

Renata Díaz-Szmidt, Jakub Jankowski

Uniwersytet Warszawski,
Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich
Zakład Języka i Kultury Luzobrazylijskiej

**Pędzel zamiast karabinu – sztuka
jako sprzeciw polityczny.
Niepokorna twórczość Ramona Esono Ebalé
z Gwinei Równikowej**

Dla Prof. dr hab. Anny Kalewskiej

W niniejszym artykule pragniemy przedstawić bezkompromisową twórczość artystyczną interesującego, młodego i niepokornego artysty-samouka z Gwinei Równikowej, Ramona Esono Ebalé posługującego się pseudonimem Jamón y Queso (Szynka i Ser). Urodził się on 22 listopada 1977 r. w miejscowości Nkoa-Nen Yebekuan (Mikomeseng-Kie Ntem) w kontynentalnej części kraju. Młodość spędził w jego stolicy, Malabo, na wyspie Bioko, a obecnie mieszka i pracuje w Asunción w Paragwaju. Artysta w tworzonych przez siebie grafikach, rysunkach i komiksach przedstawia historię postkolonialną i teraźniejszość Gwinei Równikowej, naznaczone krwawymi dyktaturami Francisco Maciasa (1968–1979) oraz jego siostrzeńca Teodoro Obiang (od roku 1979).

Ramón Esono Ebalé tworzył grafiki dla wielu oficyn wydawniczych i agencji graficznych. W latach 2009–2011 współpracował z Hiszpańskim Centrum Kulturalnym (Centro Cultural de España) w Malabo, które powstało w roku 2003, kontynuując działalność wcześniejszego Hiszpańsko-Gwinejskiego Centrum Kulturalnego (Centro Cultural Hispano-Guineano), założonego w roku 1982. Artysta zdobył do tej pory kilka nagród i wyróżnień w konkursach międzynarodowych. Do najważniejszych należy zaliczyć: nagrodę w konkursie „Regarde 9” na 42. Międzynarodowym Festiwalu Komikсовym w Angoulême we Francji (2006 r.) za pracę *Plan B*, pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Komiksu i Rysunku Prasowego „Coco Bulles” w Abidżanie w Wybrzeżu Kości Słoniowej (2007 r.) za komiks *Przebudzenie Ayoko* oraz nagrodę włoskiego czasopisma „Afryka i Śródziemnomorze” za pracę *Głosujcie jeszcze raz i ... jeszcze raz*. Ramón wystawiał swoje prace w Hiszpańskim i Francuskim Centrum Kulturalnym w Malabo i w Bata, w Feshcary w Kamerunie, w ARCO w Madrycie, w galerii ENAV w Maputo, w siedzibie Instytutu Cervantesa w Alcalá de Henares przy okazji organizowanego tam w październiku 2010 r. II Międzynarodowego Kongresu Literatur Hispanoafrykańskich, w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej oraz w kilku znanych galeriach Paragwaju. Artysta brał również udział w Festiwalu FIBDA w Algierze w październiku roku 2009

oraz, miesiąc później, w wystawie zorganizowanej w siedzibie Unii Afrykańskiej w Addis Abebie z okazji odbywających się tam obchodów pięćdziesięciolecia „Roku Afryki”. Ramón prowadzi blog *Szaleństwa Szynki i Sera* (*Locuras de Jamón y Queso*; <http://www.laslocurasdejamonyqueso.blogspot.com>) oraz rozgłosił wirtualną *Szaleńcy TV* (*Locos TV*).

Twórczość artysty, której poświęcamy nasz artykuł, odczytujemy jako odważną, świadomą i zamierzoną krytykę dyktatorskich rządów, gnębiących mieszkańców Gwinei Równikowej. Zaangażowanie społeczne i polityczne Esono Ebalé oraz jego przekonanie, że sztuka ma moc wywierania wpływu na rzeczywistość, wzbudziło nasze zainteresowanie i uznanie. Postanowiliśmy poddać analizie jego komiksy, grafiki, rysunki satyryczne i karykatury w interesującej nas perspektywie sztuki zaangażowanej czy też, jak można by ją określić, kontestującej sztuki politycznego oporu. Artykuł jest podzielony na trzy części. W pierwszej przedstawiamy rzeczywistość polityczno-społeczną Gwinei Równikowej, którą ilustruje twórczość artysty. Następnie omawiamy satyryczny rodowód komiksu (w optyce europejsko-amerykańskiej), jak również alternatywną zmianę estetyczno-tematyczną, która zaszła w jego rozwoju w połowie wieku XX. Kierunki tej teoretycznej refleksji wyznaczają ramy, w których jest osadzona twórczość Ramóna. W ostatniej, analitycznej części artykułu, staramy się scharakteryzować artystyczne dokonania Ramóna oraz omówić wybrane prace tak, aby zasygnalizować zarówno ich tematykę, jak i obraną przez artystę metodę twórczego oporu.

Od prawie pięćdziesięciu lat postkolonialna rzeczywistość Gwinei Równikowej naznaczona jest piętnem dyktatur. 12 października 1968 r., po blisko dwustu latach hiszpańskiej kolonizacji¹, Gwinea Równikowa uzyskała niepod-

¹ Tereny dzisiejszej Gwinei Równikowej od końca XV w., tj. od momentu, w którym Portugalczycy Fernão do Pó, João Santarém i Pedro de Escobar dopłynęli do wysp, aż do 1778 r., nie stanowiły dla Portugalii obszaru specjalnego zainteresowania. Portugalczycy nie budowali tu faktorii, a wyspami zarządzali ze swojej innej wyspiarskiej kolonii, z Wyspy Świętego Tomasza. Między 1642 a 1646 r. kontrolę nad wyspami przejęli Holendrzy, rozwijając na szeroką skalę handel niewolnikami. W 1777 r. monarchowie Hiszpanii i Portugalii, Carlos III i Maria I zakończyli wojnę między swoimi krajami, podpisując traktaty

ległość. Pierwszy prezydent kraju, Francisco Macías Nguema, szybko ugasił entuzjazm Gwinejczyków, wprowadzając krwawą dyktaturę, która trwała jedenaście lat. Za jego rządów mordowano przedstawicieli opozycji i intelektualistów, zwłaszcza lekarzy, inżynierów, nauczycieli i duchownych. Stosowano tortury, przeprowadzano masowe egzekucje, nie przestrzegano podstawowych praw człowieka. Szacuje się, że między rokiem 1968 a 1979 zginęło od ciosów maczet, tortur i w wyniku rozstrzałań nawet 250 tysięcy Gwinejczyków², a mniej więcej tyle samo uciekło za granicę. Nie dysponujemy dokładnymi danymi, ale nie ryzykując popełnienia większego błędu możemy stwierdzić, że przez jedenaście lat wymordowano mniej więcej 1/3 mieszkańców kraju, a kolejna 1/3 uciekła do państw sąsiednich – Gabonu i Kamerunu. W Gwinei pozostała zatem zaledwie 1/3 populacji. W roku 1970 Macías wprowadził system jednopartyjny, zakazując działania partii opozycyjnych i tworząc rządową PUN (Partido Único Nacional – Partię Narodową), przekształconą następnie w PUNT (Partido Único Nacional de Trabajadores – Narodową Partię Robotniczą), wzorowaną na Partii Pracy Korei Północnej. Każdy Gwinejczyk zmuszony był do zapisania się do tej, jedynej istniejącej, partii. W roku 1972 Macías proklamował się dożywotnim władcą Gwinei. Dyktator zorganizował, wyjątkowo brutalne, or-

w San Ildefonso (1777) i w El Pardo (1778), na mocy których Portugalia odstąpiła Hiszpanii zarówno kontynentalne, jak i wyspiarskie terytorium dzisiejszej Gwinei Równikowej. Jej efektywna kolonizacja rozpoczęła się w połowie XIX w., ale dopiero w 1926 r. zjednoczono terytorium kontynentalne z wyspami, nadając obszarowi nazwę Gwinei Hiszpańskiej. Posiadała ono kolejno status kolonii (do 1959 r.), hiszpańskiej prowincji zamorskiej (do 1963 r.) oraz obszaru autonomicznego (do 1968 r.). O historii Gwinei Równikowej, zob. D. Ndongo Bidyogo, *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*, Madrid 1977; J. Bolekia Boleká, *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial*, Salamanca 2003; M. de Castro, D. Ndongo Bidyogo, *España en Guinea. Construcción del desencuentro: 1778–1968*, Toledo 1998; A. Campos Serrano, *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955–1968*, Madrid 2002; M. L. de Castro, M. L. de la Calle, *Origen de la colonización Española de Guinea Ecuatorial, 1777–1860*, Valladolid 1992.

² Dane te różnią się między sobą. Liczbę od 150 do 250 tys. zamordowanych podajemy za D. Ndongo Bidyogo, *Historia y tragedia de Guinea...*

ganizacje paramilitarne: Juventud en Marcha con Macías (Młodzież w marszu z Maciasem) i Juventud Hormiga (Młodzieżówka Mrówek), wzorowane na hitlerowskich organizacjach młodzieżowych i przekształcone z czasem w Milicję Obywatelską. Wcielano do nich dzieci po ukończeniu siódmego roku życia. Wszyscy obywatele byli zmuszani do odbywania codziennych, wielogodzinnych ćwiczeń wojskowych. Ludzie nie mogli też oddalać się od swoich domów na więcej niż trzy kilometry.

Za rządów Maciasa analfabetyzm w Gwinei wzrósł do 90%. Zakazano edukacji w języku hiszpańskim, zamknięto szkoły prywatne, także te prowadzone przez duchownych, gdyż Kościół katolicki zaczął być postrzegany jako instytucja opozycyjna. Rząd oświadczył, że „nie ma innego Boga niż Macías”. W roku 1973 Macías zabronił używania słowa „intelektualista”, które miało zniknąć z języka jako wyjątkowo niebezpieczne i szkodliwe. Niedługo potem w ogóle zabroniono komunikacji w języku hiszpańskim. Od połowy lat siedemdziesiątych terror jeszcze się zaostrzył. W więzieniach w Malabo i w Bata przebywało jednorazowo nawet do sześciu tysięcy ludzi w celach tak ciasnych, że więźniowie nie mieli niezbędnej przestrzeni do wykonania najmniejszego choćby ruchu. Zbiorowe gwałty i egzekucje były na porządku dziennym, a przeprowadzano je publicznie – „ku przestrodze”³.

3 sierpnia 1979 r. Teodoro Obiang Nguema przeprowadził zamach stanu, nazwany przez siebie „Zamachem dla Wolności”, obalił swojego wuja i przejął władzę, którą sprawuje do dzisiaj. Obiangowi nie przyświecał jednak szlachetny cel zapewnienia Gwinejczykom wolności i poszanowania podstawowych praw człowieka. Aktualny prezydent pojawił się na gwinejskiej scenie politycznej dopiero w roku 1979. Przez jedenaście lat dyktatury Macías, Obiang sprawował obowiązki Generalnego Dyrektora Służby Więziennej. Wykonywał swoją pracę

³ Więcej na temat dyktatury Francisco Macías, zob. R. García Domínguez, *Guinea: Macías, la ley del silencio*, Barcelona 1977; A. Nze Nfumu, *Macías: veredugo o víctima*, Madrid 2004; R. Díaz-Szmidt, *Rzeczywistość polityczno-ekonomiczna Gwinei Równikowej i działalność jej intelektualistów*, [w:] K. Jarecka-Stępień, J. Kościółek (red.), *Problemy współczesnej Afryki. Szanse i wyzwania na przyszłość*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 39–52.

niezwykle gorliwie, wykazując się krańcowym okrucieństwem w likwidowaniu nie tylko nieprzyjaciół wuja, ale przede wszystkich swoich osobistych wrogów. To od niego bardzo często zależał los więźniów, którym urządzano krwawe turnieje bratobójczych walk. W czasie tych turniejów skazani musieli walczyć ze sobą na śmierć i życie, kolejno się eliminując, na oczach strażników. W uznaniu „zasług”, w roku 1975 Obiang został mianowany szefem Straży Narodowej, a niedługo potem ministrem obrony, co uczyniło z niego jedną z ważniejszych osób w państwie Macías.

Pod rządami Obianga umierają kolejne już pokolenia torturowanych, głodzonych i dręczonych Gwinejczyków. Opozycja istnieje tylko z nazwy i jest kontrolowana przez rząd. Coroczne raporty Amnesty International donoszą o notorycznym łamaniu praw człowieka w Gwinei, o torturach i morderstwach na tle politycznym, dokonywanych w więzieniu Black Beach. Opozycjoniści znikają w niewyjaśnionych okolicznościach, ich ciała odnajdowane są w przypadkowych miejscach, a oficjalnym powodem śmierci są zazwyczaj wypadki lub morderstwa dokonane przez „nieznanych sprawców”⁴.

Kraj boryka się z bolesnymi dla obywateli trudnościami natury zwłaszcza politycznej. Problemy ekonomiczne mają swoje źródło w skorumpowaniu i demoralizacji elit rządzących, czego konsekwencją jest nierówna dystrybucja bogactw, w które obfituje gwinejska ziemia, oraz brak dostępności dóbr podstawowych. Problemy społeczne generuje z kolei niezorganizowany i praktycznie nieistniejący system edukacji oraz opieki zdrowotnej, a także brak odpowiedniej infrastruktury. A przecież bardzo wysoka dzienna produkcja ropy naftowej w kraju powinna zapewnić jego mieszkańcom życie w dobrobycie, a standard ich życia mógłby być porównywalny z mieszkańcami Luksemburga, Hiszpanii czy Włoch. Tymczasem ludzie żyją w skrajnym ubóstwie, a nawet umierają z głodu.

⁴ Więcej o aktualnej dyktaturze Teodoro Obianga, zob. M. Liniger-Goumaz, *Guinea Ecuatorial. La democracia nguemista sin cambios*, Madrid 2000; idem, *De la Guinée Équatoriale. Éléments pour le dossier de l'Afro-fascisme*, Genewa 1983; D. Ndong Econg Eyang, *El problema africano y de la Guinea Ecuatorial. La moralidad política*, Madrid 2002.

Ramón Esono Ebalé pokazuje to, o czym w Gwinei mówić nie można, przedstawia światu nie tylko absurdalność, ale i *horrendum* dyktatury Teodoro Obianga. Twórczość Ramóna można podzielić na co najmniej dwie grupy prac: 1) te, które są dramatycznym obrazem gwinejskiej codzienności, przefiltrowanym przez subiektywne odczucia artysty i 2) prześmiewcze, ironiczne, satyryczne. Styl, w jakim wykonane są prace także jest różnorodny: plakutowo-propagandowy albo typowo komiksowy.

Aby zrozumieć przyjętą przez Ramóna Esono Ebalé opcję estetyczną, należy powrócić do początków współczesnego komiksu. Pominiemy rozważania o tkaninie z Bayeux czy o kolumnie Trajana, które przywołuje się w kontekście poszukiwania najstarszych źródeł komiksu⁵, a skupimy się na satyrycznym wydźwięku prac Ramóna, najważniejszym dla ich zrozumienia. Z rysunkiem satyrycznym publikowanym na łamach prasy w XVIII i XIX wieku wiąże się bowiem powstanie komiksu współczesnego. Cztery nazwiska bezpośrednio związane z jego narodzinami, znane każdemu badaczowi opowieści obrazkowych, to: William Hogarth (1697–1764), Rudolphe Töpffer (1799–1846), Gustave Doré (1832–1883) i Wilhelm Busch (1832–1908), choć tworzących wówczas artystów było znacznie więcej⁶. Każdy z nich publikował rysunki satyryczne, oparte na przerysowaniu⁷, które później stało się podstawową techniką tworzenia świata przedstawionego w komiksach. Roger Sabin analizując różne prace wymienionych artystów, zwraca uwagę na dwie cechy, które okazały się elementami charakterystycznymi i wyznacznikami komiksu: budowanie sekwencji i wykorzystywanie w obrębie rysunku dymków. Jeśli chodzi o sekwencje, to tak pisze o jednej z omawianych prac Hogartha: „De-

⁵ Zob. J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 5.

⁶ Zob. R. Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, London 1996, s. 11–25 oraz T. Smoldern, *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*, tłum. na angielski z francuskiego oryginału: *Naisances de la bande dessinée*, 2009 B. Beaty, N. Nguyen, Jackson 2014.

⁷ Definicja terminu przerysowanie znajduje się na s. 133 niniejszego artykułu.

tail from *A Rake's Progress*, 1755, by William Hogarth. This savage satirical print, engraved from painting, was part of a story in sequential pictures – one of the first of its kind”⁸. Intencjonalne układanie przez Hogartha obrazków sekwencyjnych (*sequential pictures*) w sekwencje tworzące zwartą narrację, służy w komiksie opowiadaniu historii. Według Sabine’a, publikacje satyryczne spopularyzowały także pewne jednostki, które później stały się jednym z najbardziej kojarzonych z komiksem (choć niekoniecznym dla jego stworzenia) elementów. Chodzi o dymki: „By the 1820s, it is possible to speak of a ‘satire industry’ existing in the big cities. This is [*Kissin Hands* by H. Heath] a typical print designed for a middle-class audience, making extensive use of word-balloons”⁹. Prace wymienionych artystów o charakterze satyrycznym, przygotowały grunt pod powstanie komiksu, jaki tworzy się dzisiaj i jaki rysuje Ramón. Jego prace korzystają również ze znacznie późniejszych zdobyczy komiksu zarówno w kwestii tematyki, jak i estetyki. O ile z XVIII i XIX-wiecznej satyry u Ramóna dostrzeżemy przejawienie oraz karykaturalizm w przedstawieniach, o tyle bezkompromisowy przekaz oraz estetyka odeślą nas przede wszystkim do rewolucji, która w komiksie zaszła w połowie wieku XX za sprawą ruchu *underground* oraz narodzin komiksu alternatywnego. Wojciech Birek w artykule *Komiks – estetyka i narracja. Poszukiwania tożsamości medium w XXI wieku* stwierdza, że za głębokie zmiany w komiksie odpowiedzialna jest „[...] estetyczna rewolucja lat siedemdziesiątych w Europie i osiemdziesiątych w USA, kiedy to komiks przeszedł pomyślnie swój egzamin dojrzałości, sięgając po poważne, nieraz trudne tematy i – już świadomie – otwierając się na bezmiar możliwości ekspresji graficzno-narracyjnej, drzemiących dotąd we właściwościach jego tworzyw”¹⁰.

Nie jest błędem metodologicznym rozpatrywanie twórczości Ramóna w świetle refleksji europejskich i amerykańskich badaczy komiksu i kultury oraz sztuki, gdyż biorąc pod uwagę dostępność tudzież tworzenie sztuki

⁸ R. Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels...*, s. 13.

⁹ *Ibidem*, s. 14.

¹⁰ W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Poznań 2014, s. 17.

masowej (i masowo powielanej) w Gwinei Równikowej, w tym komiksu, możemy założyć, że formowanie się warsztatu komiksowego autora nie odbyło się na podstawie prac gwinejskich artystów, a raczej na podstawie obserwacji prac importowanych. Gwinea Równikowa w polisystemie sztuki jest niezaprzeczną peryferią, artyści musieli zatem czerpać z dokonań centrów, a takimi niewątpliwie okazały się dla twórców komiksowych rynki francusko i anglojęzyczne. Mało prawdopodobne wydaje się, żeby autor sam wykształcił komiksowe środki wyrazu, którymi się posługuje, bez kontaktu z dokonaniem komiksu światowego. Dlatego zarówno odesłanie do satyrycznego rodowodu komiksu (w optyce europejsko-amerykańskiej), jak i do alternatywnej zmiany estetyczno-tematycznej, która dokonała się w latach pięćdziesiątych XX wieku, jest uzasadnione. Rozwój komiksu w Gwinei Równikowej nie jest porównywalny z drogą, jaką pokonał on w innych krajach afrykańskich. Implantację w nich gatunku omówił J. A. Lent w artykule *Afrykańska sztuka komiksu i żartu rysunkowego: wymiar historyczny i współczesny*, w którym odniósł się do francusko- i angielskojęzycznych terytoriów Afryki: „Obowiązujący wzór był w zasadzie taki sam we wszystkich koloniach afrykańskich. Na początku w prasie pojawiały się żarty rysunkowe i historyjki obrazkowe wywodzące się z ojczyzn białych kolonistów. Po nich przychodził czas na historie obrazkowe tworzone przez zamieszkujących kraje afrykańskie białych kolonistów (w tym misjonarzy) i, stopniowo, obrazki tworzone przez artystów wywodzących się z ludności autochtonicznej. W tych właśnie coraz częściej dochodziła do głosu tematyka lokalna oraz prezentowano miejscowych bohaterów”¹¹.

Rozwój komiksu w Gwinei Równikowej miał jednak inną historię ze względu na wysoki poziom analfabetyzmu w kraju, mocno utrudniony dostęp do źródeł drukowanych oraz wcześniejszą zależność kolonialną od Hiszpanii, która nigdy nie była europejskim epicentrum komiksowym, jak np. Francja. Z tego powodu, jeśli do hiszpańskiej kolonii przenikał komiks, to w znacznie słabszym

¹¹ J. A. Lent, *Afrykańska sztuka komiksu i żartu rysunkowego: wymiar historyczny i współczesny*, [w:] G. Gajewska, R. Wójcik (red.), *KOntekstowyMIKS: Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, tłum. T. Olszewski, Poznań 2011, s. 258.

stopniu niż do innych kolonii europejskich. Warto też przypomnieć, że Ramón Esono Ebalé urodził się w roku 1977, a zatem na dwa lata przed przejściem władzy przez Obianga, czyli w czasie, kiedy w Gwinei trwały jeszcze krwawe rządy Macíasy. Rok 1977 był też kulminacją zrywania kontaktów z kolonialną przeszłością, wówczas ostatecznie bowiem wypędzono z kraju białych. Sam Ramón z powodu cenzurowania przez władzę swoich bezkompromisowych prac, zdecydował się na opuszczenie kraju dopiero w roku 2011. Jego warsztat musiał zatem wykształcić się na podstawie komiksów zdobywanych i czytanych w tzw. drugim obiegu.

Wracając do sytuacji samego komiksu, przykład Gwinei Równikowej przypomina sytuację Południowych Afrykanów, którzy – według A. Masona – byli zbyt biedni, aby czytać komiksy jako dzieci, a jako dorośli mieli do dyspozycji telewizję¹². Dlatego też w przypadku Ramóna możemy uznać, że albo jest on genialnym samoukiem (sam tak siebie określa) i samodzielnie opracował szereg rozwiązań, których wypracowanie dominującym ośrodkiem komikсовym zajęło około trzech stuleci, albo przyjąć wersję – bardziej prawdopodobną – o wpływie, jaki na jego aktualną twórczość wywarła styczność z pracami komiksowymi z kręgu światowych klasyków.

Podjmując wysiłek analizy prac Ramóna warto przywołać słowa J. A. Lenta, który pisząc o komentowaniu teraźniejszości rysunkiem w wybranych krajach afrykańskich, zauważa, że: „[...] etapami w procesie demokratyzacyjnym są opór, bunt i wreszcie zgoda [...] Opór może przyjąć różne formy, w zależności od stopnia ucisku wywieranego przez państwo. W reżimach totalitarnych opór sprowadzany jest do podziemia, a znajduje swoje potwierdzenie w publikacjach podziemnych i zamieszczanych tam żartach obrazkowych, co miało miejsce w Afryce Południowej za czasów apartheidu. Zdarzało się, że gdy niebezpieczeństwo aresztowania stawało się zbyt duże, rysownicy zmuszeni byli do ucieczki za granicę, gdzie kontynuowali swoją pracę, tworząc nieprawomyślne dowcipy rysunkowe, które następnie trafiały do ojczyzny”¹³.

¹² *apud* J. A. Lent, *Afrykańska sztuka komiksu...*, s. 264.

¹³ *Ibidem*, s. 269.

Wątpliwe jest, czy w przypadku Gwinei Równikowej można mówić o rozwijaniu się procesu demokratyzacyjnego, o którym zapewnia oficjalna propaganda rządowa. Twórczość artystów różnych dziedzin sztuki świadczy o tym, że wkroczyli oni już na drogę oporu i buntu przeciw elitom władzy, ale w inny sposób niż prowadzenie działalności podziemnej, którą dwa kolejne reżimy skutecznie uniemożliwiały. Tworzenie opozycji w przypadku Gwinei jest inicjatywą podejmowaną przez elity intelektualne działające na uchodźstwie. Taką drogę obrał również Ramón, który uciekł do Paragwaju w roku 2011. Niebezpieczeństwo podejmowania działań opozycyjnych w Gwinei Równikowej, a nawet wręcz ich niemożliwość, sprawia, że tylko poza granicami kraju artysta ma wolność słowa. Dlatego diaspora gwinejska jest centrum antyrządowego oporu. Jej działalność ma na celu uświadomienie światu dramatycznej sytuacji w Gwinei. Świadczy ona również o istnieniu wśród gwinejskiej elity intelektualnej świadomości niemożności przeprowadzenia pozytywnych zmian demokratycznych przy użyciu własnych, wewnątrz krajowych sił. Ramón walczył z reżimem do roku 2011, kiedy musiał uciec i dołączyć do grona gwinejskich uchodźców. Forma otwartej krytyki przyjęta przez niego ma wyraźne związki z tym, co rewolucja undergroundowo-alternatywna umocniła w komiksowym przekazie. Najlepiej ten jego aspekt podsumowuje cytowany już Wojciech Birek, pisząc iż „komiks ma w sobie silny potencjał anarchizmu, swego rodzaju genetyczne umiłowanie wolności [...]”¹⁴. W ten sposób rozumiane jego cechy implicytne łączą się z metodami i celami „komiksiarza” Ramóna jako satyryka i karykaturzysty – anarchistyczna dekonstrukcja poprzez frontalny atak ma doprowadzić do upragnionej wolności, a w walce tej nie ma w zasadzie żadnych ograniczeń. Nie istniały one także dla kontestującego ruchu komiksowego San Francisco w latach sześćdziesiątych wieku XX. Beatens i Frey w *The Graphic Novel. An Introduction* pisałi, iż dla ruchu undergroundowego „no topic was taboo. Sex, race, hippies, old mainstream comics, and the alternative drop-out scene itself, as well as targets in straight and conservative America, were all fair game for satire”¹⁵.

¹⁴ W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu...*, s. 24.

¹⁵ J. Batens, H. Frey, *The Graphic Novel: An Introduction*, New York 2015, s. 55.

Ostrze ataku satyrycznego Ramóna jest zwrócone w znacznie groźniejszego wroga i używane przy tym w warunkach dużo bardziej dramatycznych. Nie jest to kontestacja obyczajowa, a otwarty protest polityczno-społeczny.

Komiks – świat podwójnie przerysowany

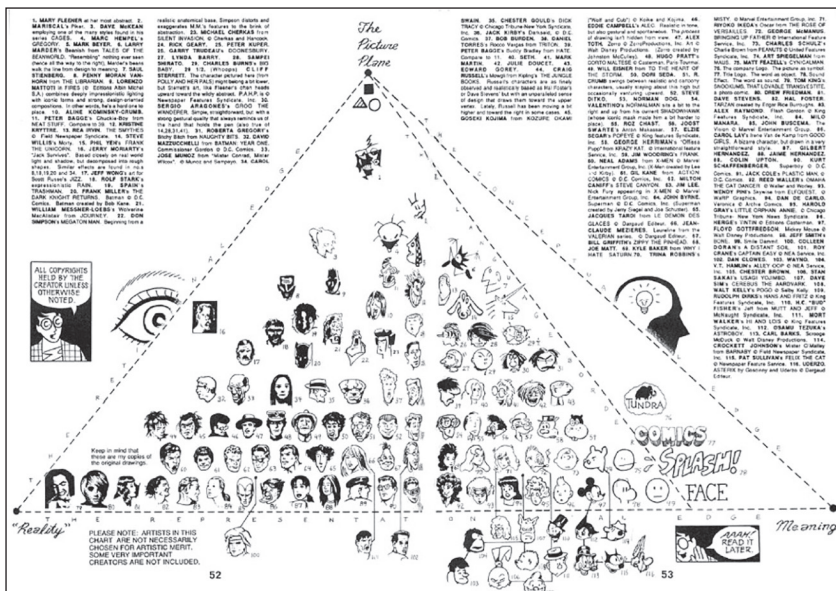
Ramón Esono Ebalé sięga w swojej twórczości po środki komiksowego wyrazu, aby podejmowanemu przez siebie protestowi polityczno-społecznemu nadać bardziej bezpośredni ton. Robi to za pomocą karykatury – przy zastosowaniu przerysowania i przejaskrawienia cech świata przedstawionego oraz satyry, przyjmując ton daleko posuniętej ironii. Z połączenia specyficznego sposobu wypowiedzi i ważkości podejmowanej tematyki, wyłania się twórczość, wpisująca się w charakterystyczne paradygmaty języka komiksowego. Istotne jest to, że estetyka karykaturalno-satyryczna zostaje u gwinejskiego autora nacechowana znaczeniowo. Aby zrozumieć, na czym polega metoda twórcza, którą wykorzystuje Ramón, musimy posłużyć się wyjaśnieniem terminu „przerysowanie” (tak jak stosuje je komiksoznawstwo) oraz przeanalizować, w jaki sposób Ramón je realizuje, aplikując metodę rysunkową *cartoon*.

Termin „przerysowanie” został wyjaśniony przez Jerzego Szyłaka w następujący sposób: „Operowanie umownym obrazem świata i rysunkiem, który nie tyle przedstawia, ile znaczy, a więc dookreśla i definiuje to, co pokazuje, umożliwiło rysownikom podjęcie poszukiwań, których rezultatem stała się historia opowiedziana wyłącznie przy pomocy obrazków zestawionych obok siebie i pokazujących kolejne etapy działania się. To, że komiks objawił się najpierw jako humoreska, nie jest przypadkiem, gdyż przymus realistycznego portretowania świata narzucał rysownikom wiele ograniczeń niczym nie rekompensowanych. Natomiast posługiwanie się swobodną kreską, wzbogaconą o elementy karykatury, dawało im możliwość jeszcze silniejszego podkreślenia tego, co znaczące [...] Komiksy zaoferowały swym czytelnikom świat nie tyle narysowany, ile prze-rysowany: zdeformowany, przestylizowany i zdemaskowany w swym groteskowym kształcie”¹⁶.

¹⁶ J. Szyłak, *Komiks: świat...*, s. 7.

Ramón Esono Ebalé sięgnął po środki wyrazu, które umożliwiły mu uwypuklenie cech atakowanych postaci (np. prezydenta Obianga) w rysunkach satyrycznych oraz stworzenie wizji świata przerysowanego, aby metaforycznie przedstawić rzeczywistość kraju w formie historyjek komiksowych. Autor przerysował rzeczywistość gwinejską podwójnie: sięgnął do rysunku i w jego obrębie do narzędzia, które Scott McCloud określił jako *cartoon*. Według amerykańskiego badacza, przedstawienie świata realnego w formie narysowanej w komiksie (lub rysunku satyrycznym) może przybrać formy mniej lub bardziej oddalone od realizmu. Ilustruje to stworzony przez McClouda trójkąt¹⁷ (zob. Il. 1), zwany **Trójkątem McClouda**. Ma on trzy krawędzie - wzrokową, reprezentacji oraz koncepcji, a także, znajdującą się wewnątrz, granicę języka. **Krawędź wzrokowa** (*the retinal edge*) wznosi się od **wierzchołka rzeczywistości** (*reality*) do **wierzchołka płaszczyzny obrazu** (*the picture plane*). Wędrując w kierunku od dołu do góry, przechodzimy od realistycznych przedstawień do przedstawień abstrakcyjnych. **Krawędź reprezentacji** (*the representation edge*) jest podstawą trójkąta i biegnie od **wierzchołka rzeczywistości** do **wierzchołka sensu** (*meaning*). Poruszając się w poziomie, przechodzimy zatem od przedstawień realistycznych w kierunku przedstawień nacechowanych rosnącym stopniem *cartoonu*. Im bliżej **granicy języka** (*the language border*), tym bardziej *cartoonowe* staje się przedstawienie. Za granicą języka są już tylko słowa. Od **wierzchołka sensu** wznosi się natomiast ku **wierzchołkowi płaszczyzny obrazu krawędź percepcji** (*the conceptual edge*). Według McClouda w tym schemacie można znaleźć miejsce dla stylu każdego rysownika (czy też szerzej i w innym porządku: przedstawienia), nie tylko komiksowego. McCloud wyjaśnia to na przykładzie wyglądu postaci. Ramón Esono Ebalé, wybierając styl karykatury w ramach satyry polityczno-społecznej, „przetwarza” znane postaci oraz gwinejską rzeczywistość poruszając się w górę trójkąta w przestrzeni pionowej i poziomej, a zatem odpowiednio w kierunku **wierzchołka płaszczyzny obrazu** wzdłuż **krawędzi wzrokowej** oraz w kierunku **granicy języka** wzdłuż

¹⁷ Sposób funkcjonowania tego trójkąta można sprawdzić na stronie autora – <http://scottmccloud.com/4-inventions/triangle/> [data dostępu: 10.12.2015].



Il. 1. Trójkąt McClouda (Scott McCloud, *Understanding Comics*, HarperPerennial, New York 2001)

krawędzi reprezentacji. Posługuje się też słowem, a zatem wypełnia oba pola wewnętrzne mccloudowskiego trójkąta. Wykonując ten ruch podczas przerysowywania rzeczywistości, przechodzi od przedstawienia złożonego (szczegółowego) do prostego, dzięki czemu tworzy komunikaty przejrzyste i bezpośrednie. Ewoluuje od przedstawienia realistycznego do ikonicznego, a zatem zawierającego znaczeniową symbolikę, a także od obiektywizmu do subiektywizmu, co pozwala mu na dodanie własnego, krytycznego komentarza w kwestiach społeczno-politycznych. Wychodząc od przedstawienia konkretnego przypadku, dochodzi do przesłania bardziej uniwersalnego, pozwalającego mu potępiać krytykowane cechy nie tylko u rządzących Gwineą, ale także w innych krajach. Przerysowywanie rzeczywistości na zasadzie *cartoonu* spełnia definicję terminu podaną przez McClouda, który nie ogranicza go tylko do techniki, ale rozszerza na sposób patrzenia: „*Cartoon* przenika do świata pojęć dzięki temu, że zmniejsza wagę wyglądu świata fizycznego kosztem koncepcji jego

formy. Aby przedstawić świat zewnętrzny, komiksowi rysownicy mogą użyć tradycyjnego realizmu [...], przy pomocy cartoonu zaś mogą pokazać świat wewnętrzny”¹⁸. W przypadku twórczości Ramóna „świat wewnętrzny” należy rozumieć jako uzewnętrznienie narastającego w nim protestu. Protestu i złości, którą dzielają Gwinejczycy. Autor nie portretuje zatem rzeczywistości, ale komentuje ją w znaczeniowej estetyce poprzez twórcze przerysowanie. Przelewa na kartkę papieru to, co „gra mu w duszy”.

Komiks – zjawisko marginalne

Mając na uwadze charakter twórczości Ramóna, zastanawiający jest fakt, że mógł on tworzyć swoje prace (nawet jeśli były one cenzurowane) w Gwinei Równikowej aż do roku 2011. Wy tłumaczyć to można, jak nam się wydaje, dwojako. Po pierwsze, na pewno stosunkowo łatwo było kontrolować dostępność prac artysty w kraju nie posiadającym żadnej księgarni, o ograniczonym dostępie do Internetu oraz o wysokim stopniu analfabetyzmu. Po drugie, komiks jest medium marginalnym. Wojciech Birek wyjaśnia, że „komiks wydaje się dziś marginalną i błahą dziedziną kultury, lecz – w pewnym zakresie – dzieli to poczucie z innymi, bardziej szacownymi i okrzepłymi w powszechnej świadomości dziedzinami”¹⁹. Marginalny status komiksu sprawia, że bardzo często funkcjonuje on w szarej strefie, czyli tam, gdzie „bezkarnie” można więcej. Zapewne z tego powodu, obok łatwości odczytania przekazu i jego zakładanej skuteczności, Ramón sięgnął po komiks i rysunek jako oręż krytyki. Ostatecznie musiał na skutek swojej twórczości uciekać z kraju, ale być może udało mu się zaistnieć w gwinejskiej rzeczywistości i świadomości właśnie dlatego, że początkowo został zignorowany, a potencjalną skuteczność wybranej przez niego formy zlekceważono. Na potwierdzenie możliwości zadziałania tego rodzaju mechanizmu, możemy przywołać przykład amerykańskiego reportera komiksowego maltańskiego pochodzenia, Joe Sacco. Autor ten

¹⁸ S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, Warszawa 2015, s. 41.

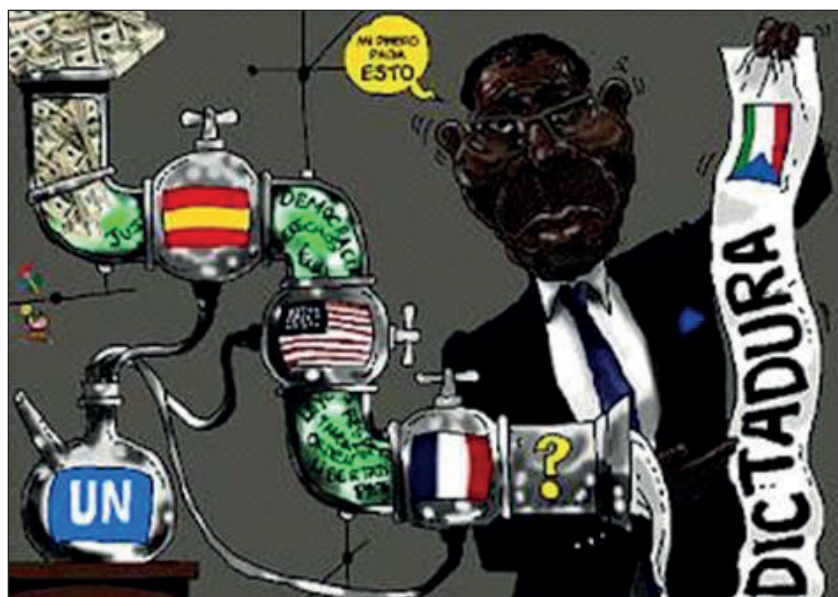
¹⁹ W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu...*, s. 14.

przeprowadzając wywiady na terenach objętych konfliktami (w Palestynie, Izraelu lub w czasie wojny w Bośni) z ludnością, wśród której zbierał materiały do swoich kolejnych reportaży, nie był traktowany poważnie. Nie postrzegano go także jako zagrożenia, gdyż nie używał kamery ani mikrofonu, ale szkicownika i ołówek, co nie wywoływało wśród jego rozmówców niepokoju, a nawet sprawiało, że ludzie bardziej się otwierali. Dzięki temu mógł zebrać więcej materiału, bardziej wiarygodnego, a czasami wręcz unikalnego²⁰. Sposób wyrażania oporu i krytyki przez Ramóna i Sacco to używanie ołówka zamiast karabinu.

Uprawiając komiks jako sztukę „marginalizowaną”, Ramón tyleż zyskuje, co traci. Z jednej strony był bowiem w stanie pozostawać poza zasięgiem „radaru” organów represji i starać się oddziaływać wprost, ale tracił jednak równocześnie i tak ograniczoną liczebnie publiczność w wyjątkowo trudnych gwinejskich warunkach czytelniczych. Jego sytuacja zmieniła się, kiedy wyemigrował. Status komiksu jako taki nie uległ zmianie, natomiast prace Ramóna zaczęły funkcjonować w innym i szerszym obiegu. Jako emigrant polityczny zwracał uwagę na siebie i na swoją pracę uchodźczym statusem. Przeniósł komiks z marginesu artystycznego w sferę widoczną niejako w dwójnasób – poprzez pokazanie swoich prac większemu gronu odbiorców oraz wpisując ją w opozycyjną działalność inteligenckiej diaspory. Tym samym jego komiksowa twórczość doświadcza artystycznej i politycznej nobilitacji. W pewnym sensie możemy zatem stwierdzić, że Ramón „odmarginalizował” swoją sztukę. Należy jednak zaznaczyć, że proces ten rozpoczął się już w samej Gwinei za sprawą współpracy autora z CCEM (Centro Cultural de España en Malabo – Hiszpańskim Centrum Kulturalnym w Malabo), co umożliwiło mu pokazywanie prac na zagranicznych wystawach w ramach kilku projek-

²⁰ Zob. J. Jankowski, *Joe Sacco – uzależniony od wojny, czyli reporter nie z tej ziemi*, część 1, „Zeszyty Komiksowe” [Instytut Kultury Popularnej UAM/BU Poznań, Poznań], 2015, nr 19, M. Błażejczyk, M. Traczyk (red.), s. 12–21; idem, *Joe Sacco – uzależniony od wojny, czyli reporter nie z tej ziemi*, część 2, „Zeszyty Komiksowe” [Instytut Kultury Popularnej UAM/BU Poznań, Poznań], 2015, nr 20, M. Błażejczyk, M. Traczyk (red.), s. 106–113.

tów. Współpraca ta wyjaśnia również, do pewnego przynajmniej stopnia, dlaczego Ramónowi pozwolono na publikację prac o treściach jawnie krytycznych wobec dyktatury. Hiszpania, obok USA i Francji, jest bowiem głównym partnerem ekonomicznym Gwinei Równikowej. Kraje te legitymizują w istocie dyktaturę Obianga, co sam Ramón w dosadny sposób przedstawił na jednej ze swoich prac (zob. Il. 2). Rysunek ukazuje wypchaną pieniędzmi rurę z trzema kurkami (to oczywista sugestia, że kurki te można zakręcić, a zatem powstrzymać przepływ pieniędzy) – kolejno hiszpańskim, amerykańskim i francuskim. U wylotu stoi Obiang, który wyciąga taśmę z napisem „dyktatura”. Przekaz jest oczywisty i wyrażony wprost: zatrzymanie dopływu środków płynących z handlu między tymi trzema krajami a Gwineą mogłoby położyć kres dyktaturze, która zostałaby w ten sposób pozbawiona środków finansowych.



Il. 2. Ramón Esono Ebalé – komentarz satyryczny pokazujący finansowanie dyktatury Obianga
<http://jamonyqueso.info/>

Jak czytać prace Ramona Esono Ebalé?

Twórczość Ramóna Esono Ebalé ma, jak sygnalizowaliśmy, swój wymiar uniwersalny, który autor uzyskuje poprzez *cartoonowe* przerysowanie, właściwe twórczości satyrycznej i karykaturalnej, ale przede wszystkim służy jednak krytyce konkretnej rzeczywistości. Patologiczna rzeczywistość Gwinei zostaje u Ramóna doprowadzona do absurdu, a postać Obiangi jest konsekwentnie ośmieszana. Twórczość Ramóna lokuje się na specyficznym marginesie i należy odczytywać ją w bezpośrednim związku z sytuacją Gwinei, w której jest osadzona. Satyra i karykatura służą autorowi do komentowania bieżących spraw, czyli spełniają funkcję tradycyjnie pojmowanej satyry i karykatury, których odwiecznym zadaniem było odmierzanie pulsu życia społeczno-politycznego. Marginalność tego działania jest podwójna: poprzez wybór medium, nie przez wszystkich uważanego za poważne, oraz poprzez działanie w warunkach emigracji, pomimo że diaspora Gwinejczyków tworzy zewnętrzne centrum oporu przeciw dyktatorskim rządóm. Ramón przewartościowuje tę, zdawałoby się niezbyt wygodną, ale niosącą jednak nadzieję, sytuację. W przypadku jego **wywróconej marginalnie** twórczości, można bowiem mówić o swego rodzaju eskapizmie, tak jak rozumie go Roco Versacci: „We read for a variety of needs and desires, and sometimes several of these reasons operate at the same time: to be informed, entertained, instructed, challenged, or transported”²¹. Eskapizm, wynikający z odbioru danego dzieła jako takiego, które gdzieś nas przenosi, nie jest po prostu rozrywką lub ludyczną grą z widzem. Służy przeniesieniu nas do świata wewnętrznego autora za pomocą *cartoonu*. Zostajemy przetransportowani (*transported*) do rzeczywistości przerysowanej w sposób znaczeniowy²², w której mamy doświadczyć zjawisk zinterpretowanych przez

²¹ R. Versacci, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, New York–London 2007, s. 2.

²² Zakładając, że rysunek realistyczny jest przedstawieniem, a nie subiektywną wizją, styl obrany przez Ramóna określimy jako subiektywny z powodu posługiwania się znaczeniową estetyką. Przerysowanie rzeczywistości za pomocą *cartoonu* dodaje jego pracom znaczenia dzięki wykorzystaniu specyficznego stylu rysunkowego.

Ramóna. Dzięki temu zostajemy poinformowani (*informed*) o tym, że źle się dzieje w Gwinei, ale przy zachowaniu pozorów specyficznego „zabawienia” (*entertained*), na co wskazuje satyryczny charakter prac. Rozszyfrowanie przekazu jest dla nas oczywistym wyzwaniem (*challenged*), któremu bez wiedzy historycznej, politycznej i społecznej, dotyczącej świata przedstawionego, nie jesteśmy w stanie sprostać. Takim wyzwaniem jest powtarzalność pewnych elementów składowych kadru, których współistnienie w obrębie jednego cyklu prac (u Ramóna najjaskrawszym przykładem jest cykl grafik *Bozales/Kagańce*), jednego komiksu lub pomiędzy różnymi komiksami, jest znaczeniотwórcze. Powtarzalność tych elementów sprawia, że stają się one symbolami i niosą ze sobą dodatkowe znaczenie poza czysto referencyjnym. Wojciech Birek ukuł dla tego zjawiska nazwę **ekwiwalencji graficznej**, którą rozumie jednak szerzej aniżeli tylko powtarzalność elementów kadrów. Znaczeniотwórcze w ramach ekwiwalencji graficznej mogą być również np. układy kompozycyjne kadrów²³, ale ten rodzaj ekwiwalencji nie będzie nas u Ramóna interesował.

Nie sposób omówić całości bogatego dorobku gwinejskiego artysty, gdyż oprócz rysunków, ilustracji i komiksów, tworzy on też plakaty, murale oraz filmy. Wśród interesującej nas twórczości komiksowo-ilustracyjnej skupimy się zaledwie na kilku pracach autora.

Escapizm określiliśmy przede wszystkim w kategoriach odbiorcy, ale nie oznacza to, że sam autor także nie korzysta z możliwości ucieczki w tego typu alternatywny świat. W historii pod tytułem *Mi Avatar* (*Mój Awatar*, zob. Il. 3) Ramón umieścił akcję na niezwykle kolorowej planecie, która sprawia wrażenie rajskiej krainy. Jest tak jednak tylko do czasu, kiedy lądują na niej dwaj żołnierze. Na ich rakiemie widnieje informacja, że przybyli, aby nieść pokój, ale ich prawdziwą misją jest przeniesienie do tej równoległej rzeczywistości wirtualnej najgorszych przywódców świata – m.in. Busha, Obamy, Sarkozynego, Chaveza i przede wszystkim Obianga – aby uratować Ziemię. Sytuacja ta przypomina inną, z filmu Jamesa Camerona pod tytułem *Awatar*, który opowiada historię Jake’a Sully, sparaliżowanego byłego marines, który zostaje wysłany na daleki

²³ Zob. W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu...*, s. 31–52.

LALA LALA LA LA LALA
LALALALALALA LA
LALA LALA LAAA...

LALALA LAAAAA LALAAA
LALA LA LALALALALALA
LALALAL LAAAAALALA
LALALALA LAAAAALALA
LALA LA LAAAA LALA

LALALALALALA
LALALALALALA
LALALALALALA

¿Y ESO
QUE ES?

141

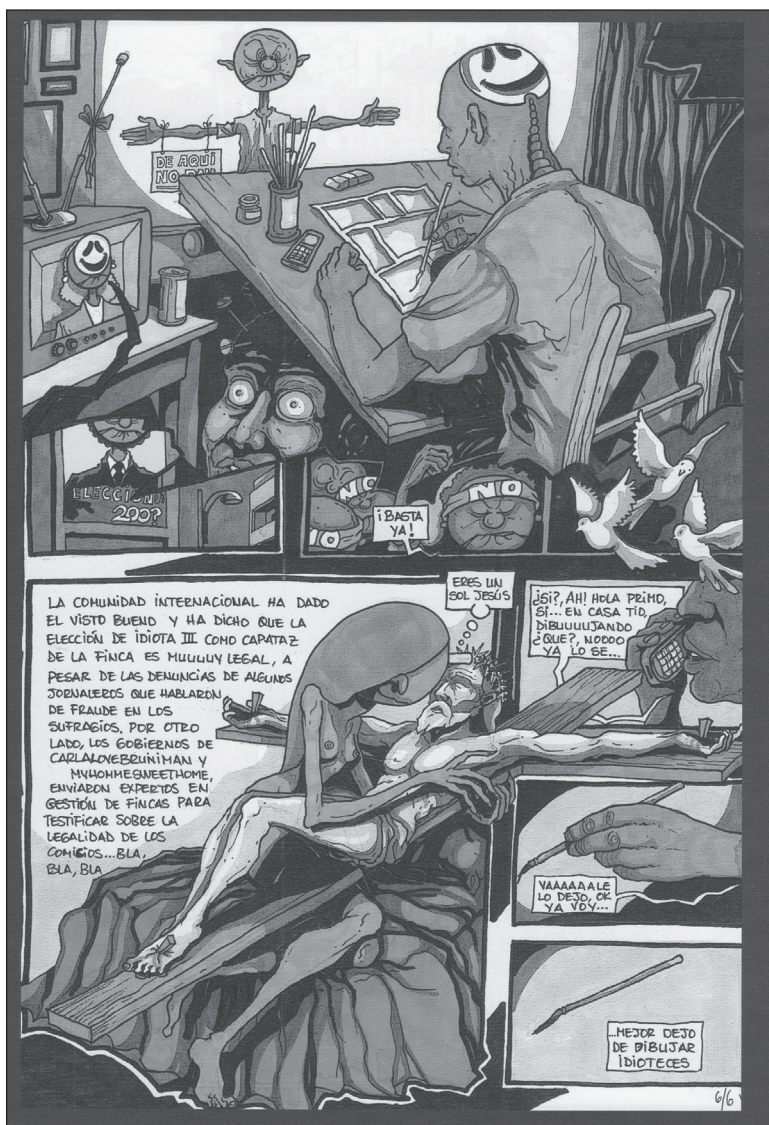
księżyc – Pandorę. Będąc w ciele awatara, Jake poznaje Neytiri, księżniczkę klanu Omaticaya. Kiedy kompania ZPZ zaczyna niszczyć Pandorę poszukując cennego minerału – Unobtanium, Jake pomaga Neytiri w walce o jej ziemię²⁴.

Awatar Ramóna, który oglądamy, jest zapewne projekcją autora (choć w wersji transgresyjnej, bo jest on płci żeńskiej), a świat, w którym żyje, ma charakter bukoliczny. Ten świat przedstawiony możemy postrzegać jako wirtualną, wyobrażoną przestrzeń artysty, w którą ucieka on przed tragiczną rzeczywistością Gwinei. Ponieważ awatar nie przystaje na propozycję żołnierzy, ginie. Przedstawioną historię można odnieść do pogroźek, które Ramón wielokrotnie otrzymywał, również na swoim facebookowym profilu. Awatar Ramóna ginie, jego świat zostaje zbezczeszczone i zniszczony. Być może autor chciał pokazać nie tylko przestrzeń, która służy mu za schronienie, ale ukazać również, że zło pod postacią skłonności dyktatorskich jest w stanie przeniknąć także w sferę prywatną? Znamienne są słowa żołnierza, którymi kończy się ta krótka opowiadanka: „[...] vámonos de aqui, tanta belleza me pone enfermo / jedziemy, bo źle mi się robi od tego nadmiaru piękna”²⁵. Słowa osoby trzeciej autor określa swój świat jako miejsce piękne, które, jak jednak rozumiemy, nie jest miejscem bezpiecznym.

Eskapizm pozwala także autorowi oddalić się od tego, co portretuje. Tak jest np. w krótkim komiksie *La Muerte de Un Idiota / Śmierć Idioty* (zob. Il. 4), w którym umiera przywódca nienazwanego kraju (choć wiadomo, jaki ma na myśli Ramón). Trwają przygotowania do jego pogrzebu oraz szykowany jest następca wodza. Na ostatniej planszy widzimy rysownika przy desce kreślarskiej, siedzącego przy podzielonej na komiksowe kadry kartce. Wydaje się, że komiks, który czytaliśmy, jest tym, który on rysuje. Kreując taki dystans między tworzącym a efektem jego pracy, autor pokazuje, że wszelkie zmiany są nierealne i znajdują się w sferze życzeniowej, a ich postulowanie za pomocą komiksu jest rodzajem snucia refleksji, „co by były gdyby”. Jest ucieczką w wizualizację pragnienia zmiany.

²⁴ Zob. stronę poświęconą filmowi *Awatar* http://pl.james-camerons-avatar.wikia.com/wiki/Avatar_Wiki [data dostępu: 12.12.2015].

²⁵ R. Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Malabo 2010, s. 56.



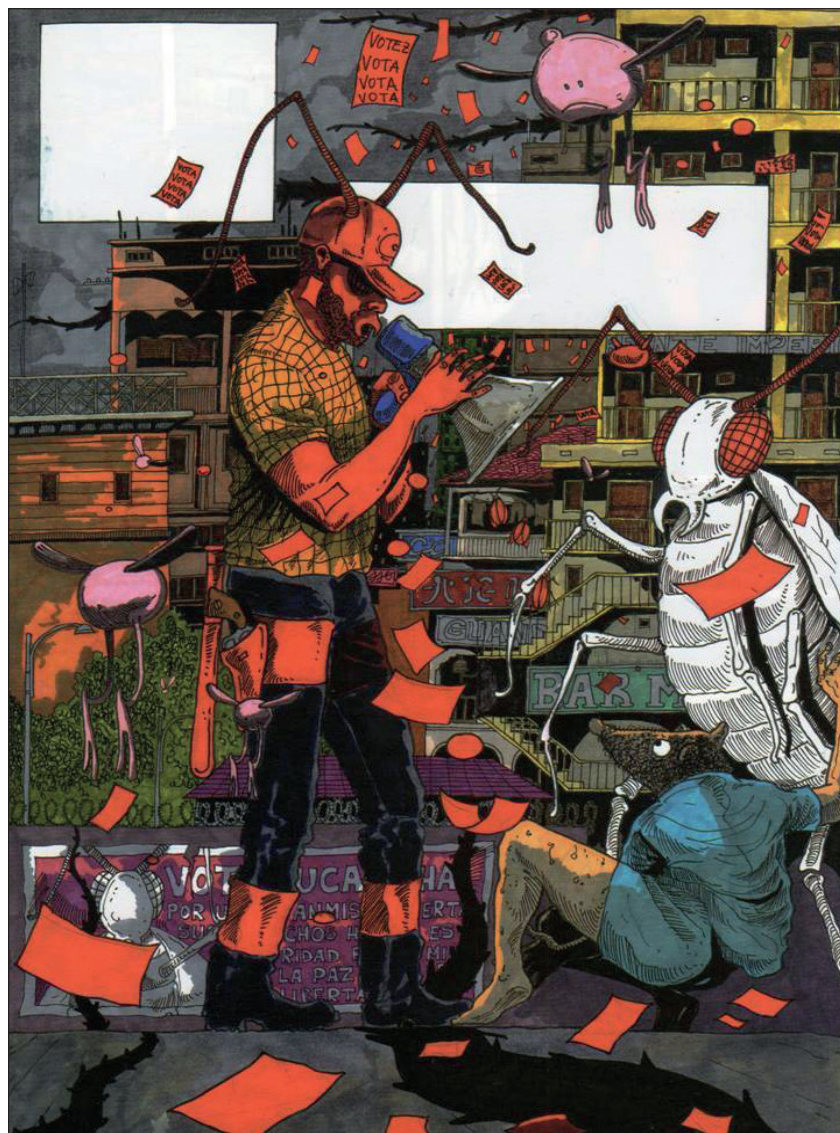
II. 4. Ramón Esono Ebalé – *La Muerte de Un Idiota/Śmierć Idioty* (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010)

Bezpośredni przekaz oraz ironiczny dyskurs manifestują się w satyrycznym charakterze przerysowań, których autor dokonuje zarówno w karykaturach, rysunkach, jak i dłuższych historiach. Najlepszym przykładem metaforycznej interpretacji rzeczywistości gwinejskiej jest opowieść *Mar de Mierda / Morze gówna* (Il. 5), w której obserwujemy drogę pewnego człowieka z baru do domu, gdzie siada w łazience, żeby przeczytać gazetę i zapalić papierosa. Cały świat przedstawiony spływa (dosłownie) tytułowym „gównem”. „Odwracając” rzeczywistość, Ramón umieszcza w muszli klozetowej kolorowe kwiaty. Mamy tutaj do czynienia z oczywistą zamianą miejsc dwóch porządków – nazwijmy je – pachnącego i śmierdzącego. To przerysowanie rzeczywistości jest komentarzem „całego tego gówna”, które zalewa mieszkańców Gwinei na co dzień. Estetyka, do której odwołał się Ramón, czerpie w prostej linii z dokonań komiksów undergroundowych i alternatywnych, które pozwalają autorom wyolbrzymić problem używając szokującej metafory.

Rzeczywistość przerysowana w taki sam sposób pojawia się również w komiksie zatytułowanym *Dictadores / Dyktatorzy* (zob. Il. 6), którego głównym tematem są wybory. Zwyczajni obywatele zostali tutaj przedstawieni jako zastraszone myszy, natomiast agitujący do wzięcia udziału w wyborach mają postać mniej lub bardziej zantropomorfizowanych karaluchów. Być może jest to echo istniejącej w Gwinei Macíasa wspomnianej już Juventud Hormiga (Młodzieżówki Mrówek), dalekie „owadzie” odniesienie? Zabieg antropomorfizacji, odgrywający różne role, pojawiał się na kartach komiksu wiele razy, np. w *Mausie*, którego autor, Art Spiegelman, wywodzi się przecież z amerykańskiego komiksu alternatywnego. Ramón ucieka jednak od przyrównywania swojego komiksu do *Mausa*. Równocześnie stosuje antropomorfizację w sposób niewątpliwie bliski komiksowi niezależnemu, a ponadto odwołuje się do nazwania karaluchami grupy sprzyjającej rządzącym, co stanowi jej jawną krytykę. Historia ta jednak ma przede wszystkim pokazać, że aby pokonać w wyborach ludzi „trzymających władzę”, konieczna jest zmiana wewnętrzna, która musi zajść w społeczeństwie. Taką interpretację nasuwa wmontowanie serca jednej z myszy-wyborców, zamiana jej głowy na ludzką i włożenie do niej mózgu. W zakończeniu *Dyktatorów*, postać ta staje pośród innych z zieloną flagą, na której



Il. 5. Ramón Esono Ebalé – *Mar de Mierda/Morze gówna* (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010)



II. 6. Ramón Esono Ebalé – *Dictadores/Dyktatorzy* (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010);

Pędzel zamiast karabinu – sztuka jako sprzeciw polityczny. Niepokorna twórczość...



II. 7. Ramón Esono Ebalé – *Dictador/Dyktator* <http://jamonyqueso.info/> [data dostępu: 12.03.2016]

widnieje pytanie, czy może zagłosować na inną partię niż na karaluchy. Narrator opowieści nie pozostawia tego naiwnego pytania bez ironicznego komentarza: „Houston... we have a problem!”²⁶

W rysunkach satyrycznych Ramóna widać skoncentrowanie się artysty na osobie Obianga, którego autor próbuje dyskredytować na wiele sposobów. Przedstawiany jest on zawsze karykaturalnie, a żeby ośmieszyć działania prezydenta, Ramón posuwa się do absurdalnych przerysowań. Obiang staje się terrorystą, który pod garniturem ma założony pas z materiałem wybuchowym (zob. Il. 7.) i mówi w formie groźby, że „żaden przedstawiciel mojego gatunku nie idzie do piachu sam. Czekam na was, oburzeni”.

Celem Ramóna jest zwrócenie uwagi na destrukcyjny charakter działań prezydenta Gwinei, które niszczą cały naród. Ramón podkreśla także mitomanię dyktatora, który uważa, że naród nie może istnieć bez niego. W innym przedstawieniu Obiang zostaje przebrany przez autora za kobietę (takich rysunków w katalogu Ramóna jest dużo; zob. Il. 8) po to, żeby go ośmieszyć, odbierając mu „dyktatorskie” męstwo. Ramón sięga po środek, którego używali już inni twórcy, np. Mario Vargas Llosa, kiedy ośmieszył generała Trujillo w powieści *Święto Kozła*, przypisując mu impotencję. Wymierzenie ostrza satyry w macyzm dyktatorów ma być dla nich dotkliwą karą, kompromitującą ich jako mężczyzn, co szczególnie w obu przywoływanych tutaj kulturach – afrykańskiej i latynoamerykańskiej – jest uważane za dotkliwy dyshonor.

Nieco bardziej skomplikowaną krytyką jest przedstawienie Obianga w papieskich szatach z laską w dłoni (jej elementami są broń palna oraz nóż; zob. Il. 9). Rzuca się w oczy symbol swastyki w zdobieniu papieskiego ubioru. Ramón przywołuje tu koncepcję tzw. afrofasyzmu, używaną na określenie rządów Macíasas, które kontynuuje jego siostrzeniec i spadkobierca. Obiang-papież mówi: „błogosławię Was w imię... w imię... w... w imię... w moje imię”, co jest ponownym odwołaniem do Macíasas, który rozkazał swoim podwładnym skandować hasła: „nie ma Boga nad Macíasas, Bóg stworzył Gwineę dzięki Ojcu Macíasowi, bez Macíasas Gwinei by nie było”. Choć przedstawiony na obrazku

²⁶ *Ibidem*, s. 32.



Il. 8 i 9. Ramón Esono Ebalé – karykatury Obianga <http://jamonyqueso.info/>

mężczyzna nie jest wyobrażeniem Boga, a tylko Obiangiem przebranym za papieża, to aluzja do poprzedniego prezydenta podkreśla podobieństwo między dwoma władcami niepodległej Gwinei, które Ramón obrał jako punkt wyjścia do stworzenia komunikatu krytycznego. Rysunek stanowi także bezpośrednie nawiązanie do słów Obianga, który w rozmowie przeprowadzonej na antenie Radia BBC, powiedział: „Jestem w stałym kontakcie z Bogiem. I tak jak On, mogę decydować o tym, kto żyje, a kto nie, i nikt nie ma prawa mnie z tego w żaden sposób rozliczać. Nie mogę też trafić za moje czyny do piekła, bo czy widział ktoś kiedyś samego Boga w piekle?”²⁷

Karykatury i rysunki satyryczne z Obiangiem tworzą zbiór prac, które powstają spontanicznie i nie były pomyślane jako cykl. Cykl tworzy natomiast wspomniana już seria *Bozales / Kagańce* (zob. Il. 10 i 11), w ramach której autor

²⁷ Zob. R. Díaz-Szmidt, *Rzeczywistość polityczno-ekonomiczna...*, s. 48.



Il. 10 i 11. Ramón Esono Ebalé – *Bozales/Kagańce* (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010)

przedstawia brak wolności słowa w Gwinei oraz kary grożące za krytykę władzy. Przedstawione postaci mają założone na usta swoiste kagańce, które uniemożliwiają im wypowiadanie krytycznych uwag – „obszczekiwanie” władzy. Autor, poprzez powtarzanie tego elementu, sięga po znaczeniową ekwiwalencję graficzną i to ona łączy prace w cykl. Wojciech Birek, pisząc o ekwiwalencji graficznej, wskazywał powtarzalność elementów w obrębie całej twórczości danego autora jako jedną z jej realizacji w funkcji wytwarzającej znaczenie. U Ramóna, w funkcji budowania spójnego świata przedstawionego powtarza się nie tylko motyw kagańców, ale również specyficzne „podłączenia”. Oglądając prace autora zwracamy uwagę na to, że bohaterowie prawie zawsze są do czegoś podłączeni, jakby byli kontrolowani albo uzależnieni od jakiejś siły – podłączenia mają niekiedy formę przewodów, innym razem kabli, sznurków lub czegoś, co przypomina korzenie. Motyw ten jest również widoczny w omówionych już pracach, w: *Morzu gówna*, *Śmierci Idioty* i *Dyktatorach*. Dzięki powtarzalności tych ele-

mentów, autor nie tylko tworzy spójny świat przedstawiony, ale sugeruje także, że w Gwinei władza kontroluje każdy aspekt życia jednostki, steruje nią i ją krępuje. Niepokojące kable, sznury i przewody pojawiające się w pracach Ramóna mogą także obrazować sieć powiązań ludzi władzy i biznesu, których przecięcie być może pozwoliłoby społeczeństwu odzyskać upragnioną wolność.

Frapującym ekwiwalentem graficznym jest również postać białego-czarnego, która pojawia się w wielu pracach Ramóna. Pozytywne zmiany demokratyczne w Gwinei mają szansę zajść dzięki pomocy z zewnątrz, o co zabiega elita intelektualna, tworząca opozycję poza granicami kraju. Być może ów biały-czarny to metaforycznie skonstruowany bohater-wyzwoliciel, idealistyczne ucieleśnienie ogólnoludzkiej solidarności, kształtującej się w postkolonialnej rzeczywistości ponad podziałami rasowymi, narodowymi i kulturowymi. Byłaby to próba, z jednej strony, wykroczenia poza kolonialną wizję dychoomicznego świata, w której spolaryzowane figury Białego i Czarnego miały udowodnić niższość tego ostatniego, z drugiej zaś skrytykowania nienawiści, którą reżim Macíasza obdarzał białych w czasach już postkolonialnych.

Ostatnią pracą, którą pragniemy przedstawić w niniejszym artykule są *Rozbite żarówki* (zob. Il. 12). Na rysunku widzimy odziane w garnitury postaci, które zamiast głów mają stłuczone żarówki, znad których unoszą się kable. Nie są one do niczego podłączone, choć każda z postaci ma gniazdko narysowane na klatce piersiowej. Możemy odczytać ten obrazek jako twórcze wykorzystanie znanej w języku komiksowym figury żarówki (jako metafory wizualnej), która oznacza w komiksie pomysł, ideę pojawiającą się w czyjejś głowie. Stłuczona żarówka może sugerować, że takich idei wśród Gwinejczyków brak lub, że nie pozwala im się ich tworzyć i rozwijać. Możliwa jest jednak także zupełnie odmienna interpretacja rysunku. Według niej, przedstawione postaci byłyby przedstawicielami gwinejskiej władzy, na co mogą wskazywać ich atrybuty – garnitury i wtyczki.

Wyobraźmy sobie, że ktoś ich rozdzielił, rozerwał sieć wzajemnych powiązań (rozłączone kable), przerywając w ten sposób zakłęty krąg dyktatury. Przy takim odczytaniu pracy, rozbite głowy-żarówki wskazywałyby na faktyczną bezideowość rządzących, na ich brak troski o kraj, nieprzygotowanie do sprawowania władzy i niemożność stworzenia planu działań, zdolnych wydobyć



Il. 12. Ramón Esono Ebalé – *Rozbite żarówki* (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010)

Gwineę Równikową z zapaści gospodarczej i kulturowej, w której się znajduje. Autor obrazuje zatem ludzi władzy jako nieprzydatne, niesfunkcjonujące i zepsute sprzęty.

Ramón Esono Ebalé walczy z gwinejską dyktaturą tworząc rysunki satyryczne i komiksy. Bronią, po którą sięga, jest karykatura i ironia, co pozwala mu tworzyć prace w charakterze komiksu undergroundowego/alternatywnego, nieznanego pojęcia tabu. Niewątpliwie jest to reakcja na zakazy treściowe, które na jego twórczość nakłada dyktatura. Ramón działa „przeciw”, a powtarzalne elementy w jego pracach mają na celu zwrócenie uwagi na wybrane aspekty rzeczywistości ciemniejszego kraju. Działając na emigracji, artysta stara się dotrzeć do opinii

światowej, być może w nadziei, że społeczność międzynarodowa zareaguje jednak w końcu na tragiczne wydarzenia rozgrywające się w jego ojczyźnie. Działalność artystyczna, choć nie jest wystarczająca do przeprowadzenia politycznej zmiany, ma za zadanie umożliwić uruchomienie procesu demokratyzacji. Jego celem byłoby zakończenie dyktatorskich rządów Teodoro Obianga. Aby przyczynić się do zainicjowania pozytywnych zmian, artysta sięga po tzw. *cartooning*, czyli twórczo przetwarza rzeczywistość, nie tyle eliminując szczegóły, ile skupiając się jedynie na wybranych. W ten sposób udaje mu się wzmocnić znaczenie, co jest nie do osiągnięcia w rysunku realistycznym. Czas pokaże, w jakim stopniu skuteczniejszym środkiem prowadzącym do tego celu jest pędzel od karabinu.

Bibliografia

- Batens Jan, Frey Hugo, *The Graphic Novel: An Introduction*, Cambridge University Press, New York 2015.
- Birek Wojciech, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Centrala, Poznań 2014.
- Bolekia Boleká Justo, *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial*, Amarú Ediciones, Salamanca 2003.
- Campos Serrano Alicia, *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955–1968*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid 2002.
- Castro Mariano, de la Calle Luisa, *Origen de la colonización Española de Guinea Ecuatorial, 1777–1860*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Valladolid 1992.
- Castro Mariano, Ndongo Bidyogo Donato, *España en Guinea. Construcción del desencuentro: 1778–1968*, Sequitur, Toledo 1998.
- Díaz-Szmidt Renata, *Rzeczywistość polityczno-ekonomiczna Gwinei Równikowej i działalność jej intelektualistów*, [w:] K. Jarecka-Stępień, J. Kościółek (red.), *Problemy współczesnej Afryki. Szanse i wyzwania na przyszłość*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 39–52.
- Esono Ebalé Ramón, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, Malabo 2010.

- García Domínguez Ramón, *Guinea: Macías, la ley del silencio*, Plaza y Janés SA, Barcelona 1977.
- Jankowski Jakub, *Joe Sacco – uzależniony od wojny, czyli reporter nie z tej ziemi*, część 1, „Zeszyty Komiksowe” [Instytut Kultury Popularnej UAM/BU Poznań, Poznań] 2015, nr 19, M. Błażejczyk, M. Traczyk (red.), s. 12–21.
- Jankowski Jakub, *Joe Sacco – uzależniony od wojny, czyli reporter nie z tej ziemi*, część 2, „Zeszyty Komiksowe” [Instytut Kultury Popularnej UAM/BU Poznań, Poznań] 2015, nr 20, M. Błażejczyk, M. Traczyk (red.), s. 106–113.
- Lent John A., *Afrykańska sztuka komiksu i żartu rysunkowego: wymiar historyczny i współczesny*, [w:] G. Gajewska, R. Wójcik (red.), *KOntekstowyMIKS: Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, tłum. T. Olszewski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2011, s. 255–280.
- Liniger-Goumaz Max, *De la Guinée Équatoriale. Éléments pour le dossier de l'Afro-fascisme*, Les Editions du Temps, Geneva 1983.
- Liniger-Goumaz Max, *Guinea Ecuatorial. La democracia nguemista sin cambios*, Editorial Clves para el futuro, Madrid 2000.
- McCloud Scott, *Zrozumieć komiks*, tłum. M. Błażejczyk, Kultura Gniewu, Warszawa 2015.
- Ndong Econg Eyang Deogracias, *El problema africano y de la Guinea Ecuatorial. La moralidad política*, Ediciones Letra Clara, Madrid 2002.
- Ndongo Bidyogo Donato, *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*, Editorial Cambio, Madrid 1977.
- Nze Nfumu Augustín, *Macías: verdugo o víctima*, Herrero y asociados, Madrid 2004.
- Sabin Roger, *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Phaidon Press Limited, London 1996.
- Smoldern Thierry, *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*, tłum. na angielski B. Beaty, N. Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson 2014 [2000].
- Szyłak Jerzy, *Komiks: świat przerysowany*, słowo/obraz, Gdańsk 1998.

Versaci Rocco, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, Continuum, New York–Londyn 2007

Strona poświęcona filmowi *Avatar* pod adresem: http://pl.james-camerons-avatar.wikia.com/wiki/Avatar_Wiki [dostęp: 12.12.2015].

Summary

Brush instead of a gun – art as a political protest. Rebellious Art of Ramón Esono Ebalé from Equatorial Guinea

Postcolonial history of Equatorial Guinea is marked by dictatorships: Francisco Macías (1968–1979) first and then Teodoro Obiang (from 1979 r.). The first president murdered one third of the Guinea's population, mostly those well educated: professors, doctors, engineers, lawyers, writers and artists. The now ruling president is responsible for torturing, intimidating and oppressing the next generations of the Guinea's people. The state itself is facing a very painful political issues from the point of view of the citizens – traumatic experiences of the dictatorships, no freedom of speech and persecution of the opposition members. The economic issues are caused by corruption and demoralization of the ruling elite which is visible in the wealth's redistribution of the reach Guinea's soil and in the lack of the necessities. The social issues are caused by the messy educational and medical systems, as well as by the lack of the proper infrastructure. All of the above became the main topic of the rebellious works by Ramón Esono Ebalé (born in 1977), self-made artist, who in his illustrations, drawings and comic books tries to show the regime's crimes. The works by Esono which we are about to analyze show how absurd and tragic the Guinea's reality has become. We read them as an intentional, lucid and consequently projected struggle against the dictatorship.