

MAREK ARPAD KOWALSKI

SZTUKA AFRYKI WSCHODNIEJ

Zakres niniejszej pracy ogranicza się do jednej tylko gałęzi sztuk plastycznych — rzeźbiarstwa, zamyka się również w jednym tylko obszarze Czarnego Łądu — w jego wschodniej części. Takie potraktowanie tematu wynika z założenia, by w miarę możliwości przedstawić go dokładnie. Sztuka jest bowiem problemem bardzo obszernym, obejmującym twórczość plastyczną, taniec, muzykę i literaturę ustną, przy czym rzeźbiarstwo jest dziedziną, w której najlepiej chyba przejawiają się artystyczne uzdolnienia ludów afrykańskich. Temat ów wiąże się też w nierozdzielalną całość z szeregiem innych zagadnień, takich jak religia, gospodarka, struktura społeczna.

Teren, na którym koncentrują się rozważania, nie odpowiada ściśle ogólnie przyjętym określeniom regionów geograficznych czy etnograficznych i obejmuje obecne polityczne granice Kenii, Tanzanii i północnego Mozambiku.

ROZWÓJ ZAINTERESOWAŃ SZTUKĄ AFRYKI

Znajomość ze sztuką Afryki zawarła Europa na długo przed pojawieniem się na przełomie XIX i XX w. nowych prądów artystycznych, którym zwyczajowo przypisuje się zasługę odkrycia plastycznych uzdolnień mieszkańców Afryki. Pojedyncze wytwory artystów afrykańskich pojawiły się w Europie już od drugiej połowy XV w., podróżnicy zaś opisywali swoje spostrzeżenia dotyczące sztuki z wojaży do Afryki. W XVII w. jezuicki duchowny, Niemiec, ojciec Athanasius Kircher, założył w Rzymie muzeum (obecnie Muzeum Pigorini), w którym poczesne miejsce zajmowały kolekcje etnograficzne, obejmujące między innymi kamienne posagi pochodzące z Dolnego Kongo. W 1668 r. Holender Olfert Dapper w entuzjastycznych słowach opisywał miasto Benin¹, w 1704 r. zaś Willem

¹ O. Dapper, *Beschryvinge des afrikaensche gewesten van Egypten, Barbaryen, Lybien, Biledulgerid, Negrosland, Guinea, Ethiopien etc.*, Amsterdam 1668.

Bosman, również Holender, zanotował, że podczas podróży po terenie Złotego Wybrzeża widział figurki ze złota „o przyjemnym wyglądzie”². Zasadność tego sądu potwierdził sto lat później Thomas E. Bowdich, opisując ozdoby noszone przez Sai Tuto Quamina, władcę Aszantów przyjmującego brytyjskie poselstwo³. Podobne opinie wyrażali i inni podróżnicy.

Pierwsze naukowe prace na temat sztuki Afryki pojawiły się w końcu XIX w., wychodząc spod pióra Leo Frobeniusa, Charlesa Reada, Ormonde Daltona i A. H. Pitt-Riversa. Dotyczyły one Afryki Zachodniej, malowideł naskalnych, a szczególnie zachwycaly się osiągnięciami sztuki Beninu, przypisując jej zresztą wpływy zewnętrzne najrozmaitszej proveniencji jako źródła i bodźce rozwoju⁴. Wykaz tytułów wskazuje, że nie było w tym okresie wzmianek o sztuce Afryki Wschodniej. Ale aż do pierwszych lat obecnego wieku sztuka murzyńska, jak ją określano, nie mogła zdobyć sobie uznania w oczach Europy. Wprawdzie na Brukselskiej wystawie światowej w 1897 r. znalazła się kolekcja dzieł rzeźbiarskich z Kongo, była ona jednak przedstawiona jako przykład dziwnych i niezrozumiałych egzotycznych wytworów.

Stopniowe zapoznanie się ze sztuką Afryki należy zawdzięczać w głównej mierze awangardowej grupie artystów paryskich, takich jak Vlaminck, Matisse, Derain, Braque i Picasso, którzy zafascynowani plemienną rzeźbą afrykańską, czerpali z niej wiele w swojej twórczości. Znaleźli tam nie tylko inspirację formalną, lecz i nowe myśli, pojęcia i idee, odgadywali w niej sztukę przyszłości. Dalszy rozwój nastąpił w 1915 r., po ukazaniu się *Negerplastik*. Jej autor, Carl Einstein, członek awangardowej grupy poetów niemieckich, pisarz i esteta, był pierwszym, który opisał plemienną sztukę Afryki w sposób rzeczowy, w pełni uznając jej wartości. Krótka ta praca jest raczej pozbawiona walorów etnograficznych, ale posiadała wielkie znaczenie dzięki wniesieniu nowych spostrzeżeń w teorię estetyki. Carl Einstein zwrócił uwagę na istotne wartości afrykańskiej plastyki figuralnej, widząc w niej rzeźbę w pełnym znaczeniu tego słowa, rozwiązującą problem bryły i trójwymiarowości; podnosił też jej rodzimy rozwój. Sztuka afrykańska była wreszcie atrakcyjna dzięki swej nowości i tchnieniu egzotyki. Praca Einsteina dała impuls do dalszego poznawania i pogłębiania znajomości osiągnięć artystycznych ludów Czarnego Kontynentu.

² Opinię tę przytacza M. Leiris, *The Latitudes of Beauty — Africa*, The Unesco Courier, December 1965.

³ T. E. Bowdich, *Mission from Cape Coast to Ashantee*, London 1819.

⁴ Szczególnie lansowana była teoria wpływów fenickich lub egipskich, której początek dał Leo Frobenius. Osiągnięciom Beninu przypisywano też wpływy portugalskie, gdyż uważano powszechnie za niemożliwe, by Afrykańczycy mogli wykonywać dzieła z brązu i kości słoniowej z tak dużą zręcznością.

W kwietniowym numerze „Mercure de France” z 1917 r. Guillaume Apollinaire opisuje afrykańską rzeźbę „fetyszystyczną”; w maju 1919 r. w Galerii Devambez w Paryżu otwarto pierwszą wystawę rzeźby Afryki i Oceanii, w 1920 r. zaś, w trzecim numerze pisma „Action” ukazują się opinie o sztuce afrykańskiej pióra znanych pisarzy i krytyków, jak Pablo Picasso, Juan Gris, Jean Cocteau, Andre Salmon i Jacques Lipschitz. Aczkolwiek nie wszystkie wypowiedzi były pochwalne, a zdania na temat afrykańskiej sztuki różne, to jednak zdobywa sobie ona popularność, zwiększa się jej znajomość wśród społeczeństwa, czego dowodem są coraz liczniejsze publikacje.

Pierwsze opisy sztuki Afryki Wschodniej pojawiają się na początku obecnego wieku — są to wzmianki podróżników i badaczy, którzy zetknęli się w czasie swoich wędrówek z plastyczną twórczością ludów wschodnich części kontynentu. Są to raczej utrzymane w duchu tego okresu ogólne opisy życia, gospodarki, wierzeń i obyczajów plemion, z którymi zetknęli się autorzy⁵. Sztuka potraktowana jest marginesowo jako jeden z elementów kultury, wiążący się w układzie tych prac z rzemiosłem. Jedynie Eckart von Sydow koncentruje się na zagadnieniach artystycznych. Praca jego zawiera pierwsze w etnograficznej literaturze dotyczącej Afryki szerokie i dokładne opisy sztuki plemion regionów wschodnich; wymienieni są Makonde, Wayao i Kamba. Oczywiście i wcześniejsze wzmianki notują występowanie sztuki. Jak stwierdza np. Karl Weule: „... sztuka plastyczna wśród Wayao nie jest tak bogata, jak u Makonde, ale jednak istnieje”⁶, A. Werner pisze zaś, że Wayao wykonywali małe drewniane laleczki (Little wooden dolls) z silnie podkreślonym prognatyzmem i zniekształconymi wargami (kłódka wargowa). Motyw ten jednak zniknął i brak przykładów nie pozwala na scharakteryzowanie tych figurek⁷. Przytoczony już wyżej Weule jest też odkrywcą makondyjskich masek *midimo*, których liczne ilustracje zamieszcza w swojej pracy⁸, a które po dziś dzień są bardzo poszukiwanymi obiektami. Warto tu jeszcze podkreślić, że najbardziej znane przykłady rzeźb Wazaramo zostały zebrane w 1899 r.

⁵ Można tu wymienić w kolejności chronologicznej kilka tytułów: A. Werner, *The Natives of British Central Africa*, London 1906; C. W. Hobley, *Ethnology of A-Kamba and others East African Tribes*, London 1910; K. Weule, *Negerleben in Ost-Afrika*, Leipzig 1908; tenże, *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Südosten Deutsch-Ostafrika*, Berlin 1908; G. Lindblom, *The Akamba in British East Africa*, Uppsala 1916; wreszcie ogólne opracowanie sztuki, które daje E. von Sydow, *African Sculpture*, „Africa”, vol. 1: 1928.

⁶ K. Weule, *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Südosten Deutsch-Ostafrika*, Berlin 1908, s. 49.

⁷ Werner, *The Natives of British Central Africa*, s. 204.

⁸ Weule, *Negerleben in Ost-Afrika*, s. 443.

przez Stuhlmanna i znajdują się obecnie w muzeach w Berlinie i Hamburgu. Są to figury nagrobne wykonane ku czci przodków⁹.

W rozważaniach na temat sztuki Afryki przeważały dwa jej ujęcia: funkcjonalne, czyli etnograficzne, i estetyczne, czyli artystyczne. Obiekty sztuki traktowano początkowo jako curiosa, jako egzotyczne wytwory rzemieślnicze i przedmioty kultu. Łączyło się to z ujęciem etnograficznym, lecz ową sztukę dzikich traktowano marginesowo, jakby nieco wstydliwie. Odkrycie jej, dokonane przez awangardową grupę artystów z kręgów paryskich, uwarunkowało spojrzenie estetyczne, którego ukoronowaniem była wspomniana już praca Einsteina. Ów prąd estetyczny rozpałił w Europie entuzjazm dla sztuki afrykańskiej, rozpatrując piękno przedmiotu, fascynując odmiennymi kanonami piękna, formy i bryły, linii i płaszczyzny. Nie zwracano natomiast uwagi na funkcję i znaczenie rzeźb, traktując je jako byty oderwane, rozpatrywane tylko w świetle pojęć plastycznych. Zrodziła się zatem reakcja mająca na celu badanie funkcji dzieł, ich kontekstu społecznego, znaczenia magicznego i religijnego. Zwrot w tym kierunku był tak silny, że istota sztuki plemiennej stawała się w tych rozważaniach często niejasna i niezrozumiała, nadto zupełnie pomijano walory plastyczne.

Sztuka afrykańska jest prawie zawsze wysoce symboliczna i funkcjonalna. Wszelako istniała niekiedy wśród Afrykańczyków tendencja do spoglądania na nią jak na dzieło sztuki, a nie tylko symbol kultu czy obiekt pełniący jakąś rolę społeczną. Przykładów tego rodzaju może dostarczyć dworska sztuka Beninu, a także również dworska rzeźba królów Dahomey, Bena Lulua, Baluba czy Międzyjezierza. Spostrzeżenia podobne notuje Hans Himmelheber w odniesieniu do niektórych plemion Kamerunu i Wybrzeża Kości Słoniowej¹⁰. Są to raczej pojedyncze, sporadyczne przypadki będące marginesem w ogólnym, tradycyjnym schemacie odczuć artystycznych mieszkańców Afryki. W pełni uświadomione spojrzenie estetyczne pojawia się na szerszą skalę dopiero obecnie, a to dzięki szybkiemu przyswajaniu przez Afrykanów kanonów artystycznych panujących w Europie, dzięki powstawaniu szkół artystycznych o akademickim charakterze, często kierowanych przez Europejczyków, dzięki wreszcie określonej polityce kulturalnej rządów państw afrykańskich.

Ostatnio próbuje się spoglądać na dzieło sztuki od innej jeszcze strony, mianowicie oczami miejscowego artysty, a przez to wyjaśnić zawiły psychologicznie proces twórczy, znaleźć motywacje skłaniające do podejmowania tej pracy, uchwycić różnice między artystą a rzemieślnikiem. Pró-

⁹ Fakty te podaje W. Fagg, *Tribes and forms in African Art*, London 1965.

¹⁰ H. Himmelheber, *Personality and Technique of African Sculptors*, New York 1963.

bę odpowiedzi na te zagadnienia podejmowali: Hans Himmelheber, Marcel Griaule, Margerite Cordwell i P. Y. L. Vandenhouste, a z polskich autorów przegląd tego rodzaju stanowisk daje Bogdan Moliński¹¹, ale problem jest jeszcze otwarty. Tendencja ta jest o tyle ważna, że może okazać się pomocna w znalezieniu klucza do pełnego zrozumienia istoty sztuki plemiennej.

PODŁOŻE KULTUROWE SZTUKI W AFRYCE WSCHODNIEJ

Klasyczne dzieła rzeźby afrykańskiej pochodzą z dwu regionów: basenu Nigru i basenu Kongo. Na obszarach tych występowanie plastyki figuralnej jest powszechne. W pozostałych częściach Afryki brak tej sztuki jest zjawiskiem generalnym, choć bardzo popularne jest zdobienie przedmiotów użytkowych. Lecz i na terytorium położonym między pasem Wielkich Jezior a Oceanem Indyjskim znajdują się grupy plemion, wśród których istnieją lub istniały tradycje rzeźbiarskie bądź takie, gdzie rzeźby wykonywane są od niedawna. Należą do nich Makonde, Wayao, Wankwere, Washambala, Wazigua, Wazaramo, Wanyamwezi, Wahehe, Wake-rewe, Kikuyu, Kamba, Kisii, Wasukuma, Wabende i Doa. Istnieje jednak w ogólnym pojęciu dychotomiczny podział na Afrykę „rzeźbiarską” i „nierzeźbiarską”, a kryterium stanowi tu ilość zajmujących się sztuką plemion¹². Powstaje pytanie, co jest przyczyną tego stanu rzeczy. Są głosy dopatrujące się tego w predyspozycjach rasowych i wrodzonych zdolnościach pewnych grup ludzkich. Ludy Bantu przeciwstawia się mianowicie ludom chamickim, widząc u pierwszych zdolności rzeźbiarskie, drugim zaś przypisując rozwój innych gałęzi artystycznych. Podstawę takich mniemań stanowi fakt, że w Afryce Wschodniej rzeźbiarstwo rozwinęło się wśród plemion rolniczych, natomiast plemiona pasterskie, zbierackie i myśliwskie kultywują inne gałęzie sztuki. Nierównomiernego rozmieszczenia ośrodków sztuki nie mogą jednak tłumaczyć elementy rasowe — trzon bowiem ludności Afryki Wschodniej stanowią ludy Bantu, które zamieszkują też Kon-

¹¹ Wymienić tu należy cytowanego już poprzednio H. Himmelhebera, a także J. M. Cordwell, *African Art*, Chicago 1959; P. Y. L. Vandenhouste, *Poro en Masker*, Leopoldville 1952, oraz B. Moliński, *Historia — osobowość — sztuka*, Warszawa 1966.

¹² Jest to zdanie wielu autorów. I tak H. Himmelheber pisze: „Plemiona Afryki Wschodniej i Południowej nie posiadają prawie wcale sztuki. Trudno powiedzieć dlaczego tak jest” (*Negerkunst und Negerkünstler*, Braunschweig 1960, s. 411). Podobne jest zdanie innych teoretyków. L. Adam: „W Afryce Wschodniej sztuką zajmuje się jedynie izolowana grupa ludu Makonde” (*Art Primitif*, Paris 1959, s. 117; D. Paulme: „Rolnicze ludy Afryki Wschodniej również jednak nie mogą pochwalić się specjalnymi osiągnięciami w dziedzinie artystycznej” (*Les Sculptures de L'Afrique Noire*, Paris 1956, s. 6).

go, Angolę i Kamerun, skąd właśnie pochodzą najwspanialsze przykłady rzeźby afrykańskiej. Nie ma też żadnych podstaw do tego, by mówić o mieszkańcach Afryki Wschodniej jako mniej zdolnych czy zręcznych, zważywszy ich duże osiągnięcia w dziedzinie sztuki zdobniczej. Pewnej roli można natomiast dopatrzeć się w warunkach geograficzno-przyrodniczych. Afryka Wschodnia leży w strefie klimatu podrównikowego suchego, w sudańsko-zambezyjskim obszarze sawannów. Niewykluczone więc, że występowanie rzeźby w drewnie może być po części określone ilością dostępnego materiału. Istotnie obszar, z którego pochodzi klasyczna rzeźba plemienna, porośnięty jest wielkimi lasami tropikalnymi i podzwrotnikowymi. Jednakże nie jest to wyjaśnienie wystarczające — liczne przykłady sztuki rzeźbiarskiej pochodzą z sudańskich terenów sawannów Afryki Zachodniej i grasslandów Kamerunu.

O nierównomiernym rozmieszczeniu centrów sztuki decydują przede wszystkim czynniki historyczne i kulturowe. Plemiona Zachodniej i Środkowej Afryki zajmujące się rzeźbiarstwem to na ogół osiadłe od setek lat matryklanowe ludy rolnicze. Rzeźba pełni tam funkcję przekazu historycznego i legendy: wyjaśnia pochodzenie człowieka, uzasadnia prawa do zajmowanego terytorium przez wyrażający się w kult przodków — założycieli plemienia i rzeczywistych władców ziemi; wyraża też ideę płodności, jest narzędziem magii.

Natomiast w Afryce Wschodniej dominuje gospodarka pasterska. Wśród ludów nomadycznych inne panują idee społeczne, legendy i wierzenia niż wśród osiadłych grup rolniczych; religia i magia przewijają się w innych formach. Jean M. Herskovits wyróżniający w Afryce kilka zasadniczych areałów kulturowych, określa ten teren mianem wschodnioafrykańskiego obszaru hodowców bydła¹³. Bydło jest tam ogniskową kultury, nadaje znaczenie życiu i terminom wyrażającym wartość, odgrywa specjalną rolę w podwójnym systemie ekonomicznym charakterystycznym dla tego obszaru. Gospodarka bowiem bazuje na rolnictwie, które jest podstawą utrzymania, równolegle z nim współlistnieje ekonomia prestiżowa, jej fundamentem zaś jest bydło. Nie będąc kupowane ani sprzedawane, używane do handlu ani jedzenia, określa pozycję społeczną właściciela, jego ilość jest też wyznacznikiem bogactwa. Wiele ceremonii plemiennych, rytuałów śmierci, urodzin i dojrzałości koncentruje się wokół bydła. Społeczności tego obszaru są względnie małe, handel nie jest rozwinięty, każda grupa jest zasadniczo samowystarczalna. W rezultacie niewielkie jest wyspecjalizowanie w wykonywaniu pewnych zajęć, z wyjątkiem kowalstwa, acz istnieją plemiona o rozwiniętym podziale pracy. Spadkobranie, dziedziczenie i pochodzenie liczone jest w linii ojca, niemniej są plemiona

¹³ J. M. Herskovits, *The Culture Areas of Africa*, „Africa”, t. 3:1930.

matrylinearne. Należą do nich te, które były bardziej izolowane od wpływów zewnętrznych — czy to kultur pasterskich, czy też późniejszych wpływów arabskich. Według wielu bowiem autorów, pasterskie ludy chemicznie zdominowały rolniczych Bantu, którzy przejęli od nich wiele elementów gospodarczych (hodowla bydła) i społecznych (patrylinearyzm)¹⁴.

Specyfiką tego obszaru jest istnienie klas wieku jednoczących w zwartej grupie ponadklanowe zespoły rówieśników. Klasy wieku odczytywane są jako czynnik integrujący plemię pozbawione silnej, scentralizowanej władzy, a nawet w wielu przypadkach instytucji wodzostwa, jak np. u Kikuyu czy Kamba. Wierzenia, życie religijne i ceremonie koncentrują się wokół rodziny i rodu i choć istnieje pojęcie istoty najwyższej oraz czczone są bóstwa natury, to jednak podstawowy jest kult przodków. Ceremonie mają na ogół charakter rodzinny lub klanowy, jedynie większe obrzędy, np. święto zbiorów, dotyczą plemienia jako całości. Artystyczna ekspresja ludów tego obszaru wyraża się głównie w muzyce, tańcu, mitach i opowieściach, natomiast sztuki plastyczne są ubogie. Dominuje wśród nich ozdobne snycerstwo i ornamentyka — elementy spotykane na przedmiotach użytku codziennego¹⁵.

Afryka na wschód od pasma Wielkich Jezior jest krajem otwartym i od wieków była widownią licznych wojen, migracji i przemieszczeń ludności. Wprawdzie i Afryka Zachodnia była sceną wielu wojen, ale tam podbite plemiona nie zmieniały swojego miejsca zamieszkania ani sposobu życia, płacąc jedynie trybut zwycięzcom, a po pewnym czasie wtapiały się nawet w ich społeczność. Natomiast we wschodniej części kontynentu nieustannie następowały fale migracji ludów obcych etnicznie, podboje sąsiednich plemion, ucieczki przed najeźdźcami w trudno dostępne tereny (tzw. up hill movement). Mało było plemion, które przeżyły w całkowitym pokoju dwieście lub sto lat — do nich należą ludy zamieszkujące izolowane obszary¹⁶. Stan chaosu i zamętu nie sprzyjał rozwojowi sztuki. Nie sprzyjał też rozwojowi i powstawaniu dużych i scentralizowanych organizmów państwowych z dworem królewskim, który mógłby pełnić wobec sztuki funkcję mecenasa, jak np. w królestwach Beninu, Dahomey czy Bena-Lulua.

Wielkie przemieszczenia ludności w szerokim korytarzu wschodnioafrykańskim były sprzężone z zetknięciem się wzdłuż całego wybrzeża i dalej

¹⁴ Tego zdania są E. Elisofon i W. Fagg, *The Sculpture of Africa*, London 1958. Jest to jednak w szczególności sprawa dyskusyjna, wymagająca dalszych badań i rozważań, dlatego została tu tylko zasygnalizowana, bez próby zajęcia przez autora jakiegokolwiek stanowiska.

¹⁵ J. M. Herskovits, *Backgrounds of African Art*, Denver 1945. Por. też S. Chodak, *Systemy polityczne „Czarnej” Afryki*, Warszawa 1963.

¹⁶ Elisofon, Fagg, *op. cit.*

w głąb lądu z wrogiem wobec sztuki przedstawieniowej Islamem. Pierwsze kontakty Afryki Wschodniej z Arabami odnoszą się do X-IX w. p.n.e., kiedy to liczne państwa południowej części Półwyspu Arabskiego wiodły ożywiony handel ze wschodnim wybrzeżem Afryki; powstała tam misterna sieć handlowa¹⁷. Obszary te ulegały islamizacji już od VII w., a Arabom poczynali wówczas przyświecać cele nie tylko handlowe, lecz i osadnicze. Na wybrzeżu powstawały liczne miasta muzułmańskie, przesiąknięte arabską obyczajowością. Nawarstwianie się arabskich osiedleńców na miejscową ludność, wzmożone długotrwałymi kontaktami, spowodowało uformowanie się kultury swahili, będącej swoistym konglomeratem miejscowej kultury afrykańskiej z licznymi elementami arabsko-islamskimi. Przez wiele wieków wpływ Islamu ograniczał się do wybrzeży i nie przenikał w głąb kontynentu. Islam zabezpieczał sobie oparcie wśród plemion wybrzeża i ich najbliższych sąsiadów, mających związki z kupcami arabskimi i swahiliskimi.

Z pojawieniem się w tych stronach Portugalczyków w 1498 r. z rąk Arabów począł wymykać się monopol kupiecki. Nowi przybysze, zamierzając przejąć go pod swoje władanie, zniszczyli dotychczasowe związki handlowe, a ukoronowaniem tego procesu była masakra Kilwy w 1587 r. Portugalczycy zniszczyli arabską sieć handlową, lecz nie potrafili zbudować swojej, wnosząc jedynie stan chaosu i zamętu, do czego przyczynił się jeszcze okres walk międzyplemiennych w interiorze i na wybrzeżu. Te ostatnie były często funkcją rywalizacji arabsko-portugalskiej. Słabość królestwa Luzytanii nie pozwalała na mocne usadowienie się w Afryce Wschodniej. Już bowiem w 1698 r. Arabowie odzyskali Mombasę, a wkrótce potem objęli kontrolę nad Kilwą, Zanzibarem i Pembą, przywracając stan poprzedniego swojego posiadania. Mimo przejściowych jeszcze sukcesów, kontrola Portugalii nad tym terenem skurczyła się do rzeki Ruvumy, która stanowiła północną granicę jej wpływów, na początku zaś XIX w. Portugalia władała kilkoma zaledwie małymi osadami na wybrzeżu.

Nieustannie trwające w interiorze walki międzyplemienne wyniszczyły kraj powodując migracje ludności, dezintegrację plemienną i depopulację. Taki stan rzeczy zastał Islam posuwając się w głąb lądu i łatwo stając się w tej sytuacji dominującą siłą. Przybysze z wybrzeża zjednywali wodzów plemiennych, by zapewnić sobie swobodę przenikania dalej. Początkowo przyświecały im cele handlowe. Propaganda religijna rozpoczęła się na szeroką skalę dopiero z przyjściem Europejczków. Z drugiej strony pamiętać należy, że przedmiotem handlu byli również niewolnicy, co też wyniszczało wschodnie połacie Afryki, jak i pozostawiało wśród tamtej-

¹⁷ B. Davidson, *Stara Afryka na nowo odkryta*, Warszawa 1961.

szej ludności niechęć do Arabów. Działalność ta była prowadzona przez Arabów w znacznie większym stopniu niż w Afryce Zchodniej.

Przedsięwzięcia kupieckie rozwijały się tak pomyślnie, że sułtan Omanu przeniósł swoją siedzibę w 1840 r., do Zanzibaru — dotychczasowej dependencji. Wyspa ta stała się głównym ośrodkiem handlu. Prawdopodobnie mógł istnieć jeszcze jeden cel — mianowicie budowa rozległego imperium arabskiego, kierowanego z Zanzibaru, a rozciągającego się aż po Kongo. Ten czynnik był oficjalną przyczyną interwencji europejskiej w Kongo i Afryce Wschodniej¹⁸. Rajdy arabskie posuwały się od wybrzeża w głąb lądu: od miejscowości Bagamoyo, Kilwa i Tanga w kierunku Wielkich Jezior, szlak zaś południowy wiódł od Kilwy do jez. Niasa. Jezioro Wiktorii i Tanganika zostały osiągnięte już w 1840 r. Na szlakach handlowych Arabowie zakładali osady chroniące drogi, a zarazem bazy zaopatrzeniowe — z nimi to stykali się Afrykańczycy z interioru. Poszczególne wodzowie plemienni współpracowali z Arabami, dostarczając im żądanych towarów. Adaptowali oni wiele arabskich zwyczajów i elementów kulturowych, często stając się nominalnie muzułmanami. Nadto pewną bazę dla rozpowszechniania się Islamu stanowili niewolnicy — oderwani od tradycji plemiennej, z którą stracili kontakt, wyobcowani w nie znanym sobie środowisku przyjmowali nową religię. Istniał jeszcze jeden czynnik poczwalający na rozwój Islamu: poszczególne osoby z plemion, które od dawna miały ścisły kontakt z Arabami, np. Wayao, stawały się ich pomocnikami, tragarzami, agentami. Ci także przyjmowali Islam identyfikując się z muzułmanami, lecz przejście się nową wiarą było często powierzchowne.

Nowym impulsem dla Islamu stało się wkroczenie Europejczyków. Zaniepokojeni dotychczasową ekspansją oskarżali Arabów o zamiar stworzenia imperium opierającego się na pracy niewolniczej, a rozciągającego się aż po Kongo. Elementy konkurencji handlowej przeplotły się wówczas z rywalizacją polityczną i religijną. Jak twierdzi J. Spencer Trimingham, okrucieństwa rajdów niewolniczych nie hamowały rozprzestrzeniania się Islamu¹⁹. Religia ta była łatwo przyjmowana dzięki prostemu ceremoniałowi, nieskomplikowanym nakazom religijnym, działał wreszcie przykład wyższej kultury — przyjęcie Islamu było pewnym wyniesieniem społecznym. Wreszcie Arabowie jako przeciwnicy Europejczyków byli cennym sojusznikiem w walce z ekspansją mocarstw kolonialnych, popierali więc Wahehe w ich walkach z Niemcami w latach 1891-1894 i powstanie Maji-Maji w 1905 r. Z drugiej strony Brytyjczycy i Niemcy zatrudniali w późniejszych czasach Arabów jako urzędników, tłu-

¹⁸ H. M. Stanley, *W czeluściach Afryki*, Warszawa 1890; J. Czekanowski, *W głąb lasów Aruwimi*, Wrocław 1958.

¹⁹ J. S. Trimingham, *Islam in East Africa*, Oxford 1964.

maczy, agentów i żołnierzy dla ich znajomości interioru, co nie pozostawało bez wpływu na rozszerzanie się propagandy religijnej.

Silnym naciskom Islamu podlegały przede wszystkim plemiona położone na wybrzeżu, na starych szlakach karawanowych, wciągnięte w arabską sieć handlową i pośredniczące w wymianie między wybrzeżem a interiorem. One też przyjęły go dosyć wcześnie. Tak np. o Wayao można mówić jako o muzułmanach już od drugiej połowy XIX w. Islam głęboko wpłynął na ich religijne poglądy, choć został silnie zmodyfikowany tradycją obyczajów plemiennych.

Inaczej ten proces przebiegał w Kenii. Polityczne wpływy Zanzibaru oraz kultury swahilisko-arabskiej i Islamu ograniczały się tylko do wąskiego pasa wybrzeża. Czynnikiem je hamującym było liczne białe osadnictwo i wczesne ustanawianie misji chrześcijańskich w tym kraju.

Islam ze swoim bagażem kulturowym wcześnie dotarł do Afryki Wschodniej i silnie oddziaływał na tym terenie. Rozbicie barier plemiennych znacznie ułatwiło pracę jego agentom i w dużym stopniu wpływało na miejscową kulturę. Islamizacja powiodła się prawie w pełni na wybrzeżu, natomiast muzułmanie z interioru w zasadzie nadal pozostali członkami społeczności plemiennej, będąc w sferze oddziaływania rodziny i klanu i odczuwając poczucie zależności od przodków i tradycji plemiennych.

Wpływy Islamu mogą tłumaczyć relatywną skromność przedstawionej plastyki figuralnej w Afryce Wschodniej, a zarazem bogaty rozwój ornamentacji przedmiotów użytkowych. Sztuka Islamu charakteryzuje się powszechnym występowaniem ornamentu roślinnego i geometrycznego, przy jednoczesnym braku wizerunków ludzi i zwierząt, wpływającym z zakazów religijnych. Można zatem przypuszczać, że ludy Afryki Wschodniej, mimo istnienia dawnych obyczajów społecznych bądź trwania przy nich w zmodyfikowanej formie, przyjmowały pewne kanony i nakazy religijne nie zmieniające w większym stopniu tradycyjnych elementów kultury.

Rzeźbiarska twórczość artystyczna istnieje wśród tych plemion, które są osiadłymi ludami rolniczymi, często o strukturze matrylinearnej (lub taką strukturę posiadały w przeszłości); wśród tych, które nie ulegały islamizacji albo długo jej się opierały; wreszcie wśród których wpływ Islamu jest niewielki. Nie należy wykluczać możliwości, że więcej niż obecnie plemion zajmowało się sztuką, lecz Islam przerwał jej rozwój. Przykładu takiego dostarczają Wayao i Wanyamwezi.

ZASADY RZEŻBY WSCHODNIOAFRYKAŃSKIEJ

Sztuka Afryki mocno osadzona jest w rodowym i plemiennym kontekście społecznym i kulturowym. Jej sens, rola i funkcja określone są przez znaczenie społeczne i filozoficzne dla grupy. Jest ona związana

z wierzeniami i religią. Sztuka bywa materialnym odbiciem mitów i kosmogonii, w jej obiektach zawiera się koncepcja świata i filozoficzne poglądy grupy społecznej, rzeźby zaś są ich podbudową, pomocą przypominającą i pozwalającą zachować związek i strukturę systemu społecznego. Są czymś w rodzaju pisma świętego, zbiorem przepisów, nakazów postępowania. Obiekty sztuki są gwarancją trwałości instytucji plemiennych, a to przez oddziaływanie na nie przodków. Właśnie przez sztukę dokonuje się integracja plemienia, ta bowiem dzięki kultowi przodków przypomina o wspólnym pochodzeniu i dziedzictwie kulturowym. Powszechność rzeźbiarstwa może być tłumaczona brakiem pisma. Rzeźba pełni funkcję pamięci zbiorowej, jest materialną egzemplifikacją mitologii i historii plemienia.

Religie afrykańskie różnią się zasadniczo od europejskich systemów wierzeniowych. Jak pisze J. Spencer Trimingham: „religia w naszym sensie tego słowa była nieznana w świecie Bantu”²⁰, ojciec Tempeles zaś wyjaśnia, że w przeciwieństwie do religii chrześcijańskiej, w wierzeniach Bantu nie istnieje idea układu między Bogiem a ludźmi²¹. Wśród plemion Afryki Wschodniej istnieje pojęcie Boga najwyższego, pojmowanego jako stwórca świata, kreatora, np. Ngai u Kikuyu, Mulungu u Kamba. Lecz Stworzyciel nie interweniuje w życie codzienne ludzi, jest od nich oddalony. Natomiast bezpośredni wpływ na życie ludzkie wywierają duchy, którym przyporządkowane są konkretne sprawy — sprowadzenie deszczu, urodzajnych plonów, płodności, zapewniają ochronę przed chorobami, złem. Z drugiej strony bezpośredni wpływ na życie ludzkie mają zmarli przodkowie plemienia, którzy mimo swej śmierci nadal pozostają członkami społeczności. Dla Afrykańczyka religia i kult przodków to sprawy jego samego, jego rodu i plemienia. Każde plemię ma swoich bogów i przodków, z którymi łączy go więzy krwi. Śmierć bowiem jest elementem przejściowym między życiem ziemskim a transcendentnym — istotna jest bowiem siła vitalna zawarta w człowieku. Ta po jego śmierci nie ginie, lecz przechodzi na użytek żyjących potomków zmarłego. Figura przodka staje się siedzibą ducha zmarłego, a właściwie siedzibą jego siły, dzięki której może on interweniować jako opiekun rodu czy plemienia, pozostając w ścisłym związku z ludźmi żyjącymi, a z drugiej strony z żywymi duchami władającymi zjawiskami natury. Rzeźba zatem to lokum dla duszy przodka jako emanacji istoty najwyższej.

Podstawowym dla zrozumienia rzeźby plemiennej jest kult przodków. Istocie najwyższej nie oddaje się bezpośredniej czci, nie posiada ona nigdy wyrażeń plastycznych. Tzw. higher mythology dotyczy bogów-stworzycieli i nie jest w sztuce nigdy reprezentowana; związana z dziełami pla-

²⁰ *Tamże*, s. 56.

²¹ Tempels, *Bantu Philosophy*, Paris 1959.

stycznymi jest natomiast lower mythology²². Najczęściej w rzeźbie spotykane przedstawienia przodków to legendarni założyciele klanu czy plemienia. Za pomocą figury plemię porozumiewa się z duchami i przedstawia im swoje prośby. Do figur przodków jako założycieli plemienia zwracają się kapłani z prośbami o płodność — matka klanu jest symbolem urodzaju. Rzeźby przodków często ugięte są w kolanach, gdyż według schematycznej interpretacji proponowanej przez licznych teoretyków w tej pozycji grzebie się zmarłych; z wielką głową — gdzie koncentruje się siła duchowa; z wystającym pępkiem — źródłem życia wiążącym matkę z dzieckiem; wyeksponowanymi organami rodnymi — symbolem płodności²³. Występująca na figurach skaryfikacja i uczesanie to motywy wzięte z natury. Ich odpowiedni zbiór i zestawienie to informacja, sygnał, powiedzenie, przysłowie. Skaryfikacja jest emblematem grupy, wyraża przynależność plemienną, określa tożsamość. To samo odnosi się do modelowania plemiennych figur oraz innych upiększeń i deformacji ciała (np. kłódka wargowa u Makonde). Nadto pozwalają one przodkom odnaleźć figurę i tym chętniej zamieszkać w niej. Wielkie figury nagrobne są wspólną własnością całej wioski — znajdują się pod opieką kapłana i przedstawiają wybitne osobistości. Takie są właśnie rzeźby-wizerunki wodzów Wake-rewe będących przodkami plemienia. Na co dzień przechowywane są w poświęconych chatach i wyjmowane tylko z okazji wielkich ceremonii plemiennych. Natomiast małe figurki przodków rodu mają swoje miejsce w ołtarzykach domowych. U Wanyamwezi znane były figury przodków, tzw. *ilanga kimbuli mbuli* lub *ilanga bya mizimu*. Wykonywane były według typowych kanonów plastyki słupowej, z cylindrycznym korpusem, o małej głowie i sklepionej wklęsło twarzy, stylizowanie detali było bardzo pobieżne.

Drugim podstawowym rodzajem rzeźb są fetysze. Między nimi a figurami przodków granica nie zawsze jest ostra. W zasadzie fetysz to obiekt obdarzony ofensywną siłą magiczną, nie posiada natomiast wartości stricte religijnej²⁴. Fetysz wykonywany jest nie przez artystę czy

²² Podział ów proponuje E. von Sydow, *African Sculpture*, „Africa”, t. 1:1928.

²³ Interpretacja ta spotykana jest w większości prac dotyczących sztuki Afryki. Razi ona jednak pewnymi uproszczeniami, a nadto wydaje się, że jest wynikiem europejskiego spojrzenia na afrykańską rzeźbę. Przytoczone przykłady dobrze ilustrują próby doszukiwania się właściwej symboliki, należy jednak odnosić się do nich z dużą ostrożnością.

²⁴ Fetysz, amulet i talizman w powszechnym odczuciu utożsamiane są ze sobą, terminy owe traktowane są wymiennie. Warto tu wszakże zwrócić uwagę na różnicę między nimi. Fetysz jest bowiem przedmiotem posiadającym aktywną siłę magiczną mogącą sprowdzić pożądany efekt, zapewnić dobry obrót spraw. Amulet natomiast posiada bierną siłę magiczną mającą za zadanie chronienie przed złem, zabezpiecza przed nieszczęściami. Podobne funkcje spełnia talizman.

rzemieślnika plemiennego, lecz przez czarownika. W przypadku nieskuteczności jest niszczone i porzucany. O ile w figurach przodków szanuje się ich osobowość, o tyle fetysz jest tylko przechowalnią siły magicznej.

Istotną jego częścią jest zawarta w nim substancja złożona z wielu składników — kości, minerałów, roślin — posiadających znaczenie magiczne. Statuetki fetyszów ochraniają przed chorobami, zapewniają sukcesy i powodzenia życiowe. Każda figurka poprzez kształt, elementy rzeźby, ryt i ornamentykę ma dokładnie określoną rolę. Jeżeli grupa czy jednostka chce utrzymać siłę fetysza, to musi respektować pewne przepisy, w przeciwnym razie fetysz traci swe znaczenie, czyli siłę.

Wzdłuż całego wybrzeża wschodnioafrykańskiego znane są fetysze zwane *mananyanhity* albo *mwana kiti*, identycznie modelowane i pełniące tę samą funkcję — używane przez kobiety w celu zapewnienia im szczęśliwego porodu. Występują one u Wakwere, Wazaramo i Doa. Figurki te mają kształt cylindryczny, schematycznie zaznaczone piersi i pępek. Głowa jest traktowana w sposób bardzo zgeometryzowany: półokrągła, w formie hełmu, z wysokim uczesaniem biegnącym w kształcie grzebienia od przodu do tyłu głowy. W figurkach tych odejście od realizmu jest tak dalekie, że przekształca się w formy umowne.

Trzecim rodzajem rzeźb są figurki zwierząt. W hierarchii sił zwierzę ma rangę niższą niż człowiek, nie jest więc powszechnie reprezentowane w plastyce. W spotykanych rzeźbach przedstawiane są raczej swoiste cechy zwierzęcia określonego gatunku. Figurki tego rodzaju są symbolami: siła symbolizowana jest przez podobiznę bawoła, krokodyla, hipopotama, słonia i dzika, brawura przez antylopę, zręczność i szybkość przez panterę, węża i jaszczurkę, długie życie przez żółwia, prak jest pośrednikiem między dwoma światami. Rzeźby zwierząt są zatem jakby pogadankami moralizatorskimi łączącymi się z plemiennymi mitami, w których zwierzę występuje niejednokrotnie jako protektor grupy.

Bazą, z której artysta czerpie swoją siłę twórczą, jest tradycja kulturowa społeczeństwa. Sztuka służy celom instytucjonalnym, dlatego jest kontrolowana przez społeczność, jest wyrazem publicznej wiary w siłę i wartość plemiennych instytucji. Na artystę, w czasie jego pracy nieustannie działa nacisk społeczny wywodzący się z pozostawionej przez przodków tradycji grupy²⁵. Prace rzeźbiarzy plemiennych nie są ich osobistymi impresjami, sztuka jest kolektywna i podporządkowana grupie. Mimo tej silnej presji zręczny artysta może wykorzystać margines swobody twórczej, wyrażający się w zindywidualizowaniu pewnych drugorzędnych form i detali. Rzeźbiarz nie sygnuje swoich dzieł, jest bowiem i tak znany

²⁵ Szczególną uwagę zwraca na to M. Griaule, *Arts de l'Afrique Noire*, Paris 1962.

w swoim środowisku, acz wprawne oko może odróżnić rękę tego czy innego mistrza po charakterystycznym dla niego formowaniu detali, śladach uderzeń narzędzia. W zasadzie jednak panuje indywidualna anonimowość, której zbiorowym przeciwstawieniem są style plemienne wyrosłe na gruncie tradycji i dzięki temu łatwo uchwytnie.

Każde plemię posiada swoją wiarę, swój panteon bogów i duchów, swoich przodków. Każde też kieruje się własnymi regułami, do których artysta musi się dostosować. W tym właśnie kryje się wyjaśnienie mnogości odmiennego kształtowania tych samych form, co zwykle się określać mianem stylów plemiennych. Powtarzane są bowiem liczne elementy wyrosłe w kręgu tradycyjnych wzorów kształtowanych jednakowo od lat i przekazywanych w tym samym układzie. Mamy bowiem i w strukturze plemiennych do czynienia z nauką rzemiosła. Biegły artysta plemienny gromadzi wokół siebie uczniów, przekazując im swoje umiejętności. Nauka zawodu przechodzi tu w rodzinie z pokolenia na pokolenie, bywa też, że członek grupy podejmuje pracę rzeźbiarską z powodów osobistych, lub też jest kierowany na tę drogę przez swoją rodzinę. Pamiętając o zasadniczych różnicach można wszakże tę sytuację porównać do europejskich średniowiecznych warsztatów rzemieślniczych, których produkcję można było odróżnić dzięki właściwym im cechom, a z których wychodzące dzieła były niejednokrotnie anonimowe²⁶. Wierne, określone przez ideologię plemienną powtarzanie tych samych wzorów i podobnych chwytów formalnych doprowadziło do tego, iż każda prawie większa społeczność wykształciła swoje własne kanony i schematy rzeźbiarskie, podobne lub nawet identyczne w obrębie grupy, a różne od takichż istniejących u grup sąsiednich. Oczywiście zdarzają się zapożyczenia i wędrowki pewnych wzorów i motywów. W warunkach jednak dużej izolacji, cechującej społeczności afrykańskie, ograniczają się one zasadniczo do najbliższej położonych terenów. Na granicach plemiennych może zatem występować pewne wymieszanie cech stylowych typowych dla sąsiadujących ze sobą społeczności, zapożyczenia owe nie przekraczają w najlepszym przypadku granicy regionu. Można np. mówić o podobieństwie rzeźby ludów zamieszkujących Tanzanię, gdzie łatwo wykryć pewne zapożyczenia formalno-kompozycyjne, nie przekraczają one wszakże granic kraju.

Każde plemię posiada zatem swój styl rzeźbiarski, ale istnieją tendencje uogólniające: naturalizm i umowność; ponadplemienne i charakterystyczne dla wielkich regionów rzeźbiarskich: Sudanu, Wybrzeża Gwinejskiego, Kamerunu, Kongo i Afryki Wschodniej. Im to można przyporządkować partykularne style plemienne.

²⁶ Ciekawą analizę tego systemu daje H i m m e l h e b e r, *Personality and Technique of African Sculptors*.

Artysta wschodnioafrykański bowiem stara się w swojej twórczości ucieleśnić pewną ideę, natomiast pozostaje obojętny wobec faktu, czy uda mu się osiągnąć fotograficzną wierność dzieła. Naturalizm i umowność są tu więc wynikiem dziedziczonych kanonów artystycznych, a nie świadomym dążeniem do przekazania własnego spojrzenia na świat. Istnieje w rzeźbie plemiennej tendencja do generalizowania, do postępowania od szczegółu do ogółu. Przy wykonywaniu figury przodka rzeźbiarz postępuje tak, by nie podkreślić osobistych cech zmarłego, choć oczywiście jest ich świadom, lecz kieruje się konwencją tradycyjnej stylistyki, uwypukla zatem ideę człowieka, przekazuje w rzeźbie ogólny ludzki schemat. W niektórych wszakże plemionach istnieje sztuka dla sztuki — tworzone są przedmioty nie posiadające wartości użytkowej ani religijnej. Tego typu są groteskowe rzeźby Makonde będące karykaturami pewnych typów ludzkich, niektóre dzieła Wahehe, wreszcie, co jest już osobnym zagadnieniem, współcześnie wykonywane rzeźby o charakterze pamiątkarskim, co celniej można nazwać sztuką dla pieniędzy.

Najbardziej faworyzowanym drzewem jest iroko, zwane też odum (*chlorophora excelsa*), z innych gatunków wymienić można okume (*ceiba pendandra*), kapok (*funtumia elastica*), wreszcie mahoń, muhogo i drzewo żelazne. W pracach współczesnych pojawia się heban. Twórca doskonale zna gatunki drzew i potrafi dobrać odpowiednie dla rodzaju rzeźby, którą zamierza wykonać.

Ścinając drzewo rzeźbiarz składa ofiarę jego duchowi — chodzi o przebłaganie istoty za zabranie jej życia. Dopiero wtedy artysta przystępuje do pracy właściwej. Całość kompozycji rysuje się w umyśle rzeźbiarza jeszcze przed przystąpieniem do wykonywania dzieła; mniejsze detale, czy pewne elementy ornamentyki, mogą powstać później, w czasie pracy, choć czasem rzeźbiarz przed rozpoczęciem obróbki drewna zaznacza w klocku zasadnicze proporcje figury za pomocą nacięć nożem. Rzeźbiarze wschodnioafrykańscy są „monoxyle”, tzn. wykonują prace, nawet wielofiguralne kompozycje, w pojedynczym bloku drewna o formie cylindrycznej, dobrze wyczuwalnej w wielu dziełach. Bryła rzeźby afrykańskiej, mimo jej stosunkowo większego lub mniejszego rozczłonkowania, w zależności od stylów plemiennych, nigdy nie rozbija formy cylindrycznej, z której rzeźba wychodzi i w której się zamyka. Wyjątku dostarczają tu rzeźby plemienia Wazaramo. Najbardziej ich znane przykłady zostały zebrane w 1899 r. przez Stuhlmanna i znajdują się obecnie w muzeach w Berlinie i Hamburgu. Są to figury nagrobne wykonane ku czci przodków. Tułów jest słupowaty, całkowicie pozbawiony detali, wyrasta zeń nie powiązana z nim szyja, na której osadzona jest głowa z twarzą w kształcie serca. Odmienne od ogólnych kanonów rzeźby afrykańskiej jest traktowanie rąk i nóg — nie są one cięte wraz z korpusem w tym samym bloku dre-

wna, lecz wykonane oddzielnie, lekko ugięte w kolanach i łokciach, cienkie i wydłużone, przymocowane do korpusu zatyczkami, na których obracają się jak na osi. Nadaje to rzeźbie wygląd marionetki. W zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie znajdują się małe figurki wykonane w tym właśnie stylu. Ich niewielkie rozmiary świadczą o tym, że nie są to figury nagrobne, lecz fetysze lub — co bardziej prawdopodobne — statuetki komemoratywne wykonane ku czci zmarłych przodków.

Afrykańska praca rzeźbiarska określona jest przez typ i rodzaj narzędzi — ich ostrze, przez kąt ustawienia ich w stosunku do płaszczyzny klocka, wreszcie przez materiał. Narzędzia twórcy afrykańskiego są bardzo proste, wykonane przez niego najczęściej samodzielnie, a więc: zwykły nóż, mała siekierka z żelaznym, zakrzywionym ostrzem ustawionym prostopadłe do rękojeści (cioska), którą można wykonać drobne nawet detale. Gdy warsztat jest bardziej rozbudowany, używa się większej ilości ciosiek, w zależności od zaawansowania pracy nad rzeźbą. Ślady uderzeń siekierki i inne zadziory wygładzane są odłamkami kamienia i twardymi liśćmi zawierającymi kwas krzemowy (*salicilium*). Dla ochrony przed niekorzystnym wpływem klimatu, termitami i zniszczeniem, rzeźby bywają czernione mieszanką sadzy, tłuszczu i innych substancji pochodzenia roślinnego.

Rzeźbiarz plemienny jest nie tylko artystą — praca twórcza jest często jego wtórnym zajęciem, acz nierzadko dziedzicznym. Artysta nie zajmuje się bez przerwy wyrobem dzieł sztuki, lecz jest na ogół rzemieślnikiem lub rolnikiem. Praca odbywa się nie ciągle, ale z przerwami, w miarę potrzeby, na zamówienie rodziny zmarłego czy też plemienia jako całości i jest opłacana przez zamawiającego.

Artyści wschodnioafrykańscy mimo prostych narzędzi potrafią wyrazić grę światła i cieni, wyważyć odpowiednie proporcje, linie, krzywizny i płaszczyzny, oddać harmonię dzieła. Styl w jego znaczeniu estetycznym jest wypadkową szeroko pojętych tradycji kulturowych plemienia oraz wynika z techniki, materiału i narzędzi. Aż do pierwszych lat obecnego wieku duża ilość plemion Afryki Wschodniej wykonywała interesujące dzieła. Liczne przykłady sztuki tego regionu pochodzą od plemion wybrzeża lub pasa doń przyległego. Część tych ludów nie trudni się obecnie sztuką plastyczną, a obiekty wyszłe od nich pochodzą najpóźniej z początku XX wieku. Do przerwania tradycji rzeźbiarskiej i jej zaniku przyczynił się Islam, który na tych terenach, z racji ich położenia geograficznego, oddziaływał najdłużej i najbardziej efektywnie. Z drugiej zaś strony penetracja europejska ożywiła wymierającą sztukę. Choć nawrót rzeźbiarstwa stał często w sprzeczności z wartościami artystycznymi, to jednak nie da się zaprzeczyć, że ruch turystyczny i włączenie tych obszarów w krąg gospo-

darki pieniężnej były stymulatorami rozwoju rzeźbiarstwa, a to dzięki sztuce pamiątkarskiej. Tak więc obok rzeźb tradycyjnej sztuki plemiennej pojawiają się nowe, odległe od poprzednich formą, stylem i ekspresją, tworzą się nowe ośrodki, np. u Kikuyu i Kamba. Lecz najbardziej zręcznymi i produktywnymi rzeźbiarzami tego regionu są Makonde, wśród których artyści tradycyjni działali aż do lat czterdziestych obecnego wieku i którzy obecnie potrafili wnieść duży wkład techniczny i estetyczny do współczesnej „sztuki turystycznej”, wykonując najbardziej udane jej obiekty.

GENEZA I STYLE — RÓŻNICE I PODOBIENSTWA

Charakterystyka stylu rzeźbiarskiego Afryki Wschodniej nie jest zadaniem prostym, a na pewno bardziej skomplikowanym niż w przypadku innych regionów kontynentu. W Afryce Zachodniej i Kongo poszczególne style są wyraźne i przejrzyste, przypisanie dzieła określonemu plemieniu nie nastręcza większych trudności. W rzeźbach wschodnioafrykańskich takiej jednorodności nie ma. Często w obrębie jednego plemienia spotyka się bardzo odmienne w formie i kształcie rzeźby, nie wykazujące podobieństwa stylowego. Przykładem może być bardzo heterogeniczna sztuka Wahehe. Doszukiwać go się należy przez dokładną analizę detali, drobnych elementów, szczegółów obróbki. Trudności te potęgują się w przypadku rzeźby współczesnej o nastawieniu pamiątkarskim, wykonywanej według gustu i wyobrażeń przeciętnego, europejskiego odbiorcy. Zmienia się surowiec. Jest nim obecnie heban, który w zasadzie nie był używany w tradycyjnej rzeźbie plemiennej. Co ważniejsze, zmienia się styl. Odbiega on od ustalonych plemiennych kanonów, upodabniając do siebie prace pochodzące z najróżniejszych regionów o odmiennych tradycjach estetycznych. Obiekty stają się naturalistyczne, modelowane z wieloma szczegółami, w pewien sposób „upiękzone”, jakoby akademickie. Do zatracania się odrębnych stylów plemiennych przyczynia się masowa i szybka produkcja powodowana względami merkantylnymi i używanie dokładnych europejskich narzędzi rzeźbiarskich.

Badacze wyróżniają dwie zasadnicze kategorie rzeźby plemiennej:

1. Naturalistyczna — rzeźby wykonane są całkowicie schematycznie, łatwo w nich odczytać pierwowzór i źródło inspiracji. Naturalizm jest bardziej osobisty, szanuje autonomię człowieka, lecz nie jest to wierność fotograficzna, a oddanie pewnej idei. Pojęcie naturalizmu nie jest bowiem jednoznaczne, może ono wyrażać się w rzeźbie przez widzenie, czyli realizm optyczny, albo przez świadomość, czyli realizm intelektualny. Pracą rzeźbiarza kieruje zatem oko — tworzy tak, jak widzi, lub wiedza o przedmiocie — tworzy to, o czym wie, ale nie musi widzieć. Postacie wykonywane przez rzeźbiarza przedstawione są w ich codziennym życiu, ale też



Ryc. 1. „Stara Matka”, wys. 53 cm, ple-
mię Makonde, Mozambik. Własność:
Państwowe Muzeum Etnograficzne w
Warszawie

Fot. Marek A. Kowalski

przez pryzmat obyczaju i magii, stąd pewne deformacje i nawet groteskowe efekty.

2. Ekspresyjna — panuje tu duża różnorodność form, od dzieł realistycznych aż po abstrakcję. Tendencja ta jest przeciwieństwem powyższej. Odnosi się w niej wrażenie zupełnego braku powiązań z rzeczywistością. Jednak abstrakcja, wbrew pozorom, ma związki z rzeczywistością, jest bowiem jej daleko idącym przekształceniem.

Elsy Leuzinger umiejscawia dominację tej ostatniej tendencji w Afryce Wschodniej, określając ją mianem stylu słupowego. Mają to więc być rzeźby schematyczne i dość sztywne, o zachowanych zasadniczych proporcjach, cylindrycznym kształcie całości, z małą ilością detali, spełniające głównie funkcję pomników nagrobnych — figur przodków²⁷. Sztuka abstrakcyjna występuje zatem u ludów pasterskich i na obszarach poddanych wpływom arabskim, natomiast rolnicze ludy tego terenu hołdują raczej sztuce realistycznej.

W nieco inny sposób widzi zależność sztuki od kultury Baumann, według którego tendencja naturalistyczna w sztuce łączy się z matriarchatem Bantu, abstrakcyjna zaś z patriarchatem paleonigryckim reprezentowanym przez ludy chamickie²⁸. Przyjęcie jednak tego układu współzależności nakazuje odnosić się do powyższej teorii z jak najdalej idącą

²⁷ E. Leuzinger, *L'Art de l'Afrique Noire*, Paris 1962.

²⁸ H. Baumann, D. Westermann, *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, Paris 1948.

Ryc. 2. Kłęcząca kobieta z dzieckiem, wys. 30 cm, plemię Kikuyu, Kenia. Własność: Nationalmusset w Kopenhadze

Fot. Marek A. Kowalski

ostrożnością, obie zaś hipotezy grzeszą zbytnią ogólnością, przeczą im bowiem nowe badania i odkrycia dokonane wśród pewnych ludów Kenii i Tanzanii²⁹.

Istnieją w Afryce Wschodniej centra sztuki, które można zlokalizować na podstawie kryterium stylu i kryterium tradycji. Zdecydowanie wyróżniający się ośrodek tworzą Makonde, których rzeźba, miękka, pełna wyrazu i ekspresji, kieruje się w stronę naturalizmu. Dostrzega się dużą umiejętność modelowania materiału, a nawet wyrafinowanie wzbogacone rozbudowaną ornamentyką. Do tej grupy można też zaliczyć prace Washambala, które zdradzają duże podobieństwo formalne do rzeźb Makonde (ryc. 1).

Drugi podobny ośrodek stanowią Kikuyu i Kamba, których styl jest bardzo do siebie zbliżony: również



naturalistyczny o miękkich liniach. Rzeźby ich raczej statyczne, nie tak wyraziste i dynamiczne jak u Makonde, nie są pozbawione emocjonalnego wyrazu (ryc. 2).

Oba ośrodki można określić mianem naturalistycznych, o dużej ekspresji prac. Na tym jednak kończą się podobieństwa, różne bowiem są ich tradycje sztuki. U Makonde wyrasta ona w pełni z ich systemu społecznego i ma za sobą długi okres rozwoju, natomiast u Kikuyu i Kamba powstała w ciągu ostatnich trzydziestu lat i nosi charakter pamiątkarski.

Sztuka pozostałych plemion, niezależnie od jej tradycji i rozwoju, jest odmienna. Rzeźba jest schematyczna, pokazuje na ogół tylko kontur lu-

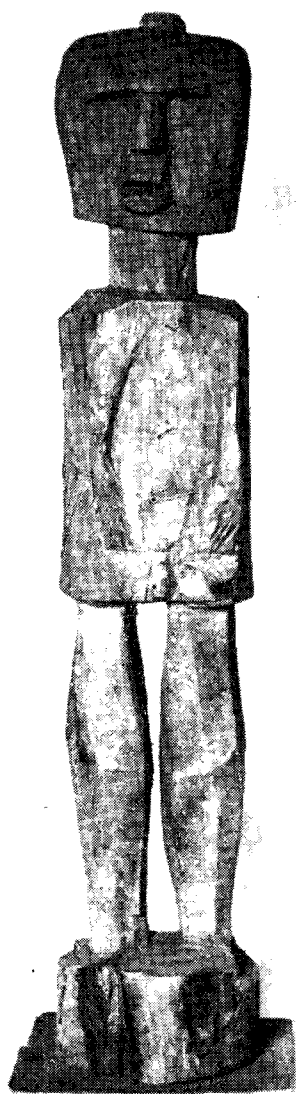
²⁹ W. Fagg, *Tribes and forms in African Art*, London 1965; tenże, *L'Art de l'Afrique Centrale*, Unesco 1967.

dzki pozbawiony raczej detali, ornamentyka, jeśli występuje — jest oszczędna. Postacie są statyczne i trwają w bezruchu. Obróbka surowca i technika rzeźbiarska są pozbawione subtelności i finezji, acz nie brak im swoistej ekspresji. Dzięki dużej oszczędności w modelowaniu prac zbliżają się one w pewnych elementach do abstrakcji, pojawia się w nich monumentalizm (ryc. 3).

Inaczej przebiega podział według kryterium tradycji. Są więc ludy, wśród których sztuka ma pełne nawiązanie do tradycji, lub takie, u któ-

rych istniała, ale z różnych powodów rozwój jej został przerwany. Z drugiej zaś strony istnieją plemiona, które manifestują swą wypowiedź artystyczną w rzeźbie od niedawna. Do nich należą Kikuyu, Kamba, Kisii i Wanyika z Kenii oraz prawdopodobnie Wazigua z Tanganiki. Ponieważ grupa ta reprezentuje rzeźbę nową, wyrosłą z odmiennych przesłanek, opartą na innych zasadach społecznych i ekonomicznych, nie można uznać jej za typową (ryc. 4).

Plemienna rzeźba tradycyjna występuje więc tylko w Tanzanii. Nasuwa się pytanie czy pod względem stylu jest to region całkowicie autonomiczny, w którym sztuka rozwijała się samodzielnie, czy też może stanowi on peryferię szerszego zespołu stylowego. Do ustalenia starszeństwa i tradycji sztuki pomocny jest układ chronologiczny. Douglas Fraser stara się ustalić względną chronologię dzieł. Cechą przyjętą za podstawę jest sercowkształtna forma twarzy. Występowanie w rzeźbach takich



Ryc. 3. Nagrobna figura przodka, wys. 45 cm, plemię Wakerewe, Tanzania. Własność: Państwowe Muz. Etnogr. w Warszawie

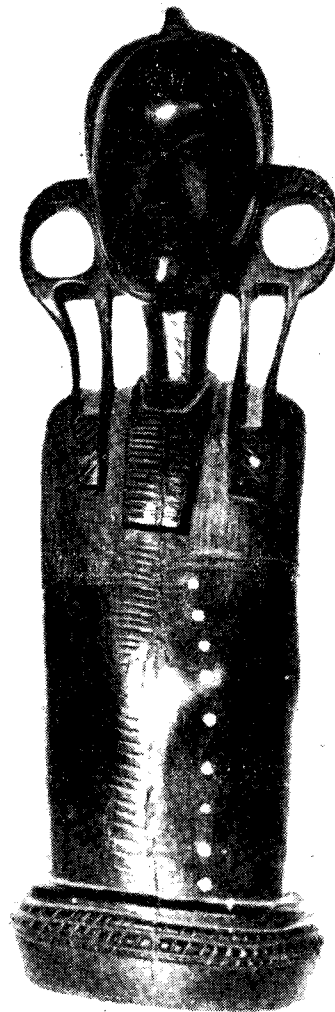
Fot. Marek A. Kowalski

Ryc. 4. Popiersie wojownika, wys. 44 cm, plemię Wazigua, Tanzania. Własność: Państwowe Muz. Etnograf. w Warszawie

Fot. Marek A. Kowalski

właśnie form wskazuje na starszeństwo kultury, centrum z którego rozchodziła się. W miarę, gdy rysunek serca jest mniej czytelny i przechodzi w trójkąt, owal czy okrąg, kultura jest późniejsza i bardziej peryferyczna³⁰. Jednak zasada owego kryterium zawodzi raczej w Afryce Wschodniej i w rozkładzie tamtejszych ośrodków stylowych — forma bowiem rzeźb, a szczególnie ich twarzy, często nie odpowiada sercowkształtnym kryteriom Frasera.

Na ogół uważa się, że pod względem sztuki Afryka Wschodnia — szczególnie plemiona Makonde, Wabende i Wakerewe — należy do wielkiego kompleksu artystycznego Baluba, który rozpada się na wiele drobniejszych podstylów i form. Użycie w tym kontekście określenia „Baluba” jest szersze niż w odniesieniu do ludu Baluba zamieszkującego południowo-wschodnie Kongo, gdyż w skład grupy wchodzi nie tylko Baluba, lecz i szereg sąsiednich, a nawet bardziej oddalonych plemion, m. in. właśnie wyżej wymienione. Uważa się nadto, że z kolei Makonde oddziaływali na sąsiednie plemiona, stąd jeszcze większy partykularyzm sztuki wschodnioafrykańskiej. Z wywodów tych wynika, że mimo wielkiej mozaiki ludów i nie mniejszej mozaiki form, składających się na zespół stylowy Baluba, istnieją pewne ogólne, wspólne cechy pozwalające klasyfikować je razem. W rzeźbach pochodzących z tego kręgu uwiadcza się realizm, a nawet naturalizm nie pozbawiony jednak pewnych



³⁰ D. Fraser, *Primitive Art*, London 1962.

deformacji oraz zmysłowości tej sztuki i mięsistości dzieł. Tak więc styl rzeźbiarski ludów wschodnioafrykańskich miałby wykrystalizować się pod wpływami idącymi z Kongo, a skomplikowany typ sztuki Baluba rozciągałby się na wschód, przez obszary o podobnym charakterze kulturowym. Rzeźbiarskie plemiona Afryki Wschodniej zaliczane są bowiem do podgrupy Baluba, których styl przejawia się w formach rzeźbiarskich wolno stojących figur ³¹.

Mimo jednak podobieństwa formy jest rzeczą wątpliwą, czy można sztukę plemion Afryki Wschodniej włączać do kompleksu artystycznego Baluba. Przeciw temu przemawia odmienny styl rzeźb, pewne zbieżności formalne zaś mogą być wynikiem przypadku. Zastrzeżenia budzi też traktowanie południowego Kongo i Afryki Wschodniej jako obszarów jednokulturowo. Wreszcie za niezależnością sztuki wschodnioafrykańskiej przemawia brak raczej kontaktów między tymi regionami i ludami je zamieszkującymi. Szlaki migracyjne wiodły na tych obszarach z północy na południe, równolegle do pasma Wielkich Jezior, nie przekraczając ich wszakże.

Przez długi czas odmawiano rzeźbiarstwu prawa istnienia w Afryce Wschodniej, wiążąc kłopotliwych, bo izolowanych Makonde z Baluba. Dalsze badania wykazały na tym obszarze obecność sztuki na tyle rozpowszechnionej, by mogła wywodzić się z jednego lub kilku miejscowych centrów artystycznych. Niektórzy nie wykluczają wprawdzie wpływów z Górnego Egiptu idących wzdłuż Doliny Nilu i Wielkiego Rowu Wschodnio-Afrykańskiego, lecz należyć odnosić się do tych stwierdzeń nader ostrożnie ³².

Można zatem przypuszczać, że Afryka Wschodnia tworzy samodzielny ośrodek rzeźbiarski. Za tą hipotezą przemawia jej izolacja terytorialna, jedność kulturowa oraz podobieństwo stylu rzeźbiarskiego sztuki miejscowych plemion. Makonde stanowili prawdopodobnie centrum artystyczne promieniujące na sąsiednie i dalsze plemiona Tanzanii, a wpływy ich sztuki posuwały się na północ, wzdłuż wybrzeża. Drugi ośrodek można z dużym prawdopodobieństwem umiejscowić u Wahehe. Obejmował on przypuszczalnie plemiona interioru od Iringi aż po jezioro Wiktorii. Styl Makonde obejmowałby zatem oprócz nich samych: Wayao, Wakwere, Washambala, Wazaramo, i Wazigna i Doa, styl zaś Wahehe: również Wanyamwezi, Wasukuma, Wabende i Wakerewe. Do współcześnie zaś ukształtowanego ośrodka sztuki pamiątkarskiej należą Kikuyu, Kamba, Kisii i Wanyika.

Jak głosi bowiem piękna legenda Makonde, pierwszy człowiek przybył na ziemię pod postacią figury drewnianej, która podczas nocy cudownie ożyła i stała się kobietą — matką i założycielką plemienia ³³.

³¹ Von Sydow, *op. cit.*

³² *Wood Sculpture of the Makonde People*, Lourenço Marques 1963.

³³ Leuzinger, *op. cit.*, s. 238.

Marek Arpad Kowalski

THE ART OF EASTERN AFRICA

Summary

The tribes engaged in sculpture are settled, soil-tilling people, generally matrilinear. Sculpture is for them a historical message; it explains the origin of man; it vindicates the title to the occupied territory by its expression of the cult of the ancestors, the founders of the tribe and its real rulers; it is a tool of magic. In Eastern Africa pastoral tribes predominate which exert cultural influence upon the settled agricultural groups. Their social ideas, legends and beliefs are different. The integrating role of sculpture is performed among them by other tribal institutions, such as age classes. The long-lasting and intensive influences of Islam, hostile towards representative art for doctrinal reasons, have been responsible for the relative, in comparison with Central and Western Africa, artistic poverty of Eastern Africa.

However, in recent years many sculptures have been found on this territory, and artistic traditions which have survived in spite of the unfavorable circumstances have been discovered; thus, the theories of the lack of sculptural art in Eastern Africa had to be rejected.

The most renowned and industrious sculptors in Eastern Africa are the Makonde, whose works were made available to the world as early as the end of the 19th century. They make up an outstanding artistic center which has been influencing the neighbouring tribes, the Wayao in particular, and the coastal people.

Traditions of sculpture have also survived among the tribes of the interior, which were relatively isolated on their territories, and remote from the highways of Islam. This religion has, however, imprinted its mark on the coastal tribes and destroyed their traditions of the art of sculpture. At present, figurative art has its revival among them in form of what is called the „touristic art”. However, its sources are economic rather than native-cultural.

Types of style and of traditions allow to distinguish a number of artistic centres in Eastern Africa:

1. The southern center (Northern Mozambique and the coast of Tanzania), with Makonde and Wayao as its main area, with their expressive art tending towards naturalism, refined and with complex and extensive ornaments. Works of some coastal tribes of Tanzania can be classified here, too, and in particular those of the Washambala revealing much formal similarity to the Makonde sculpture.

2. The northern center (Kenya) with the tribes Kikuyu and Kamba whose style is also naturalistic, with soft outlines. Their sculpture are rather static, less dynamic than the works of the Makonde, but they reveal emotional expression.

Both centers can be described as naturalistic and expressionist. However, they have no more common features beyond these two general traits, as they grow out of different traditions.

Art of Tanzania and Mozambique tribes being related to their social systems has got a long history, while in Kenya it has emerged during the recent thirty years and is mainly a souvenirs trade.

3. The third center is the interior of Tanzania. Its sculpture is schematic, scanty in detail and ornament. The figures are static and motionless. The modelling

is ascetic and sometimes abstract in character; monumentalism is also apt to appear.

The criterion of tradition yields a different classification. There are peoples with long and continuous artistic traditions, there are others that used to have a tradition which was broken. The tribes of Tanzania and Mozambique belong to this group. On the other hand, there are tribes with quite a recent history of sculptural expression. Here belong the tribes of Kikuyu, Kamba, Kisii and Wanyika from Kenya, and Wazigua from Tanzania.

The art of the Eastern African tribes has been usually included into the Baluba artistic complex, but an analysis of data makes such a classification doubtful. The sculptural style, and the territorial isolation of Eastern Africa from the other parts of the continent are arguments against it. The art on the area between the Great Lakes and the Indian Ocean is widespread enough to have its own local origins.

It can be concluded that Eastern Africa is an independent area of sculptural art, with three centers: first Makonde, whose style includes also Wayao, Wakwere, Washambala, Wazaramo, Wazigua, and Doa; second, Wahehe, includes the interior tribes from Iringa to the Lake of Victoria, and besides the Wahehe extending upon Wanyamwezi, Wasukuma, Wabende and Wakerewe; third, the recently formed center of souvenir art, including the Kikuyu, Kamba, Kisii and Wanyika from Kenya.

Translated by Piotr Graff