie *cartes de visites* beczuańskiej dziewczynki pochłonięły moją uwagę i wprowadziły myśli w ruch, lecz część ekspozycji, dotycząca wystawy afrykańskiej zorganizowanej przez Holuba w 1891 roku w Wiedniu, a następnie powtórzonej w 1892 roku w Pradze, która to część, *nota bene*, również zawierała fotografie kabinetowe. Dopuszczając się wizualnej konsumpcji przy pomocy najbardziej „wścibskiego”, zdaniem Johna Urry’ego, spojrzenia antropologicznego, „które lokuje oglądane rzeczy i miejsca w historycznym ciągu zdarzeń i w strukturach symbolicznych” (Urry 2007, 238), zaczęłam zastanawiać się nad współczesną reprezentacją wystawy afrykańskiej Holuba, przywołując jednocześnie w pamięci, znane mi ze źródeł dziewiętnastowiecznych, informacje na temat imponującego jak owe czasy przedsięwzięcia.

Poddając krytycznej analizie i porównując odmienne czasowo i przestrzennie reprezentacje wystawy afrykańskiej Holuba, w niniejszym rozdziale skupiam się na dynamice spojrzenia definiowanego przez różnicę, którą Alison Griffiths (2002) – charakteryzując specyfikę europejskiego postrzegania odległych kultur i przedstawiania Innego – (do)określiła mianem przedziwnej (*wondrous difference*). O ile w przypadku współczesnej reprezentacji wystawy minionej opieram się w dużej mierze na osobistych doświadczeniach ciała rozumiejącego i odczuwającego w przestrzeni muzealnej, o tyle dziewiętnastowieczny sposób widzenia analizuję przez pryzmat wrażeń i rozumień zapośredniczonych przez dyskurs, język i materiał wizualny publikowany w prasie. Dotychczasowe opracowania, dotyczące Emila Holuba i jego wystawy afrykańskiej, opierały się głównie na źródłach czesko- i niemieckojęzycznych (m.in. Baum 1955; Šámal 2013; Winter 2023). Wykorzystane na potrzeby niniejszej analizy informacje tekstowe i wizualne z dziewiętnastowiecznej prasy polskojęzycznej, nie były jak dotąd źródłem badań. Poprzez wydobywanie tego, co Jonathan Crary określił mianem „widzialnych tropów” (*visible tracks*) pozostawionych przez historycznych obserwatorów – widzialne tropy nie mogą być identyfikowane wyłącznie w odniesieniu do obrazów, ale muszą być lokalizowane także w innych praktykach i dyskursach (Crary 1991, 150) – zmierzam do ukazania bardziej zniuansowanego rozumienia sposobu konsumowania reprezentacji etnicznego Innego przez obserwatora końca dziewiętnastego wieku, zdając sobie jednocześnie sprawę, że ta sama wystawa mogła oznaczać różne rzeczy dla różnej publiczności.

Choć moja analiza, w odniesieniu do wystawy tymczasowej w Muzeum Náprstek, skupia się przede wszystkim na jej „wydzielonym” fragmencie, mam świadomość istnienia relacyjnych powiązań pomiędzy interesującą mnie częścią ekspozycji a innymi obiektami muzealnymi zaprezentowanymi w ramach „całości”.

Na potrzeby niniejszego tekstu, wystawę definiuję jest jako medium i miejsce dla reprezentacji (Karp 1991, 12). W muzeum, obiekty przeniknięte „poetyką oddzielenia” (*a poetics of detachment*; Kirshenblatt-Gimblett 1998, 18), poddawane są działaniu swoistej technologii – „efekt muzeum” (*the museum effect*; Alpers 1991, 27) – powiązanej ze szczególnym rodzajem „uwážnego patrzenia” (*attentive looking*). Efekt muzeum pośredniczy w relacji między obiektem a obserwatorem: determinuje sposób ich wzajemnego angażowania się. Wpływ na to, jak patrzymy i co widzimy, mają jednak również inne obiekty muzealne (Alpers 1991, 31).

W następnym podrozdziale skupiam się na przedstawieniu, przyjętego na potrzeby niniejszej analizy, rozumienia terminów kluczowych: patrzenia, widzenia i spojrzenia definiowanego przez różnicę. Zakreślenie podstawowej ramy pojęciowej umożliwi mi ukazanie w sekcjach kolejnych dynamiki specyficznego rodzaju spojrzenia, znajdującego odzwierciedlenie w odmiennych czasowo i przestrzennie reprezentacjach wystawy afrykańskiej Holuba. Spojrzenie definiowane przez różnicę rozumiem przez pryzmat praktyki: interesuje mnie, w jaki sposób ten specyficzny rodzaj spojrzenia jest produkowany i jakie wywołuje efekty.

Sposoby widzenia

Nierzadko zdarza się, że ludzie patrząc na to, co ich otacza, widzą to coś inaczej niż wynikałoby z ich bezpośredniego doznania zmysłowego. Jest to efektem niemożności ograniczenia widzenia do samego aktu patrzenia, będącego jedynie mechaniczną reakcją na bodziec. Przedmiotem wizualnej percepcji nie są rzeczy, takimi jakimi są w sensie materialnym. „Widzimy” obiekty, które znaczą coś więcej niż one same, którym został przypisany jakiś sens (Urry 2007, 189). Widzenie można zatem zdefiniować jako patrzenie społecznie uporządkowane i usystematyzowane (Urry 2007, 14; zob. też Berger 2008). Istnienie odmiennych porządków patrzenia, które zmieniają się i ewoluują w następujących po sobie okresach historycznych, w obrębie różnych społeczeństw i grup, implikuje brak wzorcowego czy uniwersalnego rodzaju spojrzenia, a więc wspólnego wszystkim ludziom, w każdym momencie dziejów, doświadczenia wizualnego. Sposoby widzenia nie są ustalone raz na zawsze, jednak to one określają nasze miejsce w otaczającym świecie i nasze relacje z tym światem.

Przykładowo, wprowadzenie nowych technologii (stereoskopów, lornetek, teleskopów polowych, które stopniowo przekształciły „oko nagie” w „oko uzbrojone”), instytucji (np. cyrków, panoram, muzeów) oraz praktyk (np. nowe sposoby organizacji przestrzeni ekspozycyjnej, podróżowanie, uczestnictwo w wystawach) w epoce nowoczesnej, doprowadziło do zmiany tzw. kompleksu kulturowego (Kurz

2015), na który składa się kultura wizualna, a co za tym idzie, wizualna wyobraźnia. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku oglądanie, podróżowanie, pokazywanie obiektów na wystawach, zyskały status odrębnych aktywności. Wszystko to miało wpływ na przekształcanie doświadczeń i relacji międzyludzkich, jak również na transformację widzącego podmiotu. Widzenie świata stało się rozproszone, zde-stabilizowane i fragmentaryczne. Różnorodność wizualnych doświadczeń była kształtowana przez osoby oraz obiekty konsumowane ze względu na ich wartość obrazową. Uprawomocnienie się wizualnego doświadczenia, które uzyskało jakość bezprecedensowej ruchliwości i wymiany, doprowadziło do „wynalezienia” historycznie usytuowanych obserwatorów (Schwartz, Przybylski 2004, xxii). Przemiany w obrębie kultury i doświadczenia wizualnego nie pozostały bez wpływu na strategię prezentowania inności. W dziewiętnastym wieku europejscy widzowie zaczęli mieć kontakt z nie-Europejczykami (jak i ich wizerunkami, które cieszyły się olbrzymim zainteresowaniem i w społecznej wyobraźni zajmowały zupełnie inne miejsce niż współcześnie) w formach i na skalę wcześniej niespotykaną.

W każdym okresie historycznym spojrzenie definiowane przez różnicę powstaje przez odniesienie do swego przeciwieństwa. W przypadku spojrzenia na etnicznego Innego i odległe kulturowo praktyki, jakość owego spojrzenia w danym momencie uzależniona jest od sposobu definiowania i rozumienia przez podmiot patrzący własnej tożsamości (nie tylko przez odniesienie do tego, kim jest, ale, co równie ważne, do tego, kim nie jest) oraz rodzaju praktyk uznawanych przez niego za „normalne”. Zdaniem Griffiths (2002, xix), w specyfikę europejskiego postrzegania etnicznego Innego wpisana jest „przedziwna różnica” – wyrosła z „zadziwienia” innością i nasycona ambiwalencją. O ile powstawanie w kulturze Zachodu wizualnych reprezentacji Innego (wyrosłe z fascynacji „egzotyką”) stanowić miało medium „spotkania”, a co za tym idzie, poznania Innego, o tyle w reprezentacjach tego rodzaju silnie uobecniają się elementy stereotypu postrzegania Innego; jednocześnie inskrypcje dokonywane przez obserwatora prezentują jego głębokie osadzenie w dyskursie eurocentrycznym, co czyni ustanowienie nawet powierzchownej i tymczasowej wspólnoty wartości, zadaniem niezwykle trudnym, o ile nie niemożliwym. Paradoxy wpisane w „przedziwną różnicę” powodują, że wizualność staje się mieczem obosiecznym.

O wystawie afrykańskiej w Wiedniu i Pradze słów kilka

Za swojego życia Emil Holub zorganizował co najmniej kilka wystaw promujących jego pozaeuropejskie kolekcje. Dążąc do stworzenia jak najbardziej kompletnego obrazu Afryki, czeski podróżnik łączył skrupulatne kolekcjonowanie obiektów

tów etnograficznych z ich uważnym katalogowaniem i składaniem w system, co w dziewiętnastym wieku było traktowane jako skuteczny środek osiągania wiedzy naukowej (Křížová 2024, 100). U podłoża tworzenia encyklopedycznych kolekcji stała logika, podług której gromadzenie wiedzy oraz rzadkiego materiału było warunkiem koniecznym, by móc pozycjonować się na szczycie drabiny społecznej (Alpers 1991, 26). Wielka wystawa afrykańska, zorganizowana przez Holuba w 1891 roku (16 maja – 15 listopada) w wiedeńskiej Rotundzie (miejsce Międzynarodowej Wystawy Światowej w 1873 roku), a następnie powtórzona w 1892 roku (30 kwietnia – 30 listopada) na Praskich Terenach Wystawowych (*Výstaviště Praha*), wybudowanych zaledwie rok wcześniej (1891) na Wystawę Jubileuszową, była wydarzeniem kulminacyjnym. W 1887 roku Holub przywiózł z drugiej podróży afrykańskiej tak olbrzymie zbiory, że Rotunda w wiedeńskiej dzielnicy Prater była wówczas prawdopodobnie jedynym budynkiem, który mógł pomieścić je wszystkie w ramach jednej ekspozycji (Šámal 2013, 332). Miejsca organizacji wystawy afrykańskiej nie były przypadkowe – oba były obciążone ideologicznie, gdyż w ich powstanie i konstrukcję architektoniczną wpisana została ewolucyjna narracja postępu, a co za tym idzie, wyższości kultury europejskiej nad innymi (czytaj: bardziej „prymitywnymi”) kulturami (por. Griffiths 2002, 11). Po zakończeniu wystawy w Wiedniu zbiory zostały przetransportowane koleją do Pragi. Zainteresowani docierali na wystawę z całej Europy. Miała ona charakter naukowy, choć niektóre fragmenty ekspozycji stanowiły atrakcję również dla laików. Wystawa Holuba ucieleśniała rodzaj „sceny”, na której skonfliktowane ze sobą wymogi naukowej powagi i popularnego spektaklu dostępnego dla masowej publiczności, próbowano w jakiś sposób ze sobą pogodzić (Griffiths 2002, 3). Bilety wstępu nie były drogie, gdyż czeskiemu podróżnikowi zależało na tym, żeby ekspozycję obejrzalo jak najwięcej ludzi. Holub uważał, że ma moralny obowiązek dzielenia się ze współczesnymi pozyskaną wiedzą. Choć w Wiedniu za bilety zapłaciło łącznie ponad 175,000 osób, w Pradze zaś ponad 188,000 widzów, to koszty wygenerowane przez przedsięwzięcie były tak wysokie, że Holub nie odzyskał zainwestowanych pieniędzy (Šámal 2013, 443).

Ekspozycja afrykańska składała się z ponad 13,000 obiektów, w tym ponad 500 wypreparowanych ssaków, 2,300 ptaków, 900 ptasich jaj i gniazd, 3,000 płazów, węży i gadów oraz około 10,000 roślin. W odróżnieniu od wystaw wcześniejszych, Holub postanowił zaprezentować wypchane okazy zwierząt, nie zaś tylko ich skóry i trofea myśliwskie. Proces selekcji zwierząt oraz wykonanie preparacji czeski podróżnik zlecił wiedeńskiej firmie Bratři Kalkusů. Przestrzenie dioramy miały imitować naturalne środowisko zwierząt – w znacznej mierze powstały one ze zbiorów botanicznych Holuba. Zaaranżowanie ekspona-

tów w imponujące *mise-en-scène* dotyczyło także części etnograficznej, główną atrakcją wystawy było bowiem odtworzenie wiosek różnych grup etnicznych południowej Afryki, z modelami chat naturalnej wielkości oraz 32 gipsowymi figurami rdzennych mieszkańców różnej płci i w różnym wieku, przedstawionymi w trakcie pracy, polowań czy bitew. Twórcą gipsowych figur był austriacki rzeźbiarz Johann Koloc. Holub w znakomitej większości zaprezentował obiekty etnograficzne w kontekście codziennych i rytualnych praktyk (Winter 2023, 71). Co istotne, ze względu na możliwość niemal bezpośredniego kontaktu zwiedzających z eksponatami w części etnograficznej wystawy, czeski podróżnik zdecydował się wykorzystać jedynie repliki a nie oryginalne obiekty (Šámal 2013, 339).

Moda na odtwarzanie w europejskich miastach „wioszek etnograficznych” rozpowszechniła się w latach 1890. „Wioski etnograficzne” szybko stały się jednym z najpopularniejszych środków przedstawiania, reprodukowania i sprzedawania różnicy kulturowej na masową skalę. O ile wystawa afrykańska Holuba wykorzystywała reprezentacje etnicznych Innnych w postaci hiperrealnych, ale nie-żywych manekinów, o tyle fenomen „wioszek etnograficznych” organizowanych w ramach wystaw światowych czy pokazów etnograficznych, funkcjonował w oparciu o żywych „etnograficznych aktorów”, sprowadzanych do Europy z odległych zakątków świata wraz z egzotycznymi zwierzętami (Czarnecka 2018; Demski 2019; 2020). Holub jeszcze podczas pobytu w południowej Afryce, rozważał sprowadzenie do Europy kilku jej mieszkańców i osadzenie ich w wybudowanych chatach, by uczynić efekt konstrukcji wioszek bardziej autentycznym, jednak pomysł ten nie doszedł ostatecznie do skutku (Šámal 2013, 336). Koncept „wioski etnograficznej” był wykorzystywany przez różnych przedsiębiorców (Thode-Arora 1989).

O pragnieniach mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej, by doświadczyć żywego kontaktu z nie-Europejczykami, którego obietnica wabiła publiczność znacznie silniej niż najlepsze nawet ekspozycje wystawowe, świadczy fragment listu napisanego przez Josefa Náprstkovą 14 marca 1893 roku:

Dr. Holub miał piękną wystawę, jednak goście nie byli tak liczni, jak oczekiwał. W tym samym czasie na Wyspie Strzeleckiej byli „Dahomejczycy”, wykonujący wojenne tańce, każdego dnia dawali po dwa występy, przez mniej niż pół godziny, i zawsze miejsca były zapelnione przez publiczność do ostatniego. Przebywali w Pradze przez trzy miesiące. Dr. Holub miał kilku zwiedzających na wystawie, a Dahomejczycy tysiące każdego dnia, nawet ze wsi przybywali do Pragi z powodu tych panien; panom te panie [Dahomejki] dostarczały rozrywki i otrzymywały od nich liczne prezenty, zwłaszcza tanią eu-

ropejską biżuterię, tego było mnóstwo i to nie tylko w Pradze, w każdym mieście [Dahomejczycy] odnosili sukces i zewsząd wywozili tyjące [w pieniądzech], i tyle podarków, a Dr. Holub miał deficyt.⁴

Stosunkowo duża liczba widzów, którzy odwiedzali tego typu publiczne wydarzenia, zaświadcza nie tylko o rzeczywistym zainteresowaniu Europejczyków światem pozaeuropejskim w końcu dziewiętnastego wieku (zarówno w ramach domeny nauki, jak i kultury popularnej), ale również o umiejętnościach świadomego kapitalizowania owego zainteresowania w owym czasie.

W 1892 roku czeski przyrodnik i pisarz Josef Kafka (1858–1929) skompilował obszerny przewodnik po wystawie afrykańskiej Holuba, który został wydany w Pradze. Poza licznymi mapami i rysunkami w przewodniku w sposób systematyczny i szczegółowy opisane zostały poszczególne części wystawy, jak również konkretne obiekty. Vojtěch Náprstek tymczasem namówił Holuba do sfotografowania wystawy wiedeńskiej. Oryginalne zdjęcia nie zachowały się do czasów współczesnych, przetrwały jedynie reprodukcje w drukach okresowych. Tymczasem czeski fotograf Jan Mulač (1841–905) wykonał czarno-białe zdjęcia wystawy praskiej. Fotografie w większym formacie zostały zestawione w reprezentacyjny album, fotografie kabinetowe można było zakupić bezpośrednio podczas trwania wystawy (Winter 2023, 73–74). Plakat wystawy został zaprojektowany przez wiedeńskiego ilustratora Gottfrieda Siebena (1856–1918). Jego motywem przewodnim był pólnagi, afrykański wojownik z włócznią i tarczą. Plakat nawiązywał do spotkania z „Mashukulumbwe” (grupa etniczna w Zambii), jednego z bardziej dramatycznych momentów podczas drugiej wyprawy afrykańskiej Holuba, a jednocześnie propagował stereotypowy wizerunek Afrykanina jako „prymitywnego”, „dzikiego” Innego, podkreślając, na zasadzie przeciwieństwa, wyższy poziom cywilizacyjny i odwagę europejskich eksploratorów „czarnego” kontynentu (Křížová 2024, 95).

Ostatecznie, choć Holub, który stawiał sobie wyższe cele, nie był zadowolony ani z łącznej liczby osób, które zwiedziły wystawę, ani z uzyskanego wyniku finansowego, zaś czeskie środowiska narodowe i nacjonalistyczne gazety krytykowały go za wybór Wiednia jako miejsca premiery, jego przedsięwzięcie było imponujące w skali europejskiej, a nawet światowej, zdobywając uznanie międzynarodowe.

4 ANpM – Archiwum Muzeum Náprstek, zespół Archiv Vráz, karton 2, nr 8–3, List Josefy Náprstkovej do E.St. Vráza, Praga, 14 marca 1893. Dziękuję Markécie Křížovej za udostępnienie informacji z listu Náprstkovej oraz przetłumaczenie zacytowanego fragmentu z języka czeskiego na angielski. Przekład z języka angielskiego na polski jest przekładem własnym.

Holub otrzymał oferty zorganizowania podobnych wystaw z Francji i Ameryki (nigdy z nich nie skorzystał), został też nagrodzony kilkoma odznaczeniami państwowymi i różnych towarzystw naukowych (Šámal 2013, 341–342).

Spojrzenie z perspektywy lokalnej: Wystawa afrykańska Holuba w relacjach z prasy polskojęzycznej (1892)

W 1892 roku wzmianki na temat przedsięwzięcia zorganizowanego w Wiedniu i Pradze przez czeskiego podróżnika były publikowane w prasie polskojęzycznej wielokrotnie. *Kurier Lwowski* (1892, 4) przykładowo, już na kilka miesięcy przed oficjalnym otwarciem wystawy afrykańskiej w Pradze, w pozytywnym świetle przedstawiał owo wydarzenie, tym samym zachęcając czytelników do zwrócenia na nie uwagi.

Bogaty ów zbiór składa się nie tylko z okazów przyrody afrykańskiej, jako to: zwierząt, ptaków, ryb, gadów, owadów, roślin, skał, minerałów itd., ale nadto z najrozmaitszych wytworów kultury i przemysłu pewnej liczby afrykańskich plemion, z figur woskowych zresztą, przedstawiających w naturalnej postaci pojedyncze jednostki lub grupy członków rzeczonych plemion, wraz z ich narzędziami, bronią, a co ważniejsza – domostwami, gospodarstwami, a nawet całemi osadami. Praga może powinszować sobie, że posiedzie w swych murach tak ciekawe i tak umiejętnie zebrane i ułożone muzeum.

Informacje o poparciu cesarza Franciszka Józefa i patronacie roztoczonym przez arcyksięcia Franciszka Ferdynanda miały zaświadczać o randze przedsięwzięcia (Rogoziński 1892, 23). Tymczasem doniesienia, że oprócz Pragi, „Wystawa ta była w r. z. [roku zeszłym] punktem atrakcyjnym wiedeńskiego Prateru, jako wspinały obraz etnograficzno-zoologiczny południowej Afryki” (*Kurier Warszawski* 1892b, 4), podkreślały kosmopolityczny charakter wydarzenia. Nic zatem dziwnego, że elity warszawskie, konkurujące z największymi ośrodkami miejskimi Europy Środkowo-Wschodniej, nie omieszczały złożyć Holubowi oferty pokazania stworzonej przez niego ekspozycji także nad Wisłą. W czerwcu i lipcu 1892 roku w lokalnej prasie zaczęły pojawiać się pierwsze wzmianki na temat planów zorganizowania wystawy w Warszawie już w październiku tego samego roku, zaraz po jej zamknięciu w Pradze (*Kurier Warszawski* 1892c, 5; *Bluszcz* 1892, 216). W ostatnich dniach czerwca 1892 roku do Warszawy przybył nawet niejaki pan Wildmann, pełnomocnik Holuba. Przedstawiciele miasta mieli zapropono-

wać Wildmannowi co najmniej kilka lokalizacji możliwych do zagospodarowania pod urządzenie wystawy (*Kurier Warszawski* 1892a, 4). Ostatecznie pomysł ten nigdy nie został zrealizowany w Warszawie, przy czym żadne informacje na temat przyczyn owego niepowodzenia nie zostały odnotowane w lokalnej prasie.

Prawdopodobnie najbardziej obszerna recenzja wystawy afrykańskiej Holuba została opublikowana w *Wędrowcu* na początku stycznia 1892 roku, niedługo po zamknięciu ekspozycji w Wiedniu. Wiarygodność przedstawionych w niej opinii umacniał bez wątpienia autorytet autora – znanego polskiego podróżnika, badacza Afryki Zachodniej i członka Królewskiego Towarzystwa Geograficznego, Stefana Szolc-Rogosińskiego (1861–1896). Znany polskim czytelnikom badacz Kamerunu, wypowiadając się w prasie na temat wystawy czeskiego podróżnika bardzo pozytywnie, wspominał o marzeniu Holuba, by utworzyć muzeum afrykańskie, którego podstawę miały stanowić zbiory zaprezentowane na wystawie.⁵ Rogosiński zaśwadczał o absolutnej prawdziwości „wszystkiego”, co zobaczył, przy czym, jak sam twierdził, musiał odwiedzić wystawę w wiedeńskiej Rotundzie kilkakrotnie, „zawsze po kilka godzin, by wytworzyć sobie pojęcie wyrażne o nagromadzonych tu zbiorach” (Rogosiński 1892, 23). Polski podróżnik nie omieszczał podkreślić potrzeby posiadania naukowego znanstwa i terenowego doświadczenia (którym sam mógł się legitymować), koniecznego dla zrozumienia podjętego wysiłku i docenienia wagi zrealizowanego przedsięwzięcia w całej pełni:

Nie miała też ona [wystawa] dotąd nic równego sobie, pod względem ścisłości etnograficznej i masy nagromadzonych przedmiotów zebranych z trudem i wytrwałością, o których ten tylko należyte może wyrobić sobie pojęcie, kto sam poznał ład afrykański i jego ciężkie warunki (Rogosiński 1892, 23).

W swoim opisie polski podróżnik wspominał o wszystkich sekcjach (etnologicznej, handlowej, geograficznej, „ nauk przyrodzonych” [przyrodniczych]), na jakie podzielona była wystawa, dokonując pobieżnej prezentacji każdej z nich poprzez określenie łącznej liczby i rodzaju obiektów etnograficznych pokazanych w ich ramach, najwięcej uwagi poświęcił jednak – najciekawszej jego zdaniem – sekcji

5 Holub próbował utworzyć muzeum afrykańskie najpierw w Pradze, później brał pod uwagę również Wiedeń i Budapeszt, nigdy jednak nie zrealizował tego przedsięwzięcia. W latach 1950. rozpoczął prace nad utworzeniem muzeum czeskiego podróżnika w jego rodzinnym mieście, Holicach. Otwarte w 1964 roku Muzeum Pamięci Emila Holuba funkcjonuje do dziś (Křížová 2024, 101, 103). Muzeum posiada stronę internetową w języku czeskim: <https://www.holubovomuzeum.cz/> (dostęp 14 stycznia 2025).

etnologicznej (Rogosiński 1892, 24). Do jej opisu będę odwoływać się w dalszych częściach tekstu wielokrotnie.

Tymczasem o żywym i szerokim zainteresowaniu przedsięwzięciem czeskiego podróżnika w końcu dziewiętnastego wieku świadczy dodatkowo fakt, że informacje na temat wystawy afrykańskiej były publikowane także w prasie skierowanej do dzieci i młodzieży (*Wieczory Rodzinne* 1892, 72).

Widzialne tropy

Niniejszy podrozdział rozpocznę od przytoczenia dwóch fragmentów z prasy. W moim przekonaniu trafnie ilustrują one pewne jakości dziewiętnastowiecznego doświadczenia wizualnego: rozproszenie, mobilność, tworzenie jak najbardziej kompletnej iluzji, które to jakości miały istotny wpływ na ówczesne sposoby widzenia.

Ilość nagromadzonych okazów jest po prostu zdumiewająca. Widz spaceruje w rzeczywistych, ściśle zbudowanych wioskach murzyńskich i może mu się zdawać, że opuścił duszną Europę, że naprawdę znajduje się na „czarnym lądzie” (*Kurier Warszawski* 1892b, 4).

Oprócz bowiem ogromnej liczby zwierząt, płazów, ptaków, naczyń, broni, ubiorów itp. przedmiotów, [wystawa] mieściła podobizny całych osad, na progach których siedzieli krajowcy, również wiernie naśladowani jak chaty ich, drzewa, rośliny i zwierzęta. Wśród tych obrazów ludzi i przyrody, można było uledz [pisownia oryginalna – D.C.] złudzeniu, że się jest na ziemi afrykańskiej (*Wieczory Rodzinne* 1892, 72).

Rozmieszczanie mnogości obiektów w jednej przestrzeni, w połączeniu z olbrzymimi pomieszczeniami, prowadziło do rozpraszania uwagi przeciętnego widza. „Wędrowne spojrzenie” (*wandering gaze*) obserwatora nieustannie przesuwano się w stronę czegoś, co mogło zdawać się piękniejsze lub dziwniejsze, nie pozwalając tym samym skoncentrować uwagi na konkretnym obiekcie przez dłuższy czas. Tendencja do przelotnego, panoramicznego patrzenia, rozwijana dzięki nowym doświadczeniom wizualnym w różnych obszarach życia, przekładała się na jakość interakcji masowej publiczności z obiektami prezentowanymi na wystawach – przeciętny widz wkładał jedynie minimalny wysiłek intelektualny w przyglądanie

się i kontemplowanie obiektów (Griffiths 2002, 13–14). W tym sensie, możliwość pozyskania przez niego bardziej precyzyjnego rozumienia etnicznego Innego i jego kultury, stała pod dużym znakiem zapytania.

Zwiedzanie wystawy Holuba wymagało od widza przemieszczania się w przestrzeni fizycznej, w oparciu o paradygmat wycieczki etnograficznej przez południową Afrykę. Obserwator spacerował od jednej zrekonstruowanej osady do drugiej, co naznaczone było jakością przejścia/tranzykcji, na chwilę przystając przed każdą z nich i przyglądając się danej scenie. Tymczasowy brak mobilności ciała w przestrzeni fizycznej wynagradzany był mobilnością wyobraźni, napędzanej przez prezentowane na wystawie obiekty. W tym samym czasie spojrzenie widza chwyciło niektóre elementy kolejnych osad, co odpowiadało percepcji panoramicznej. Obiekty widziane były z więcej niż jednej tylko perspektywy. Taki rodzaj patrzenia Anne Friedberg (1994, 2) określiła jako „zmobilizowane ‘wirtualne’ spojrzenie” (*a mobilized ‘virtual’ gaze*) – „zmobilizowane”, bo zakorzenione w innych aktywnościach powiązanych z ruchem ciała, takich jak chodzenie czy podróżowanie, „wirtualne”, bo zapośredniczone przez reprezentację.

Pobudzanie wyobraźni i zainteresowania widzów było, obok równie ważnej funkcji edukacyjnej, głównym celem organizatorów ówczesnych wystaw – trudno było osiągnąć jakiegokolwiek cele pedagogiczne bez odwoływania się do upodobań szerszej publiczności. W dziewiętnastym wieku panowało przekonanie, że wystawa spełni funkcję dydaktyczną, o ile zaangażuje wyobraźnię obserwatorów. Tworzenie dioram i odtwarzanie „światów” w miniaturze, służyło kreowaniu jak najbardziej kompletnej iluzji. Wyobraźnię widzów najlepiej aktywizowały trójwymiarowe manekiny etnograficzne. Figury nierzadko były aranżowane w grupy i przesycane sensem narracyjnym.

Prawie jak żywe. Etnograficzne manekiny

Pod koniec dziewiętnastego wieku wystawy o charakterze naukowym musiały konkurować o uwagę widzów z różnymi i coraz to nowszymi formami wizualnych atrakcji. Upowszechnienie się w dziewiętnastym stuleciu mody na włączanie w ekspozycje manekinów etnograficznych, miało związek z pragnieniem tworzenia realistycznych form reprezentacji, a także próbami wizualnego uatrakcyjnienia wystaw dla masowej publiczności. Manekiny jako technika prezentacji przyjazna widzowi, w ramach której to, co martwe było prezentowane, jak gdyby było żywe, miały kompensować nieobecność etnicznych Innych – żywych ludzi (Jovanovic-Kruspel 2021, 232–234). Wiele spośród wykonywanych w dziewiętnastowiecznej Europie manekinów powstało na bazie odlewów twarzy lub ciał lud-

ności autochtonicznej, w tym również Innnych sprowadzanych na Stary Kontynent w związku z organizacją pokazów etnograficznych (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 37–39; Wieczorkiewicz 2013, 84–89). W 1889 roku Heinrich Umlauff (1869–1925) rozpoczął produkcję manekinów etnograficznych w naturalnej skali, które z wielkim powodzeniem były sprzedawane do muzeów w całej Europie.⁶ Umlauff podkreślał, że produkowane przez niego figury nie tylko wyglądają jak żywe, lecz są artystyczne, dzięki czemu reprezentują ogóle „typy rasowe”.

Jednocześnie, już w końcu dziewiętnastego wieku, wykorzystywanie manekinów w ramach domeny naukowej było niejednokrotnie dyskutowane i kontestowane. Niektórzy zastanawiali się, czy tego typu instalacje są w ogóle właściwe dla reprezentowania wiedzy naukowej; brytyjski antropolog Alfred Cart Haddon (1855–1930) krytykował wykonywanie figur przy użyciu odlewów twarzy rdzennej ludności, twierdząc, że twarz indywidualna niekoniecznie oddaje „typ” danej grupy. Dodawał jednocześnie, że utalentowany artysta jest w stanie dobrze wypracować „typ”, w połączeniu z odpowiednią ekspresją i pozą (Jovanovic-Kruspel 2021, 233). Pojawiały się wątpliwości, czy manekiny nie przekształcają instytucji naukowych i edukacyjnych, takich jak muzea, w zwykłe stoiska pokazowe. Franz Boas (1858–1942) wątpił w ich funkcję edukacyjną (twierdził, że nie dostarczają one więcej informacji niż zwykła książka obrazkowa) (Griffiths 2002, 22).

Tworząc wystawę afrykańską, Holub wykorzystał model tzw. grupy siedliskowej (*habitat group*) – częsty element instalacji w muzeach historii naturalnej. Przypominało to esencjonalną konstrukcję ogrodzonego świata w miniaturze, która służyła prezentowaniu wyidealizowanych, a co za tym idzie, uproszczonych „typów” etnicznego Innego i jego otoczenia. Manekiny kobiet, dzieci i mężczyzn w naturalnej skali, ubrane w „typowe” stroje, z tradycyjnymi przedmiotami, w otoczeniu chat, roślin i zwierząt południowej Afryki, zostały zaprezentowane w sposób, mający na celu nie tyle/tylko przedstawienie „stylu życia” Afrykanów, ale również uchwycenie najbardziej dramatycznego momentu narracji. Rogoziński w taki oto sposób opisywał w prasie przykładowe sceny, które zobaczył na wystawie afrykańskiej:

Poza domostwami króla *Sepopo*, czeka nas olbrzymi aligator wysuwający się z zarośli bagna, ku założonej wędce. Kawał mięsa, zawierającego w sobie hak żelazny, leży w mule brzegowym; opodał czeka krajowiec, ukryty w dżungli. Całość jest tak pełna życia, że chciałoby

6 Firma handlowa Handelshaus Umlauff została założona w 1871 roku przez Johanna Gustava Friedricha Umlauff (1833–1889), ojca Heinricha i szwagra lidera handlu dzikimi zwierzętami oraz organizacji pokazów etnograficznych, Carla Hagenbecka. Firma Umlauff wyspecjalizowała się w handlu okazami naturalnymi i obiektami etnograficznymi.

się zacząć razem z murzynem i czekać na złowienie potwora. Nieco dalej napotykam *palawer* domowy, a w sąsiedztwie, siedzi trzech murzynów, dzielących między siebie skórę zabitego zwierza. Trzeba znać Afrykę i drobiazgowość pojęć murzyńskich, przy kwestiach podziałów, by w całości ocenić doskonałość tych wyrazów twarzy, koncentrujących wszystkie myśli, nad zapytaniem: czy taki lub owa ki kawałek, może cał kwadratowy tylko mający, ma należeć do Johna czy do Jussufa. Skórę, o którą im chodzi, potną prawdopodobnie na drobne strzępy; nie osiągnąwszy żadnego z niej pożytku, zasiądą do tego ważnego aktu podziału pokilkakrotnie, ale nikt nikomu nie daruje nawet włoska (Rogoziński 1892, 25).

Wprowadzanie dramatyzacji miało służyć zarówno wywoływaniu emocji wśród widzów (więcej emocji oznaczało więcej rozrywki), jak i przekazywaniu wiedzy naukowej szerokiej publiczności, przynajmniej w założeniu. Szybko okazało się, że urok przedziwności, który Stephen Greenblatt (1991, 49) określił „zauroczonym spojrzeniem” (*enchanted looking*), i który przyciągał większość ludzi do zwiedzania wystaw etnograficznych, raczej nie sprzyjał bardziej intelektualnemu doświadczeniu spotkania widza z obiektem. W praktyce stosowanie różnych metod dramatyzacji – jedną z nich było operowanie kontrastem (Demski 2021, 192) – służyło podkreślanu różnicy w ramach opowiadanej historii, w której „aktorami” były odlane figury. W przypadku manekinów usytuowanych w otoczeniu „naturalnych” dla siebie przedmiotów, kontrast pojawiał się w momencie zetknięcia unieruchomionego obiektu z badawczym spojrzeniem (*scrutinizing gaze*) europejskiego widza, a dalej w procesie zestawiania/porównywania wyglądu figur, ich otoczenia, codziennych praktyk z wyglądem ciała obserwatora, jego przedmiotami, stylem życia. Prezentowanie, a co za tym idzie, oglądanie Innego, było powiązane zarówno z fascynacją innością, jak i silną potrzebą Europejczyków, by poznawać samych siebie. Jednocześnie konsumowanie różnicy kulturowej odbywało się w wersji bezpiecznej, narracyjnie koherentnej i potencjalnie ekscytującej.

W przytoczonym wyżej fragmencie, Rogoziński zwrócił uwagę na doskonałość wyrazów twarzy etnograficznych manekinów, co bynajmniej nie wydaje się przypadkowe. Pewne wizualne wyobrażenie na temat wielości pól, szczegółowości kształtów ciał i różnorodności wyrazów twarzy figur dawały załączone do tekstu rysunki, przedstawiające trzy sceny rodzajowe w osadach różnych grup południowej Afryki (na czarno-białych ilustracjach nie było szansy dojrzeć niuansów związanych z karnacją), na których czytelnik mógł dostrzec stereotypowe wizerunki

Afrykanów (niemal nagich, w „naturalnych” ozdobach, z wyraźnie zarysowaną muskulaturą, siedzących na gołej ziemi w otoczeniu „prymitywnych” chat itd.). Wiek dziewiętnasty charakteryzował się głębokim zaabsorbowaniem typami fizjonomicznymi i ich rasowymi implikacjami (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 39). „Dzikość” i niższy stopień rozwoju cywilizacyjnego nie-Europejczyków miały ujawniać się również w ich fizjonomiach. Manekiny służyły zatem reprezentowaniu inności nie tylko poprzez zawieszone na nich kostiumy i towarzyszące im obiekty – które dzięki powiązaniu z „ciałem” zyskiwały kontekst – ale również poprzez prezentowanie fizjonomii, karnacji, określonych pozycji ciała.

Uprzywilejowana pozycja obserwatora, jego poczucie cywilizacyjnej wyższości, a w związku z tym brak „wzajemnego widzenia” (Pratt 2008, 122), wybrzmiewa wyraźnie w wielu fragmentach narracji Rogozińskiego:

Po prawej ręce króla siedzi *Liwa*, fetyszer-mieszaniec, który był głównym doradcą *Sépopa*. Jego „czarodziejskie”, fanatyczne fantazje, wmawiające w króla potrzebę licznych ofiar ludzkich, sprowadzały masami głowy krajowców pod nóż siedzącego z lewej strony władcy, naczelnego kata *Mo-Szoku*. Zimna pewność siebie i bierne wyczekiwanie, rysuje się na twarzy tego murzyna (Rogoziński 1892, 25).

W stereotypowym postrzeganiu Afrykanów jako „prymitywnych” i „dzikich”, nie ma miejsca na reakcje czy perspektywę nie-Europejczyków. Spojrzenie widza na wystawę afrykańską było instrumentem kontroli Innego i pozycjonowania go poniżej kultury obserwatora w hierarchicznej drabinie „rasowej” i społecznej. Praktyki kolekcjonowania pozaeuropejskich artefaktów, pokazywania reprezentacji Innego i wytworów jego kultury, a także oglądania ich później na wystawie, były odpowiedzią na ówczesne ideologie i relacje władzy, zarówno polityczne, jak i intelektualne, służąc wzmacnianiu kontroli i organizacji społecznej oraz pozycjonowaniu Innego w obrębie hegemonicznych dyskursów.

Oglądanie dziedzictwa?

Spojrzenie ciała rozumiejącego i odczuwającego w przestrzeni muzealnej

Istotą muzeum jest doświadczenie wzrokowe (Hetherington 2000). Dla mnie pierwszym doznaniem, które zapamiętałam z Muzeum Náprstek, był wysiłek związany z wdrapaniem się po schodach na wyższe piętro budynku, gdzie prezentowana była wystawa tymczasowa *Emil Holub*. Po zdobyciu ostatniego schodka,

moim oczom ukazała się olbrzymia tablica. Jej górna część była zdominowana przez wybijający się na pomarańczowym tle tytuł wystawy. W skąpanej w fioletcie dolnej części tablicy, białe litery układały się w akapity w języku czeskim i angielskim. Jedno ze zdań brzmiało: „Celem tej wystawy nie jest przekazanie wyczerpującego oglądu na temat osobowości Holuba, ale rozpoczęcie stawiania pytań ukierunkowanych na teraźniejszość” (Muzeum Náprstek, czerwiec 2023).

Na ekspozycję składały się rozliczne obiekty (dzienniki, rysunki, mapy, fotografie kabinetowe, plakaty, przedmioty przywiezione przez Holuba z Afryki; wypchanych okazów zwierząt i siłą wyrwanych z naturalnego otoczenia naskalnych rysunków ludu San [w tamtym czasie znanych jako Buszmeni] nie wyłączając), w taki lub inny sposób powiązane z osobą czeskiego podróżnika. Zanim dotarłam do sali poświęconej wystawie afrykańskiej (jednej z ostatnich), musiałam prze mierzyć kilka innych pomieszczeń. W każdym z nich stały szklane gabloty, w których wyizolowane i niemal dosłownie wyniesione na „piedestał” obiekty etnograficzne były wystawione na „uważne patrzenie” zwiedzających, a co za tym idzie, poddawane szczególnego rodzaju transformacji – „efekt muzeum” działał. Spacerując, zatrzymywałam się przed każdą z gablot, a moje zdyscyplinowane spojrzenie (*disciplined gaze*) nieśpiesznie przesuwało się po wyeksponowanych obiektach i towarzyszących im napisach, które dostarczały podstawowych informacji na ich temat, pomagając sytuować je w szerszym kontekście. Za wyjątkiem tablic interaktywnych, które umożliwiały odwracanie stron zeskanowanych wcześniej dzienników, nie miałam szans na dotknięcie zamkniętych za szkłem obiektów. Przypatrywałam się więc dokładnie poszczególnym przedmiotom i ich wzajemnym relacjom, a następnie skwapliwie je fotografowałam. Moją uwagę rozpraszały inne osoby zwiedzające, fragmenty filmów na temat Holuba, które można było oglądać na rozmieszczonych w różnych pomieszczeniach ekranach, kontrolujące widzów kamery, i wreszcie aranżacja przestrzeni muzealnej – była ona podzielona na mniejsze jednostki dzięki sztucznym ścianom, które nie sięgały sufitu. W efekcie, kiedy patrzyłam w górę, czułam się tak, jakbym była w pokoju, który mieści się w innym, większym pomieszczeniu, i z wrodzoną sobie ciekawością zastanawiałam się, jak wygląda to, co kryje się za kulisami.

W sali poświęconej wystawie afrykańskiej Holuba znajdowało się stosunkowo niewiele przedmiotów: plakat zaprojektowany przez Siebena, przewodnik wystawy skompilowany przez Kafkę i dwie akwarele wykonane do publikacji przez anonimowego artystę (tablica interaktywna umieszczona obok gabloty umożliwiała zapoznanie się z przewodnikiem strona po stronie), wreszcie kilkanaście fotografii kabinetowych wykonanych przez Mulaća (Figs 1–2).

W odróżnieniu od większości pomieszczeń, ściany tej sali były w całości pokryte czernią, co wiązało się z koniecznością zastosowania odmiennego niż wcześniej oświetlenia. Poczułam trudne do wytłumaczenia napięcie, być może pod wpływem nieoczekiwanego kontrastu kolorystycznego. Nad fotografiami kabinetywnymi widniał, wymalowany białą farbą, plan wystawy praskiej, przerysowany z przewodnika z 1892 roku. Ostatecznie, wszystko to wydawało się jedynie dodatkiem do fotografii Mulaća, wyświetlanych w powiększeniu z dwóch projektorów zamontowanych na przeciwległych ścianach, pomiędzy którymi ustawiono ławki, zachęcające do spoczynku i obejrzenia projekcji w całości (Fig. 3).



Figs 1–2. Część ekspozycji w Muzeum Náprstek poświęcona wystawie afrykańskiej Holuba. Praga 2023. Fot. Dominika Czarnecka.



Fig. 3. Fotografie wystawy afrykańskiej Holuba wyświetlane w powiększeniu w Muzeum Náprstek. Praga 2023. Fot. Dominika Czarnecka.

Obrazy zmieniały się cyklicznie, przy czym na każdej ścianie prezentowany był odmienny wycinek ekspozycji Holuba. Powiększenie sprawiało, że ukazujące się na ekranie obrazy figur Afrykanów, jawiły się moim oczom w naturalnych niemal rozmiarach. Fizyczna bliskość ekranu i obserwującego ciała kreowała poczucie swoistej intymności oraz złudzenia „na pozór” odzwierciedlonej w fotografii rzeczywistości (Urry 2007, 204). Siedząc na ławce, wpatrywałam się w wyświetlane slajdy. Tylko czasem nieznacznie zmieniałam pozycję, żeby móc chłonąć jak największą ilość rozsypanych fragmentów wykadrowanego „świata” – dla mnie owym światem była dawna przestrzeń wystawowa, w której przedsięwzięcie Holuba zostało zorganizowane. Miałam wrażenie, jakbym przeniosła się w inny wymiar, jednak w odróżnieniu od dziewiętnastowiecznych obserwatorów, którzy przemierzali się w przestrzeni wystawowej, niejako wchodząc w rolę odkrywców przemierzających fizyczny i kulturowy krajobraz, zostałam przetransportowana „wirtualnie” do wymagowanego *gdzie indziej i kiedy indziej*. Ograniczenie mobilności miało wpływ na mój sposób patrzenia w tamtej chwili – nie patrzyłam na trójwymiarowe manekiny, zwierzęta i wioski, lecz na dwuwymiarowe, mechanicznie reprodukowane, czarno-białe fotograficzne reprezentacje minionych, które byłam w stanie w całości ogarnąć wzrokiem, a tym samym zapanować (nawet jeśli tylko na chwilę) nad statycznym, podporządkowanym i zachęcającym do patrzenia obrazem. Tego rodzaju spojrzenie, określane mianem „statycznego” (Urry 2007, 241), podobne jest do patrzenia z balkonu. To, co łączyło mnie ze zwiedzającymi w przeszłości wystawę afrykańską, to możliwość wizualnego konsumo-

wania nieskazitelnie czystego, dramatycznego kawalka wizji powiązanej z różnicą kulturową, w sposób bezpieczny i potencjalnie fascynujący. To, co mój sposób widzenia różniło, było między innymi wynikiem czynnego konstruowania sensu oraz odmiennej świadomości historycznej (*historical consciousness*; Macdonald 2006, 12), skutkującej dostępem do innego rodzaju wiedzy.

Spojrzenie przekierowane

Podobno historie narodów mówią nie tyle o samych narodach, ile o tworzących je ludziach (Bhabha 1990). Parafrazując ów myśl, można by uznać, że wystawy muzealne mówią nie tyle o tych, którym są dedykowane, ile raczej o tych, którzy je projektują. Przytoczone w poprzednim podrozdziale zdanie, informujące o tym, że celem wystawy *Emil Holub* nie jest wyczerpujący ogląd osobowości czeskiego podróżnika, ile raczej „rozpoczęcie stawiania pytań ukierunkowanych na teraźniejszość”, koresponduje z owym stwierdzeniem, przynajmniej do pewnego stopnia.

Za zabieg celowy należy uznać fakt, że część ekspozycji poświęcona wystawie afrykańskiej została zaprojektowana wyłącznie przy użyciu obiektów i fotografii wykonanych w Europie przez Europejczyków, głównie Czechów, w związku/dzięki organizacji dziewiętnastowiecznego przedsięwzięcia. Uzasadnienie tego rodzaju strategii krytyczną refleksją osadzoną w dyskursie postkolonialnym byłoby z pewnością bardziej przekonujące, gdyby nie mnogość artefaktów sprowadzonych przez Holuba z Afryki (również w sposób uznany za wysoce kontrowersyjny z punktu widzenia współczesnych debat dekolonizacyjnych) i zaprezentowanych w ramach innych części wystawy tymczasowej. Kiedy zastanawiałam się nad współczesną reprezentacją wystawy minionej, coraz wyraźniej docierało do mnie, że o ile za stworzeniem reprezentacji „świata” pozaeuropejskiego przez Holuba stało pragnienie poznania Innego, pomimo silnego uobecniania się w tym procesie spojrzenia eurocentrycznego, o tyle w przypadku reprezentacji współczesnej różnica kulturowa i etniczny Inny pełniły co najwyżej rolę „służebną” wobec konceptualizowania przeszłości na wystawie jako „dziedzictwa” – dziedzictwo kreowane jest w procesie wystawiania (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 149). Zadawałam sobie pytanie, w czym interesie jest przekierowywanie spojrzenia z etnicznego Innego na „siebie” – pomimo oficjalnego tytułu wystawy, chodziło przecież nie tyle/tylko o osobę Holuba, ile o współczesnych ludzi, którzy w taki, czy inny sposób „czują się” spadkobiercami dziedzictwa pozostawionego przez czeskiego podróżnika. Reakcje widzów na wystawę tymczasową odnotowane w Czechach, jedynie potwierdzają taką konstatację:

W odpowiedzi [na wystawę], w recenzjach gazet, komentarzach w mediach społecznościowych, a nawet w części środowiska naukowego pojawiły się głosy oburzenia z powodu tego, co ich autorzy uznali za celowe „oczernianie” tak fundamentalnej postaci czeskich podróży naukowych i zniesławienie całej sprawy narodowej (Křížová 2024, 105).

„Efekt muzeum” (Alpers 1991, 27) jako szczególny „sposób widzenia”, który zmienia wszystkie obiekty w dzieła sztuki, może być rozumiany jako szczególny rodzaj świadomości. Takim też jest „efekt dziedzictwa” (*heritage effect*), który przemienia obiekty w materiał, który powinien być zachowany ze względu na jego znaczenie dla ludzi (Macdonald 2006, 23). Efekt dziedzictwa jest jednocześnie i w sposób nieuchronny efektem tożsamości (*identity effect*). W tym kontekście znaczenie ma fakt, że wystawa *Emil Holub* została zorganizowana w Muzeum Náprstek, które jest filią Muzeum Narodowego, gdyż częścią procesu konstruowania tożsamości narodowej jest budowanie narodowego dziedzictwa, również w muzeach. Tworzenie i zaznaczanie różnic od Innych jest z procesem konstruowania tożsamości połączone w sposób nierozdzielny; częścią tworzenia siebie jest bowiem formowanie Innego w ramach binarnej opozycji Ja – Inny. Co istotne, na Innego nie zawsze projektowane jest wyłącznie to, czym Ja nie chce być, lecz również to, czym pragnie być lub to, do czego aspiruje (Macdonald 2023, 17). Kluczowe w całym procesie jest zrozumienie, kto dla narodowego Ja działa jako Inny; w tym kontekście to, co jest na wystawie i to, czego brakuje (jest nieobecne), ma znaczenie.

W przypadku wystawy afrykańskiej Holuba i jej dziewiętnastowiecznych reprezentacji w prasie polskojęzycznej, Innym był człowiek spoza Europy, który dzięki charakterystycznym cechom kontrastującym, służył samo-projekcji Europejczyków. Wydaje się, że współcześnie to nie etniczny Inny pełni rolę pierwszoplanową w procesie konstruowania tożsamości narodowej Czechów. Etniczny Inny i jego praktyki kulturowe nie są już głównym przedmiotem zainteresowania, spojrzenie zostaje przekierowane na „czeskie” osiągnięcia, których „wielkość” ukazywana jest na tle tego, co pozaeuropejskie. Chcę w tym miejscu zaznaczyć, że przedstawienie kontrowersyjnych aspektów działalności Holuba i wysiłek organizatorów wystawy, by zacząć przełamywać pewne stereotypy związane z jego osobą i aktywnością (na gruncie ideologii komunistycznej został wykreowany wizerunek Holuba jako bohatera narodowego, który walczy z niesprawiedliwością ucieleśnianą przez zachodnie siły kolonialne) oraz zacząć rozpatrywać je w szerszym kontekście, bez wątplenia zasługują na uwagę i docenienie. Nie zmienia to bynajmniej faktu, że negocjowanie znaczeń – niektóre aspekty dziedzictwa ze współczesnej perspekty-

wy mogą okazać się trudne – odbywa się w ramach procesu kreowania dziedzictwa narodowego, a szerzej konstruowania narodowej tożsamości.

Na zakończenie

Sposób widzenia Rogozińskiego – podobnie jak i Holuba, którego obraz południowej Afryki był całkowicie autorytarny i eurocentryczny – określał jego miejsce w otaczającym świecie i jego relacje z tym światem. Spojrzenie polskiego podróżnika, a co za tym idzie, również polskojęzycznego czytelnika/widza końca dziewiętnastego wieku, kształtowane przez konkretną historyczną świadomość, było spojrzeniem uprzywilejowanego obserwatora. Pod wieloma względami było ono podobne do spojrzenia imperialnego (Pratt 2008), w ramach którego podstawą definiowania różnicy były skrajnie nierówne relacje władzy oraz poczucie cywilizacyjnej wyższości patrzącego. W ten sposób widzenia wpisane były między innymi: redukcja zjawisk, wzmacnianie podziałów, zawłaszczenie, brak „wzajemnego widzenia”, kontrola. Wiele społeczeństw europejskich, które nie posiadały kolonii zamorskich, aktywnie i na wiele sposobów uczestniczyło w problematycznym przedsięwzięciu kolonialnym (Lüthi i in. 2016; Křížová 2024). Zarówno organizacja wystawy afrykańskiej przez Holuba, jak i sposób widzenia zaprezentowany w dziewiętnastowiecznej prasie polskojęzycznej w związku z tym przedsięwzięciem, utrwały europejską hegemonię, co wskazuje, że brak kolonii zamorskich bynajmniej nie zapewnia(l) niewinności. Współczesna reprezentacja wystawy afrykańskiej Holuba, która jest wyrazem innej świadomości historycznej, ma związek z przesunięciem spojrzenia z etnicznego Innego na „siebie” – narodowe Ja. W tym kontekście wizualna reprezentacja jest już nie tyle medium „spotkania”, a co za tym idzie, poznania Innego, ile tworzenia dziedzictwa narodowego przez proces wystawiania (w formie ekspozycji muzealnej) – inność jest temu procesowi tworzenia podporządkowana, w gruncie rzeczy sama w sobie przestając być przedmiotem głębszego zainteresowania.

Bibliografia

Źródła archiwalne

ANpM – Archiwum Muzeum Náprstek, zespół Archiv Vráz, karton 2, nr 8–3, List Josefy Náprstkovéj do E.St. Vráza, Praga, 14 marca 1893.

Artykuły prasowe (anonimowe)

- Bluszcz 1892. Wystawa czeskiego podróżnika. Lipiec 7, 216.
Kurier Lwowski 1892. Wystawa południowo-afrykańska. Styczeń 29, 4.
Kurier Warszawski 1892a. Zapowiedź wystawy. Czerwiec 30, 4.
Kurier Warszawski 1892b. Wystawa Holuba. Maj 1, 4.
Kurier Warszawski 1892c. Wystawa dra Holuba. Lipiec 7, 5.
Wieczory Rodzinne: Tygodnik ilustrowany dla dzieci 1892. Państwo Holubowie. Luty 27, 72.

Literatura

- Alpers S. 1991. A way of seeing [w:] I. Karp, S.D. Lavine (red.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press, 25–32.
Berger J. 2008. *Sposoby widzenia*. Fundacja Aletheia.
Bhabha H. (red.) 1990. *Nation and narration*. Routledge.
Blanchard P., Bancel N., Boëtsch G., Deroo É., Lemaire S., Forsdick C. (red.) 2008. *Human zoos: Science and spectacle in the age of colonial empires*. Liverpool University Press.
Baum J. 1955. *Holub a Mašukulumbové* [Holub i Mashukulumbwe]. Československá akademie věd.
Crary J. 1991. *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press.
Czarnecka D. 2018. „A w niedzielę szło się oglądać ludzi”. Pokazy etnograficzne we wrocławskim ogrodzie zoologicznym 1876–1930. *Etnografia Polska* 62(1–2), 183–198.
Demski D. 2019. Entertainment landscape and ethnographic shows in Gdańsk, 1860–1914. *Acta Ethnographica Hungarica* 64(1), 67–91. DOI:10.1556/022.2019.64.1.5
Demski D. 2020. Spaces of modernity: Ethnic shows in Poznań, 1879–1914. *East Central Europe* 47(2–3), 202–232. DOI:10.30965/18763308-04702003
Demski D. 2021. The (ethno-)drama of exoticism: Ethnic shows as a medium [w:] Demski D., Czarnecka D. (red.), *Staged otherness: Ethnic shows in Central and Eastern Europe 1850–1939*. CEU Press, 167–200. DOI:10.1515/9789633864401-007
Demski D., Czarnecka D. (red.) 2021. *Staged otherness: Ethnic shows in Central and Eastern Europe 1850–1939*. CEU Press.

- Edwards E. 2009. Evolving images: Photography, race and popular Darwinism [w:] D. Donald, J. Munro (red.), *Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts*. Yale University Press, 166–193.
- Friedberg A. 1994. *Window shopping: Cinema and the postmodern*. University of California Press.
- Greenblatt S. 1991. Resonance and wonder [w:] I. Karp, S.D. Lavine (red.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press, 42–56.
- Griffiths A. 2002. *Wondrous difference. Cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture*. Columbia University Press.
- Hetherington K. 2000. Museum and the visually impaired: The spatial politics of access. *Sociological Review* 48(3), 444–463. DOI:10.1111/1467-954X.00225
- Jovanovic-Kruspel S. 2021. “Show meets science”: How Hagenbeck’s “human zoos” inspired ethnographic science and its museum presentation [w:] D. Bauer, C. Murgia (red.), *Ephemeral spectacles, exhibition spaces and museums 1750–1918*. Amsterdam University Press, 221–251.
- Karp I. 1991. Culture and representation [w:] I. Karp, S.D. Lavine (red.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press, 11–24.
- Kirshenblatt-Gimblett B. 1998. *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. University of California Press.
- Křížová M. 2024. The Czech traveller Emil Holub and his African collection. Legacies of colonial aspirations and civilizing discourse. *MUSEA. Journal for Museology, Museum Practice and Audience* 2, 87–112. DOI:10.25364/32.1:2024.2.6
- Kurz I. (red.) 2015. Polski wiek XIX: Kompleks wizualny. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 10. DOI:10.36854/widok/2015.10.941
- Lüthi B., Falk F., Purtschert P. 2016. Colonialism without colonies: Examining blank spaces in colonial studies. *National Identities* 18(1), 1–9. DOI: 10.1080/14608944.2016.1095491
- Macdonald S. 2006. Undesirable heritage: Fascist material culture and historical consciousness in Nuremberg. *International Journal of Heritage Studies* 12(1), 9–28. DOI:10.1080/13527250500384464
- Macdonald S. 2023. Doing diversity, making differences. Multi-researcher ethnography in museums and heritage in Berlin [w:] S. Macdonald (red.), *Doing diversity in museums and heritage*. Verlag, 13–55.

- Pratt M.L. 2008. *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rogozński S.S. 1892. Olbrzymia wystawa afrykańska. *Wędrowiec* 30(2), 23–25.
- Šámal M. 2013. *Emil Holub: Cestovatel – etnograf – sběratel* [Emil Holub: Podróżnik – etnograf – kolekcjoner]. Vyšehrad Národní Muzeum.
- Schwartz V.R., Przybylski J.M. 2004. Preface [w:] V.R. Schwartz, J.M. Przybylski (red.), *The nineteenth-century visual culture reader*. Routledge, xxi–xxiii.
- Thode-Arora H. 1989. *Für fünfzig Pfennig um die Welt: die Hagenbeckschen Völkerschauen*. Campus Verlag.
- Urry J. 2007. *Spojrzenie turysty*. PWN.
- Wieczorkiewicz A. 2013. *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*. Universitas.
- Winter T. (red.) 2023. *Emil Holub. Exhibition guide*. National Museum.