



Il. 1. Miejsce upamiętnienia inicjacyjnych aktów obrzezania. Poszczególne słupki, umieszczone pod świętym drzewem, symbolizują osoby, które zostały inicjowane. Niektóre ze słupków mają zaznaczone twarze inicjowanych chłopców i datę (z ostatnich kilkunastu lat), upamiętniającą ceremonię. Rzeźby bogato polichromowane. Babula, okolice Kisangani (Zair).

1

Jacek Olędzki

SZTUKA DEMONSTRACYJNA WSPÓŁCZESNEJ AFRYKI

(UWAGI O NOWYCH KIERUNKACH TWÓRCZOŚCI RZEźBIARSKIEJ O CHARAKTERZE LUDOWYM)

W tradycyjnej kulturze artystycznej Afryki rzeźba plemienna stanowi dziedzinę stosunkowo najlepiej poznaną i uznaną. Uznanie to przerodziło się w świadomości szerokich kręgów odbiorców w karykaturalną formę stereotypu egzotyki, której symbolem stały się w Afryce rzeźby i maski plemienne. W wielu krajach afrykańskich całe grupy rzeźbiarzy naginają swój talent i pasję tworzenia do niewybrednych potrzeb białych turystów, którzy chcą koniecznie posiadać „oryginalną sztukę murzyńską”.

Winę za tę sytuację ponoszą nie tylko przybysze, którzy nie mogą legitymować się ani wyrobionym smakiem, ani znajomością rzeczy. Przyczyny tkwią znacznie głębiej. Wydaje się, że jednym z powodów fałszywej fascynacji są liczne i podobne w swym charakterze publikacje poświęcone sztuce Afryki. Przedstawiają one sztukę tego kontynentu zaczynając zawsze od rytów i malowideł Tassili i Brandbergu, aby powtórzywszy któryś już raz uznanie dla dawnej sztuki Beninu, Ife, Nupe i Hausa, ukazywać rzeźby i maski — kraj po kraju, rejon po rejonie. W ten sposób w świadomości powszechnej sztuka Afryki utożsamia się z dziełami, które istniały niegdyś na terenie tego kontynentu, a które obecnie oglądać można na całym świecie w licznych kolekcjach prywatnych i publicznych.

Natomiast prawie nie wiemy o inicjacyjnych rzeźbach plemiennych, wykonanych z gliny, zgromadzonych w Muzeum Narodowym Dar es Salaam (il. 2, 4). Stanowią one prawdziwe odkrycie naukowe, poszerzają wiedzę o sztuce afrykańskiej. Ale poza obszerną informacją Hansa Cory, umieszczoną przy tych rzeźbach, nie o nich nie pisano. Podobnie rzecz przedstawia się w przypadku rzeźb niefiguratywnych, których wielkie bogactwo istnieje w tradycyjnej kulturze Afryki (il. 1).

Ciążenie stereotypu sztuki Afryki sprawia, że w małym tylko stopniu przedmiotem zainteresowań badaczy jest rozwijająca

się na całym kontynencie sztuka nowa, już nie plemienna, lecz autentycznie ludowa, sztuka środowisk wiejskich i miejskich, ściśle powiązana z przełomowymi zmianami społeczno-politycznymi, a w rezultacie i kulturowymi, które nastąpiły na tym kontynencie.

Tylko w nielicznych publikacjach natrafić można na ślad tej nowej sztuki, która stanowi przecież zdumiewające zjawisko artystyczne. Mogłoby ono zapewne rozwinąć się i osiągnąć jeszcze większą dojrzałość, gdyby istniał właściwy wokół niego klimat, gdyby dzieła te dostrzeżono na czas i akceptowano. Niestety, aprobatą koneserów i badaczy spóźniona jest, jak zawsze, gdy chodzi o zjawiska dopiero powstające.

Nie ulega najmniejszej kwestii, że konieczna jest coraz głębsza znajomość dawnej sztuki. Historia i kultura Afryki kryje nadal wiele zagadek, w rozwiązywaniu których pomocne być mogą badania nad sztuką. Jest ona bowiem wciąż jeszcze nie zastąpionym źródłem wiedzy. Niemniej nasze zafascynowanie dawnością nie powinno przesłaniać jednak nowych form wypowiedzi artystycznej.

Weześniej już starałem się na tych łamach („Polska Sztuka Ludowa”, 1974, nr 1) przedstawić nowe zjawiska we współczesnym malarstwie (ludowym i naiwnym) Afryki. Obecnie to samo zagadnienie pragnęlbym poszerzyć o pewne przejawy współczesnej sztuki rzeźbiarskiej.

Zwrócić też warto od razu uwagę, że w porównaniu z malarstwem, rzeźba rozwija się dziś chyba zdecydowanie słabiej. Wydaje się, że jedną z przyczyn tego stanu jest to, że afrykańskimi malowidłami turyści i reszta niewybredzonych odbiorców nigdy nie interesowali się tak żywo, jak rzeźbą. Stąd działania malarskie w mniejszej mierze aniżeli rzeźbiarskie zostały podporządkowane gustom ludzi z zewnątrz, często kupców i handlarzy.



2

Rzeźba religijna

Od czasów kiedy Arno Lehmann pisał swą pionierską pracę *Afroasiatische christliche Kunst*, w stosunkach społeczno-politycznych, a pośrednio religijnych, dokonały się w Afryce zasadnicze przemiany. W wyniku odzyskanej niepodległości, chrześcijaństwo mogło w większości krajów uzyskać rangę religii uniwersalnej, a w wielu również przypadkach wprost państwowej, propagowanej przez przedstawicieli niepodległych rządów jako podstawa uznanej oficjalnie ideologii. Problemy, które zaprzętały Lehmann, straciły swoje uprzednie znaczenie. Tak chyba jest z zasadniczą kwestią w książce tego autora: jakiej rasy była św. Rodzina, a zwłaszcza Chrystus i jakim powinien być w świadomości chrześcijan Afrykanów? Biały czy czarny? Jacy powinni być aniołowie — biali czy czarni? Jakiego koloru ma być diabeł? Czy można wierzyć w Matkę Boską karmiącą Jezusa białą pierśią? Czy rysy twarzy wizerunków boskich mogą być europejskie? Zależnie od części kontynentu, wschodniej czy zachodniej, pytania te brzmiały mniej lub bardziej natęczywie. W Afryce wschodniej, gdzie stosunek czarnych do białych był o wiele bardziej emocjonalny niż w Afryce zachodniej, niechętny a nawet wrogi, pytania te uzyskiwały znaczenie zasadnicze. Ale czas zrobił swoje! Dziś wspomniane problemy z pierwotną ich mocą stawiane są chyba już tylko w niektórych rejonach Afryki południowej.

W warunkach, w których Afrykanie przestali przywiązywać znaczenie do naturalnego wyglądu wizerunków, przedstawiających ich samych, a nawet wręcz przeciwnie, zaczęli upodabniać się w tych wizerunkach do białych, poprzez „jasność twarzy” i „nienegroidalność rysów” — zanikł problem, jakiego koloru winien być Chrystus, święci pańscy, aniołowie i diabli. Napotykamy więc przy autostradzie, wiodącej przez zniszczoną w czasie

wojny Białą, przydrożne krzyże, na których rozpięty jest Chrystus taki sam, jakiego można spotkać w Polsce, na Słowacji czy w katolickich wioskach Bawarii. Rzeźby z Białfy spotkać można również na wielu innych obszarach Afryki — w Zairze, Tanzanii, Kenii, Rwandzie.

W innej już części afrykańskiego kontynentu, w małej kenijskiej miejscowości Muranga, gdzie znajdują się słynne malowidła, ukazujące sceny z życia Chrystusa, realia tych scen są afrykańskie (ludzie w sukienkach z rafii, osiedla wyglądające jak wsie murzyńskie), ale przestały już chyba mieć to znaczenie, jakie miały przed laty, gdy je malowano. Oto sami Afrykanie — parafianie Murangi — mówią o tych próbach urealnienia treści wizualnych przejętej ideologii jako o rzeczy śmiesznej! I jeśli jest tu jakiś problem, to ogólnoludzki, wiążący się z poziomem wiedzy, z zakresem wiadomości posiadanych o Bogu przez wiernych, szczególnie zaś przez twórców jego wizerunków. Problem percepcji chrześcijaństwa istnieje zresztą nie tylko w odniesieniu do Afryki czy Azji, co dokumentuje Lehmann i Beier (il. 5—9). Występuje on również w Europie, gdzie Ukrzyżowany ukazywany jest nieraz przez artystów niewykształconych (i to dziś jeszcze) w przybraniu przypominającym bardziej krótkie spodnie, aniżeli perizonium.

Pozostał jednakże problem zasadniczy — percepcji ogólnych założeń ideowych chrześcijaństwa przez określone społeczności i wyrazu tej percepcji w działalności artystycznej. W wielu dziedzinach sztuki afrykańskiej, szczególnie zaś w muzyce i śpiewie, inspiracje chrześcijaństwem są jeszcze dziś niezwykle żywe. Fakt, że tam, gdzie znajduje się misja katolicka, nie natrafiamy na ludowe figury przedstawiające Pana Jezusa, Matkę Boską i świętych — w żadnym wypadku nie świadczy o trwaniu uprzedzeń raso-

wych do białych i „boga białego”, a tym bardziej o powierzchownym czy słabym przejściu się nową wiarą. Oddziaływały tu inne czynniki. Przede wszystkim — istnieją dziś większe i skuteczniejsze, niż jeszcze przed kilkunastu laty, formy kontrolowania przez misjonarzy uniesień religijnych. Misje starają się zapobiegać wypaczaniu wizerunku chrześcijańskiego Boga, zwłaszcza synkretycznemu łączeniu go z postaciami lokalnych bóstw. Dysponowanie przez misjonarzy każdą ilością „odpowiednich” wizerunków, drukowanych na papierze „obrazków świętych” — pozwoliło zapobiec ewentualnej „pladze” twórczości spontanicznej, samorodnej. Do tego należy dołączyć radykalizm wieloletnich starań, aby pod nową formą kultu nie były przemycane dawne treści. A jak wiadomo, rzeźby nowych wyobrażeń religijnych (chrześcijańskich), w wykonaniu rodzimych artystów afrykańskich, wiele miały cech wspólnych z formą tradycyjnych rzeźb „pogańskich”. Staraniom misjonarzy, zwalczających domorostych rzeźbiarzy, sprzyjała wielość i niespotykana nigdzie na świecie różnorodność działających w jednym miejscu orientacji, wyznań, sekt. Jeśli zdarzyło się, że w katolickiej części społeczności jednej z wiosek kongijskich lub nigeryjskich powstała potrzeba posiadania własnych wizerunków Boga, wykonanych przez rodzimych twórców, aby stawiać je w kaplicach przydrożnych i w domach, to inna część tej samej społeczności, znajdująca się pod wpływami misji ewangelickiej, potrafiła taką potrzebę skutecznie ośmieszyć lub nawet wyszydzić.

W świetle tych faktów, bezcenniego wprost znaczenia nabierają wszelkie przejawy samorodnych działań rzeźbiarskich, poświadczających przyjęcie przez szersze rzesze afrykańskich społeczności treści chrześcijańskich. Rzeźb, jakie nas tu interesują, nie znajdziemy nawet w dużych i starannie dobranych kolekcjach muzealnych w Dar-es-Salaam, Nairobi, Lagos, Yaunde czy Nia-



3

Il. 2 i 4. Figury ludzi i postaci mitycznych, służące kapłanom i czarownikom w obrzędach inicjacyjnych do przekazywania wiedzy o życiu. Gлина suszona na słońcu, wysokość obiektów od 7 do 36 cm. Rzeźby ze zbiorów Muzeum Narodowego w Dar-es-Salaam. Il. 3. Współczesne rzeźby demonów, brąz. Technika traconego wosku. Dahomej.



4



5



6

Il. 5-9. Rzeźby ilustrujące przemiany w odczuwaniu barwy skóry osób boskich i świętych. Trzy pierwsze rzeźby przedstawiają: Ukrzyżowanego (Kenia), św. Rodzinę (Nigeria), św. Franciszka (z terenu nieznanego). Pozostałe rzeźby pochodzą ze współczesnego sanktuarium tradycyjnych wierzeń afrykańskich Nigerii (pod jednym dachem znajdują się rzeźby Chrystusa i lokalnego boga Ali, obydwie figury mają twarze białe!).

mei. Pojedyncze egzemplarze znajdują się w kolekcjach prywatnych całego świata. Natomiast w Afryce można te rzeźby odnaleźć w nieprzewidzianych, trudno dostępnych miejscowościach prowincjonalnych. Pisząc ten artykuł, opieram się więc na materiałach już publikowanych oraz własnych, zgromadzonych w czasie moich badań. Nie są to materiały obfite, ale nawet z nich można wnosić, że mamy do czynienia ze zjawiskiem artystycznym o znacznych nieraz wartościach ideowo-formalnych. Są to na ogół rzeźby anonimowe, co oczywiście nie znaczy, że wykonali je twórcy pozbawieni indywidualności, swoich imion i nazwisk. Właśnie formalne cechy ich prac wskazują, że stworzyli je artyści o bogatej osobowości, głębokim stosunku do spraw, w kręgu których dane im było żyć. Forma, jak i zakres tematyczny tych rzeźb tworzą jednorodny zespół znaków. Nasuwają skojarzenia z żywą i bezpośrednią, a co najważniejsze — aż dramatycznie szczerą sztuką żywiołowej ekspresji „l'art brut”.

Rzeźby komemoratywne

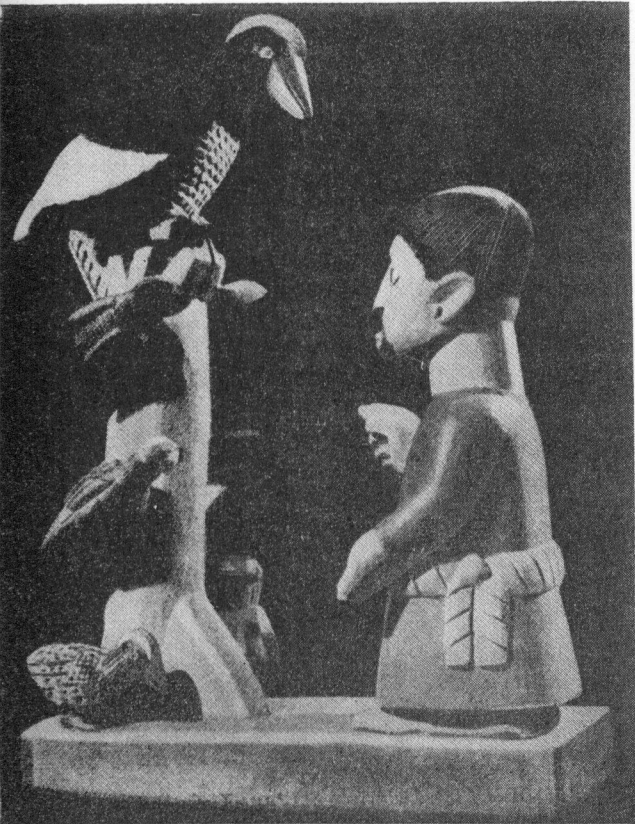
Rzeźby te, których celem jest przechowanie pamięci zmarłych, stanowią w sztuce afrykańskiej odrębną i chyba najbogatszą dziedzinę. Należą do niej figury i płaskorzeźby nagrobne, wiążące się nieraz bardzo ściśle z kultem o charakterze chrześcijańskim, ale również z lokalnymi kultami wierzeń synkretycznych. W wielu schryścianizowanych krajach Afryki zachodniej natrafiamy na te rzeźby o wyrazie demonstracyjnym charakterze — nie tylko na chrześcijańskich cmentarzach położonych z dala od osiedli, lecz również na niewielkich skupiskach grobów w bliskim sąsiedztwie wioski, a także — i to najbardziej zdumiewa — w samym środku wsi czy osiedla, bezpośrednio przy szlakach przejezdnych, a nawet w pobliżu samych mieszkań, nieraz pod okapem dachu, w odległości zaledwie jednego lub dwóch kroków od drzwi domu. Widziałem to w południowej Nigerii, a w największym nasileniu

na obszarze pogranicznym nigeryjsko-kameruńskim. Obserwacje innych badaczy potwierdzają, że podobnie jest w Gabonie, Togo i na Wybrzeżu Kości Słoniowej.

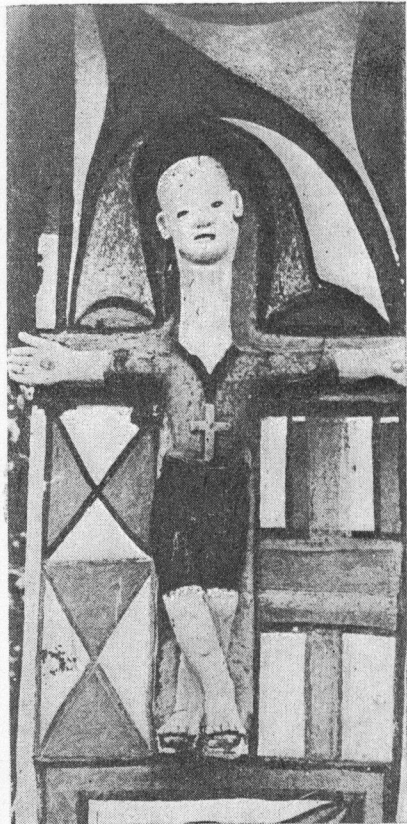
Rzeźby komemoratywne przeważnie, jeśli nie wyłącznie, mają wysokość człowieka. Wymagało to zasadniczej zmiany twórczości. O ile bowiem wcześniej wspomniane rzeźby religijne, podobnie jak tradycyjne rzeźby plemienne, były na ogół wykonane z drewna, o tyle do figur nagrobnych wykorzystywany jest przede wszystkim cement, rzadziej glina lub kamień.

Współczesne rzeźby nagrobne z Afryki zachodniej na tle twórczości o charakterze komemoratywnym, wyrosłej pod wpływem chrześcijaństwa, stanowią — jak się wydaje — zjawisko bez precedensu. Już na pierwszy rzut oka dostrzega się w nich rezultat zderzenia dwóch, zasadniczo różnych, a niezmiernie ważnych koncepcji śmierci i zależności między żywymi a umarłymi. Mówiąc najbardziej skrótowo, chrześcijaństwo, nadając aktowi śmierci niezwykle wysoką rangę, uznając ją za jedną z podstawowych wartości, jednocześnie nie przyznaje zmarłym miejsca w świecie żywych, w doczesności. Ideologie zaś tradycyjnych religii w Afryce, również nadając doniosłe znaczenie aktowi śmierci, nie eliminują zmarłych spośród świata żywych, lecz łączą doczesność z wiekiistością. Żywi i zmarli są po wieczne czasy zintegrowani.

Trwałość i żywotność tej koncepcji odkrywamy w demonstracyjnej rzeźbie komemoratywnej w wielu krajach współczesnej Afryki. Stawianie w pobliżu drzwi do mieszkań monumentalnych figur wyobrażających zmarłych jest najbardziej dosłowną, choć drastyczną formą tej demonstracji. Demonstracji bazującej na ważnych przeciwieństwach społecznych i kulturalnych. Idea obecności zmarłych wśród żywych, wyrażona tak dosłownie w rzeźbach nagrobnych z Afryki, ma niewątpliwie głębokie uzasadnienie w światopoglądzie filozoficzno-religijnym. Nie wdając się jednak w analizę tego światopoglądu, przejdźmy do opisu samych rzeźb.



7



8

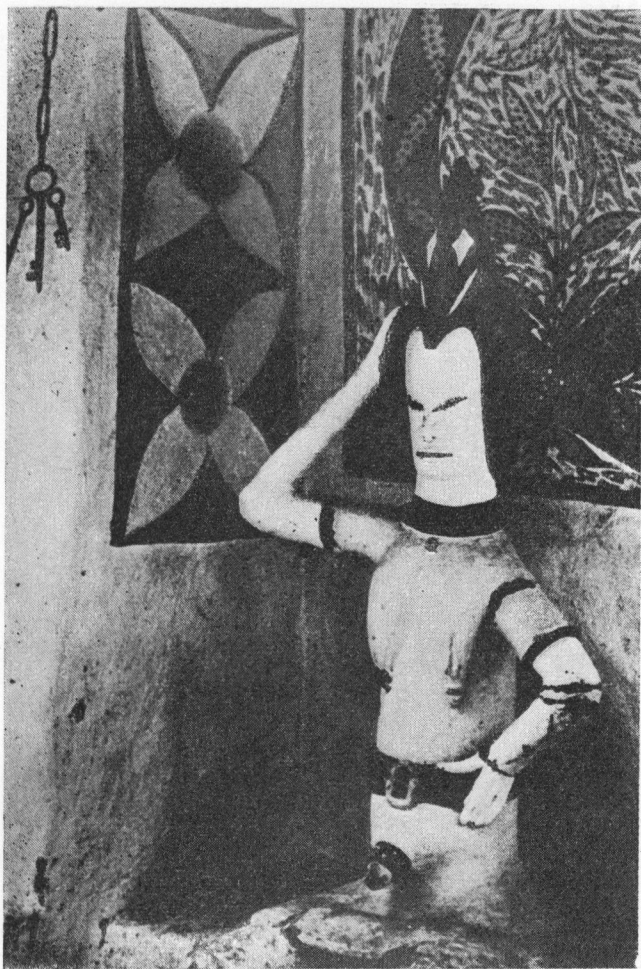
Oto niektóre z nich: w okolicach Enugu w Nigerii, na obszarach sąsiadujących z Kamerunem, gdzie zamieszkuje ludność Efik i Ekoi, w najmniejszej nawet wsi można natrafić na kilka a nieraz i więcej dużych pomników, wykonanych przeważnie z cementu, rzadko tylko z gliny. Podobnie jest w wioskach kameruńskich, sąsiadujących z Nigerią, zamieszkałych przez ludność Bajangi.

Przed wioską Bachwa-Kabwe, w bezpośrednim sąsiedztwie drogi, znajduje się jedna z takich rzeźb (il. 10). Ustawiono ją w zaroślach. Figura z cementu wyobraża człowieka. Kształt i ślady odcisniętych desek po bokach i od tyłu wskazują, że rzeźbiarz korzystał z prymitywnej, drewnianej formy. Tym też można tłumaczyć stojącą pozycję figury, jej płaskość czy schematyczny modelunek całości. Ręce nie mają łokci (nie zmieściły się w formie!), nieznacznie tylko zaznaczony został bark i — walcowato — same dłonie. Nogi są podobnie walcowate i potężne, tors splaszczony, aby ułatwić wypisanie takich słów: IN LOVING MEMORY OF PURE AL. OROT., DIED 36. A zatem jest to wyobrażenie młodego mężczyzny, nieżonatego. Twarz rzeźbiona jest delikatnie, usta są rozchylone, jedno oko zakryte powieką, drugie otwarte.

W tej samej miejscowości znajduje się inny pomnik (il. 11), usytuowany przy frontowej ścianie budynku mieszkalnego. Grobowiec składa się z trzech głównych elementów: naturalnej wielkości rzeźby, wyobrażającej kobietę w pozycji siedzącej, krzyża — oraz sporych rozmiarów prostokątnej tablicy, łączącej rzeźbę z krzyżem. Na tablicy znajduje się starannie wykonany napis: SIMON ENOW ETA BORN 1923 DIED 1 St. Oct. 1971. 48 YEAR[S] OLD oraz ENEKE AYUK BORN 1898 DIED 3 rd[.] Oct. 1971. 73 YEARS OLD. Jest to grobowiec matki Eneke Ayuk i syna Simona Enow Eta. Rzeźba wyobraża kobietę siedzącą w pozycji hieratycznej. Szttywno wyciągnięte ręce wspierają się na kolanach. Stopy są duże, palce nóg rzeźbione niedbale, nogi nie mają zaznaczonych zwiężeń i wypukłości. Tors jest wydłużony, piersi lekko zaznaczone, szerokie biodra. Na cienkiej szyi stosunkowo mała głowa, a na niej trzy kostki,

które nakrywa chusteczka. Figura została ulepiona z cementu. Powierzchnie ma wygładzone, szczegóły zaznaczone przy pomocy twardego narzędzia. Usta nieznacznie rozchylone, oczy otwarte, jakby z lekka przymrużone. Figura jest malowana w białe i brązowe pasy, rytmicznie rozłożone na całej powierzchni. Na twarzy obrysowane zostały bielą: usta, nos i oczy. Do rzeźby dołączona jest laska, szarfa okalająca biodra, naszyjnik i wydłużona, sporych rozmiarów ludzka kość.

Inny rodzaj wyobrażeń plastycznych spotkać można w nieopodal położonej Nigerii. W wiosce Eikwe, w pobliżu Enugu, znajduje się zespół cementowych pomników. Pomniki te usytuowane są w centralnej części wioski, w pobliżu drogi, nieopodal sanktuarium Orugbo (il. 13). Na prostokątnych płytach-podstawach, stojących w niewielkiej odległości od siebie, zamontowano słupy zwieńczone symbolicznymi wyobrażeniami „męskości” i „żeńskości”. Słupów tych bywa w jednym miejscu 4, 6, 8, ale zdarzają się też liczby nieparzyste. Każdy taki zespół jest odrębnym „grobowcem rodzinnym”. Wyobrażeniu symbolicznemu mężczyzny towarzyszą odpowiednie symboliczne wyobrażenia kobiet w różnym wieku. Symbolem „męskości” jest na tych grobowcach zwężający się ku górze słup, wysoki ponad metr. Słup taki bywa nakryty wyobrażeniem czegoś w rodzaju kapelusza czy kasku tropikalnego. Symbole „kobiecości” to tarcze okrągłe, elipsoidalne oraz romboidalne, mające w środku otwór różnych kształtów i wielkości. Tarcze wieńczące słupy są na obrzeżeniu zdobione prostymi i półkolistymi wycięciami. Przy niektórych zespołach między sterzące pionowo słupy cementowe wmontowane są półki czy stoły. Ustawiane są pod nimi i na ich powierzchni naczynia z ofiarami (butelki i garnki). Na reprodukowanym tu zdjęciu grobowca widać tak właśnie ustawioną gipsową figurę koguta. (W czasie gdy oglądałem te grobowce, w ich sąsiedztwie obchodzono uroczystość poświęconą zakończeniu zbiorów — Orugbokpo, i przed znajdującym się w pobliżu sanktuarium mężczyźni złożyli ofiarę z zarżniętego koguta). Na żadnym z opisanych powyżej grobowców nie ma napisów. Pamięć czy też więź ze zmarłymi wyrażona jest tu przez od-



9

powiedni symbol i uczestnictwo w dopełnianiu ofiar. Tradycja ustna dodatkowo utrwała pamięć o tych zmarłych.

Cmentarz w niewielkim miasteczku Ibefune w okolicach Beninu. Wszystkie groby na tym cmentarzu zbudowano solidnie, z cegły i cementu. Nagrobki wzorowane są na formach popularnych w Anglii w XIX w. Na stelach wykute starannie dokładne dane o zmarłych, za każdym razem zakończone sakramentalnym R.I.P. (Requiescat in pace). Ale i na tego rodzaju cmentarzach natrafić można na oryginalne próby przetworzenia oficjalnie propagowanych wzorów. Oto grobowiec składający się z płyty nakrywającej i steli. We wnętrzu lukowato sklepionej, od strony zewnętrznej steli, znajduje się popiersie mężczyzny w średnim wieku (il. 14). Twarz jego ma cechy realistycznego portretu. Widoczny jest także charakterystyczny strój, jaki nosił zmarły i jaki wciąż nosi wielu Nigeryjczyków. Twarz malowana jest w odcieniu jasnego brązu, strój jest błękitny i biały.

W innych miejscowościach tę samą tendencję do utrwalenia indywidualnego obrazu człowieka wyrażają fotografie, co jest wyraźnym odejściem od tradycyjnej formy anonimowości i symbolizmu. Podobnie jak gdzie indziej na świecie, fotografie te umieszcza się na grobowcach. Zwyczajowi temu towarzyszą przejmowane z całą skwapliwością inne, charakterystyczne dla kultury europejskiej, formy wyrażania pamięci o zmarłych, jak zdobienie grobu kwiatami, wiankami i wieńcami. Zdarzają się też na niektórych nigeryjskich cmentarzach trwale wieńce blaszane.

Przyjrzyjmy się jeszcze jednemu grobowcowi (il. 12). Poświęcony on został w 1943 roku rodzinie wodza, a następnie samemu Akanse Ekaha Enyin, jednemu z wodzów Ibibio. Dotychczas mówiliśmy o grobach pospolitych, należących do osób nie wyróżniających się w hierarchii społecznej, toteż przykład grobowca Akanse zasługuje na szczególną uwagę. Jest to dwu-

kondygnacyjowa budowla o charakterze mauzoleum. Na pierwszej kondygnacji umieszczone zostały dwie figury siedzących w fotelach kobiet. Różnią się one jedynie fryzurami. Obydwie trzymają parasole, mają takie same stroje, spódnice w kratę, identycznie oznaczony pępek i piersi, a na szyjach mają takie same naszyjniki z krzyżykami. Są to figury malowane żywymi, jasnymi kolorami. Na dwóch potężnych słupach wznosi się druga kondygnacja, rodzaj kapliczki, w której umieszczone zostały trzy figury — dwóch mężczyzn i pomiędzy nimi kobiety. Figura kobiety podobna jest do figur z pierwszej kondygnacji; ma taką samą spódnicę w kratę i parasol w ręku. Figury mężczyzn przedstawione są w ciemnych kapeluszach i czarnych tużurkach. Zamiast parasoli trzymają laski. Jedna z figur trzyma lewą dłoń na kolanie, druga postać wspiera lewą rękę na poręczy fotela. Z całej kompozycji, potraktowanej z rygiem symetrii w układzie akcentów rzeźbiarskich i kolorystycznych, technie spokój i dostojność, niczym z okazjonalnie wykonanej fotografii rodzinnej. Jest to dzieło prawdziwie wzruszające. Tablica umieszczona na froncie podaje nazwiska zmarłych i datę śmierci — 1959 r. Dwukrotnie powtórzony jest na tej tablicy skrót R.I.P.

Z przedstawionych skrótkowo kilku przykładów wyrażania uczuć komemoratywnych — i to z jednego tylko rejonu Afryki — rysuje się dostatecznie wyraziście znaczna różnorodność funkcjonujących obecnie wzorów. Wszystkie one jednak wskazują na doniosłe znaczenie tych uczuć we współczesności afrykańskiej. Są też one jednym z najważniejszych czynników ukierunkowujących rozwój dzisiejszej twórczości rzeźbiarskiej o charakterze popularnym, a więc nie elitarnym, nie oficjalnym. Należy też podkreślić z całym naciskiem, że chociaż twórczość ta konkretyzuje się wokół aktu śmierci, jest wyjątkowo ściśle powiązana z samym życiem. Dodajmy — z życiem współczesnych, nowych zupełnie grup ludnościowych w Afryce. Podobne zespolenie ze sprawami, jakimi żyją społeczności ludowe, ujawnia kolejna grupa rzeźb o charakterze informacyjnym.

Szyldy i drogowskazy

Na obszarach zachodniej Afryki, w większych skupiskach ludzi, żyjących w prowincjonalnych miejscach lub na przedmieściach wielkich miast, a więc pośród odłamów ludności plebejskiej czy wprost proletariatu, rozwinęły się nowe i rozmaite formy informacji wizualnej. Nawiązują one do powszechnie dziś przyjętych sposobów informowania, a więc do reklam, szyldów, napisów i znaków plastycznych. W środowiskach, o jakich mówię, szczególną uwagę zwraca rozwój reklamy pewnej tylko kategorii usług, jak — przede wszystkim — usługi fryzjerskie i krawieckie. Od nich zależy w stopniu największym możliwość dostosowania się — choćby zewnętrznego — jednostki do nowych warunków. Toteż właśnie usługi krawieckie i fryzjerskie rozwijają się najbardziej. Łączy się z tym, jak w każdym podobnym przypadku, problem konkurencji, a więc i reklamy.

Najpopularniejsze są oczywiście reklamy graficzne i malarskie, o których pisałem w cytowanym już na wstępie artykule. W korzystaniu z tych reklam celują nigeryjscy fryzjerzy z przedmieść i osiedli-miasteczek, ale spotyka się je też sporadycznie w Kamerunie, a nawet z drugiej strony kontynentu, w Kenii. Oprócz malarskich szyldów i reklam, pojawiają się także ich odpowiedniki rzeźbiarskie. W Enugu, w Nigerii, poznałem rzeźbiarza specjalizującego się w rzeźbie nagrobnej, który wykonywał również wizerunki głów młodzieńców o czerstwych twarzach i eleganckich fryzurach (il. 15). Głowy takie, zależnie od okazji, wmontowuje w odpowiednie grobowce lub sprzedaje fryzjerom. Wykorzystują je oni zgodnie ze zwyczajem przyjętym od europejskich fryzjerów — jako reklamę strzyżenia i pomadowania włosów i ozdobę salonu szczególnej elegancji.

Popularną reklamą zakładów krawieckich jest rzeźba ukazująca krawca siedzącego przy maszynie do szycia (il. 17). Maszyna ta — jak onegdaj u jej wiejskich posiadaczy w Europie — urasta do znaczenia fetysza. Jest eksponowana i celebrowana.



Il. 10. Współczesna figura nagrobna wykonana z cementu. Wys. 112 cm. Wioska Bachwa Kabwe, Kamerun.



Il. 11. Pomnik nagrobny, katolicki, rodzinny. Wyeksponowana figura matki — przodka rodu. Grób znajduje się przy wejściu do domu mieszkalnego. Wioska Bachwa Kabwe, Kamerun.

Wyczuwa się tu fascynację przedmiotem szczególnej praktyczności, lecz nie każdemu dostępnym. W rzeźbach przedstawiających szwacza, jego figurę przysłania zazwyczaj potężna forma ręcznie lub nożnie napędzanej maszyny. Żaden z ważniejszych jej detali nie zostaje pominięty. Sama zaś postać, odpowiednio przejęta czynnością szycia, w sztywnym i pełnym elegancji geście, dopełnia całości rzeźbiarskiego wyrazu tych osobliwych reklam. Innym przykładem rzeźby-reklamy jest samolot z drewnienek bambusowych, umieszczony przed sklepem z wyrobami plecionkarskimi (il. 16).

Rzeźby mogą mieć różne zastosowania, a więc i spełniać różne funkcje. Widzieliśmy to na przykładzie głów wykonywanych przez rzeźbiarza z Enugu. Opisana wyżej rzeźba krawca, w jednej ze swych wersji wykorzystana została do udekorowania domu kultowego Mbári w Owerri. W tymże sanktuarium bóg niebios, Amadi-Oba, ukazany został przez rzeźbiarza w stroju wzorowanym na uniformie policyjnym, wzbogaconym o szkodny krawat w kratę!

Podobnie przyjmowane są przez zachodnio-afrykańskich rzeźbiarzy wzorce tematyczne europejskiej plastyki odpustowo-jarmarcznej. Gipsowe figury słoni, lwów, koni, kogutów, w nieznanie przetworzonych formach, wykorzystywane są często do wyrażania wzniosłych intencji komemoratywnych (jako symboliczne ofiary składane na grobach), religijnych, reklamowo-

-informacyjnych, a także dekoracyjnych (przy każdej nadarzającej się okazji).

W pełni oryginalne przejawy samorodnej twórczości rzeźbiarskiej, pełniące równocześnie funkcje informacyjno-dokumentalne, spotykamy w innych rejonach Afryki. W Zairze, Ludowej Republice Kongijskiej oraz w Tanzanii rozwinęła się spontaniczna twórczość o przeznaczeniu świeckim i zarazem publicznym, jak np. budowane w Zairze bramy triumfalne na cześć rządzącej partii MPR oraz samego prezydenta Mobutu. Nie odbiegają zresztą od tych dzieł ani stylowo, ani w prostocie, ubóstwie środków wyrazowych, oficjalne przedsięwzięcia państwowe. Symbolem ich może być obelisk-pomnik na cześć Lumumby w centrum Kisangani.

Również w Ludowej Republice Kongo, mimo zasadniczych różnic ustrojowych, podobnie bywają wyrażane oficjalne dążenia społeczne i polityczne, jak to widzimy na przykładzie pomnika André Matsoua w Kinkala. Wykonany on został z wielkim nakładem starań. Ukazane zostały naturalistyczne szczegóły stroju tego męża stanu i polityka. Jest to ta sama poetyka rzeźby, którą widzimy w jarmarcznych kogutach czy reklamach usług krawieckich. No, ale jeśli symbol usług krawieckich może dekorować świątynię, to również szczera i jarmarczna stylistyka może służyć głoszeniu treści państwowych.

Na tle tych oficjalnych, państwowotwórczych realizacji

rzeźbiarskich szczególnej wymowy nabierają skromne prace anonimowych twórców. Jednym z takich przykładów jest w Tanzanii rzeźba służąca do oznakowania przystanku autobusowego. Na wysokiej tyczce, zatkniętej na poboczu asfaltowej szosy, umieszczona została tablica informacyjna z nazwą przystanku i datą: 1973 ROK, a nad tą tablicą informacyjną wyrzeźbiona jest kukła z rozpostartymi ramionami. Jest to jedna z najbardziej dramatycznych rzeźb, jakie spotkałem w Afryce. Lśnią sztuczne zęby i oczy, postać odziana jest w płócienny ubiór. Unosi ona w górę ręce, niezym podróżny na szosie, który błaga o zatrzymanie się „publicznego środka transportu”. Przed tą kukłą twórca umieścił na drągu figurę żyrafy. W najbliższej okolicy od dawna żadnych żyraf nie ma. Ale twórca myślał roztropnie. Jeśli nie kukła ludzka, to figura żyrafy może nadać znaczenie przystankowi omijanemu przez autobusy. Oznakowanie takie nie miałoby oczywiście sensu w innych krajach, jak np. w Nigerii, gdzie najpopularniejszym środkiem lokomocji są wysłużone ciężarówki-autobusy, eksploatowane przez prywatne przedsiębiorstwa, zabiegające skwapliwie o każdego pasażera.

Ewenement – Bamiléké i Makonde

Współczesna twórczość rzeźbiarska ludności Makonde z Tanzanii oraz rzeźbiarstwo rozwijające się obecnie w rejonie Bamiléké w Kamerunie, jednym z najgłośniejszych i najwspanialszych w Afryce ośrodków artystycznych, to tematy zasługujące na osobne studia. Zresztą rzeźby z tych dwóch odległych kultur doczekały się już osobnych książkowych opracowań. W komunikacie tym pragnąłbym więc tylko wskazać na niektóre ogólne tendencje rozwojowe, jakie można dostrzec w tych ważnych zjawiskach artystycznych. Zaczniemy od Bamiléké.

Dane, jakie przedstawię, dotyczą tylko jednego zespołu architektonicznego, znajdującego się w miejscowości Baleng w pobliżu Bafoussam (il. 18 — 21). W rejonie Bamiléké podobnych zespołów architektonicznych jest kilkanaście, jeśli nie więcej. Do najsławniejszych należy Bandjoun. Natomiast Baleng wybrany został dlatego, że w literaturze przedmiotu posiada stosunkowo najpełniejszą dokumentację. Wynika z niej, że obecnie znajdujące się tam budowle, mieszczące się na tzw. placu handlowym, położonym w świętym lesie, usytuowane są obecnie inaczej aniżeli w latach pięćdziesiątych czy czterdziestych, kiedy to Raymond Lecoq gromadził materiały do swej pracy *Les Bamiléké*, Paris 1953. Wiąże się to ze zmianami, jakie zaszły w ostatnim ćwierćwieczu w usytuowaniu niektórych budowli. Przede wszystkim poważnie rozbudowano i zmodernizowano osiedle położone w pobliżu pałacu wodza, a w którym to osiedlu zamieszkuje jego rodzina i służba. Niektóre z budowli na wielkim placu przebudowano, odremontowano i uzupełniono nowym wystrojem rzeźbiarskim. Przy pracach tych zatrudniono wielu miejscowych rzemieślników. Zatarła się już pamięć, kto jakie prace wykonał, nie znamy więc nazwisk rzeźbiarzy. Prace ich budzą podziw, są imponujące, zwłaszcza wykonane od nowa, bogato rzeźbione odrzwia ośmiu wejść prowadzących do potężnej budowli „teong” (domu zgromadzeń tajnych związków) oraz zdobione odrzwia w dwóch niewielkich budynkach, służących do przechowywania świętych bębnow. Cały zespół architektoniczny, położony przy osiedlu szefa (wodza) Baleng, składa się prócz budowli „teong” z sześciu pomieszczeń przeznaczonych na święte bębny, dwóch przestronnych bram oraz budynków chroniących groby poprzednich wodzów. W rzeźbiarskim wystroju tych pomieszczeń spotykamy motywy tradycyjne: wyobrażenia zwierząt (pantery, żółwia, słonia), które nawiązują do wątków mitycznych w wierzeniach ludności Baleng, a także postacie ludzkie, przedstawiające przodków oraz legendy spowijające historię tutejszej ludności. Forma rzeźbiarska nawiązując do najlepszych doświadczeń tradycyjnego obrazowania. Poszczególne kompozycje są genialnie zwarte i wyraziste plastycznie, detale potraktowane umownie. Rzeźby są polichromowane



Il. 12. Rodzinny grób wodza plemienia, cement polichromowany. Nigeria.

matowymi farbami, wykonanymi prawdopodobnie z rozartych na pył kamieni. Zależnie od tematu, użyto barwy czarnej, białej, brązowej, czerwonej i zielonej.

Szczególną uwagę zwraca kompozycja tworząca zwieńczenie głównego wejścia prowadzącego do „teong”. Oto na środku ukazana została postać praprzodka. Jest ona obnażona, ramiona wznosi do góry. Po bokach tej figury znajdują się portrety wodzów Balengu. Bliźniaczo potraktowane płaskorzeźby przedstawiają krępych mężczyzn przybranych w smokingi.

Obecny wódz Balengu jest katolikiem. Podobnie większość mieszkańców tej miejscowości uznaje się za chrześcijan. Mimo to rozwijają się tu wszelkie kulty tradycyjnych wierzeń. Przed świętymi drzewami, które znajdują się w pobliżu poszczególnych budowli, składane są ofiary z ryb i oliwy. Podobne ofiary wlewane są do głębokich otworów w ziemi, gdzie spoczywają zwłoki poprzednich wodzów. Na grobach tych nie ma żadnych oznak wskazujących, że przyjęto jakąś współczesną formę wyrażania pamięci o zmarłych. Nie ma tu żadnych rzeźb. W Balengu widoczne jest niewątpliwie głębokie poszanowanie tradycji, najbardziej jednak zdumiewa żywotność dawnych doświadczeń artystycznych, aktualność tradycyjnego modelu twórczości plastycznej w życiu nowej społeczności. W modelu tym znajdują się jednak szeliny. Pozwala to na przejmowanie przez artystów pewnych wątków treściowych i rozwiązań formalnych całkiem współczesnych.

Z terenu Balengu nikt nie eksportuje rzeźb dla zagranicznych miłośników pamiątek murzyńskich. Tradycyjne umiejętności nadal mocno są tu zrośnięte z potrzebami własnego środowiska.

Inną zasadniczo sytuację obserwujemy w Makonde. Twórczość artystyczna przeradza się tam właściwie w produkcję wy-



Il. 13. Groby mężczyzn i kobiet, wykonane z cementu. Pod stołem ofiarnym naczynia z winem palmowym, na wierzchu — miski z jedzeniem oraz gipsowy kogut barwnie pomalowany. Wioska Eikwe, w okolicach Enugu, Nigeria.

robów masowych, wykonywanych wyłącznie dla odbiorców z zewnątrz, zwłaszcza dla białych przybyszów z Tanzanii. Rzeźby Makonde kolekcjonują biali zamieszkali przez dłuższy czas w Etiopii lub w Rwandzie, wspaniałą kolekcję ma też muzeum w Syracuse w USA, ale ż a d n e j z tych rzeźb nie znajdzie się w zbiorach Muzeum Narodowego w Dar-es-Salaam, mimo że muzeum to przywiązuje duże znaczenie do chronienia i propagowania sztuki rodzimej.

Rzeźbiarze Makonde mają swoje warsztaty rozrzucone na rozległych obszarach wokół stolicy. Są to miejsca położone w pobliżu najbardziej ruchliwych dróg i autostrad, po których jeżdżą samochody turystów. W miejscach tych, w pomieszczeniach bez ścian, a mających tylko dach, gromadzą się rzeźbiarze, nieraz w kilkuosobowych zespołach. Pracują bez wytchnienia. Swoje prace sprzedają na miejscu albo oddają do sklepów zajmujących się handlem dziełami sztuki. Mimo całkowitego oderwania od potrzeb środowiska i jawnego skomercjalizowania, twórczość rzeźbiarzy Makonde wzbudza nawet u piszącego te słowa wielki

podziw i coś więcej niż tylko zainteresowanie zjawiskiem w jego aspekcie socjologicznym. Budzi mianowicie podziw łatwość, z jaką przedstawiciele jednej z grup, najdotkliwiej upośledzonych pod względem szansy uczestnictwa w dobrodziejstwach współczesnego życia, potrafili w nim — mimo wszystko — znaleźć dla siebie godne miejsce. Budzi podziw rozległość wyobraźni tych rzeźbiarzy, ich wielka inteligencja. Potrafili bowiem wnikliwie rozpoznać gust i potrzeby swojej stałej klienteli, przeważnie białych przybyszów. Swobodnie sięgnęli do rozwiązań szczególnie atrakcyjnych, do abstrakcji i surrealizmu, niezwykłości form, które w nikłej lub w żadnej mierze nie wiążą się z tradycyjnym doświadczeniem artystycznym nie tylko ludności Makonde, lecz również innych grup zamieszkujących Tanzanię (il. 27, 28). Ważne jest, że prace tych rzeźbiarzy nasycone są tajemnicą wyobrażeń nie identyfikujących się łatwo czy bezpośrednio z czymkolwiek, są więc żywo komentowane i interpretowane zarówno przez przypadkowych nabywców, jak też przez zapamiętałych kolekcjonerów. I nie to, że komentarze nie odpowiadają w pełni myślom czy za-



Il. 14. Cmentarz w Ibejuna w okolicach Beninu. Na pierwszym planie popiersie zmarłego mężczyzny, cement polichromowany.

mysłem, jakie towarzyszyły twórcom tych rzeźb. Ważne jest, że pobudzają do zastanowienia się osoby nieskore do takiego kontaktu z przedmiotem artystycznym.

Rzeźba Makonde stanowi dziś jedno z odgałęzień, bujnie rozwijającej się w niektórych krajach Afryki, sztuki o charakterze pamiątkarskim, przeznaczonej dla odbiorcy z zewnątrz, na ogół obojętnego na sprawy, jakimi żyje ludność tego kontynentu. Dodajmy jednak od razu, że jest to rzeźba jedna z najciekawszych artystycznie, o wyraźnie ukształtowanej poetyce, nie spotykanej gdzie indziej.

Rzeźbiarstwo Makonde na pewno znacznie poszerza pole doświadczeń artystycznych znanych w Afryce. Stwierdzenie to dotyczy zarówno wartości formalno-ideowych tej rzeźby, jak również jej funkcji. Rzeźby, o jakich mówimy, swym niepokojącym plastycznie wyrazem przekazują pojęcia tak doniosłe i zarazem rudymentalne, jak „głód”, „macierzyństwo”, „pożądanie”, „dobro i zło” (są to zarazem nazwy konkretnych rzeźb). Tym samym włączają się do jednego z wielkich powołań sztuki — wzbudzenia uczuć etycznych.

W kontakcie z tak ewidentnymi problemami, jakie kryją te rzeźby, jej odbiorca może odmienić swą naturę „hobbysty pamiątek” na postawę człowieka przeżywającego lub chociażby lepiej rozumiejącego sprawy zaprzatające współczesnych Afrykanów.

Pomniki pamięci plemiennej i narodowej

Rzeźby tej grupy stanowią zupełnie osobną dziedzinę. W niektórych krajach zachodniej Afryki, jak np. Ghana, Dahomej, Togo, Nigeria — powstały ogromnych rozmiarów kompozycje architektoniczne, bogato przystrojone rzeźbami nawiązującymi zarówno do symboli dawnych, jak i całkiem współczesnych, jak np. wizerunków uzbrojonych, umundurowanych żołnierzy, kul i luf armatnich, palm oraz dostojników i symboli nowej państwowości. Niektóre z tych rzeźb-budowli nawiązują do obfite występujących w tych stronach rezydencji-kamienie, wykonanych w stylu prowincjonalnej kolonialnej secesji (il. 22—26, 29). Dzieła,

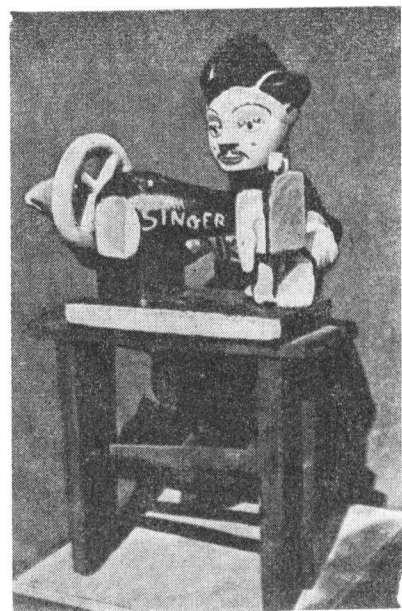


15

Il. 15. Twórca i sprzedawca drewnianych głów nagrobnych. Enugu, Nigeria. Il. 16. Samolot z barwionych drewniek bambusowych. Reklama sklepu z wyrobami plecionkarskimi — kosze, maty, podkładki na głowę do noszenia ciężarów. Kano, Nigeria. Il. 17. Figura krawca, glina polichromowana. Niger.



16



17

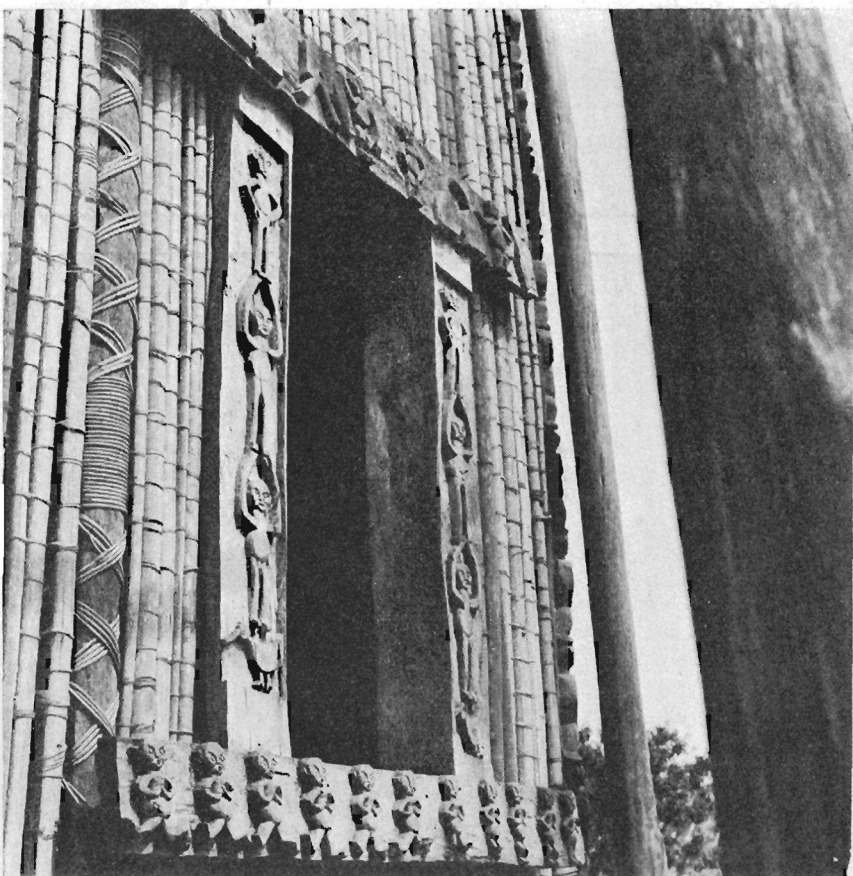


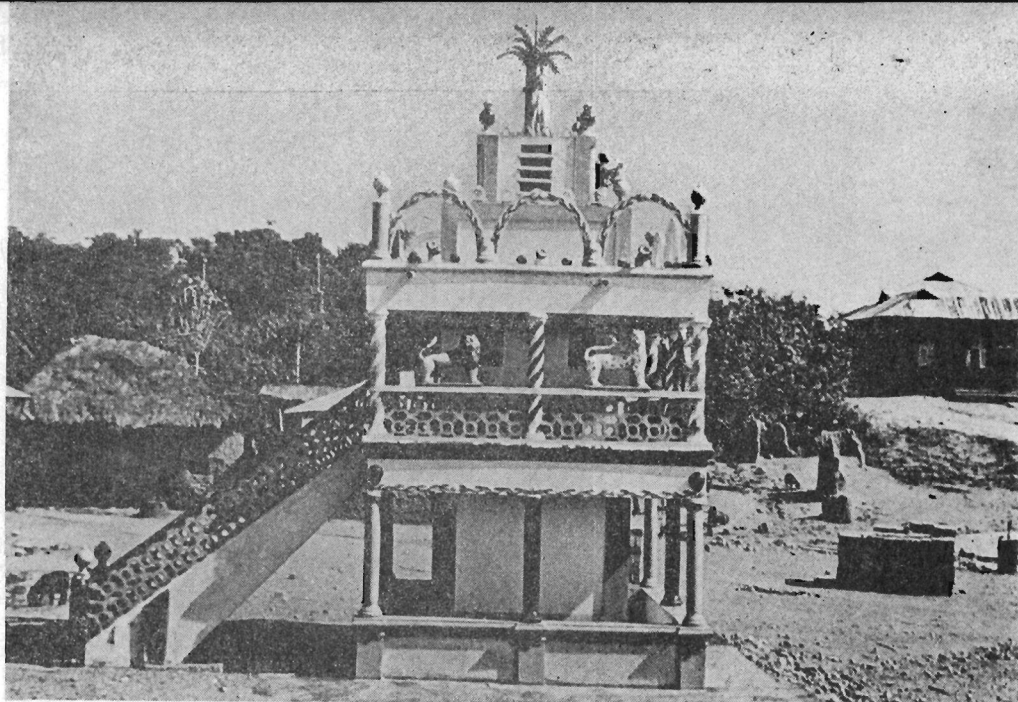
Il. 18—21. Dom zgromadzeń i sceny płaskorzeźbione w drewnie na portalach. Wioska Baleng, kraina Bamiléké (Kamerun). Il. 18. Widok ogólny domu. Il. 19. Scena z przedstawieniami przodków, wyk. po 1955 r.



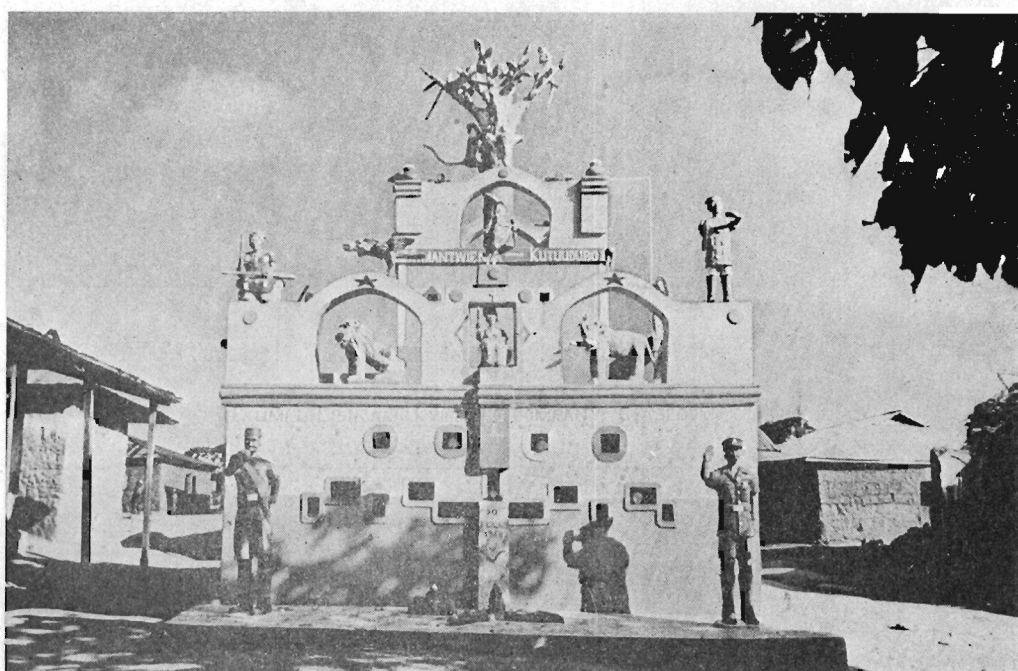


Il. 20. Portal ze scenami z historycznych walk Balengów, wyk. po 1955 r. Il. 21. Scena z kobietami wziętymi do niewoli, wyk. po 1955 r.

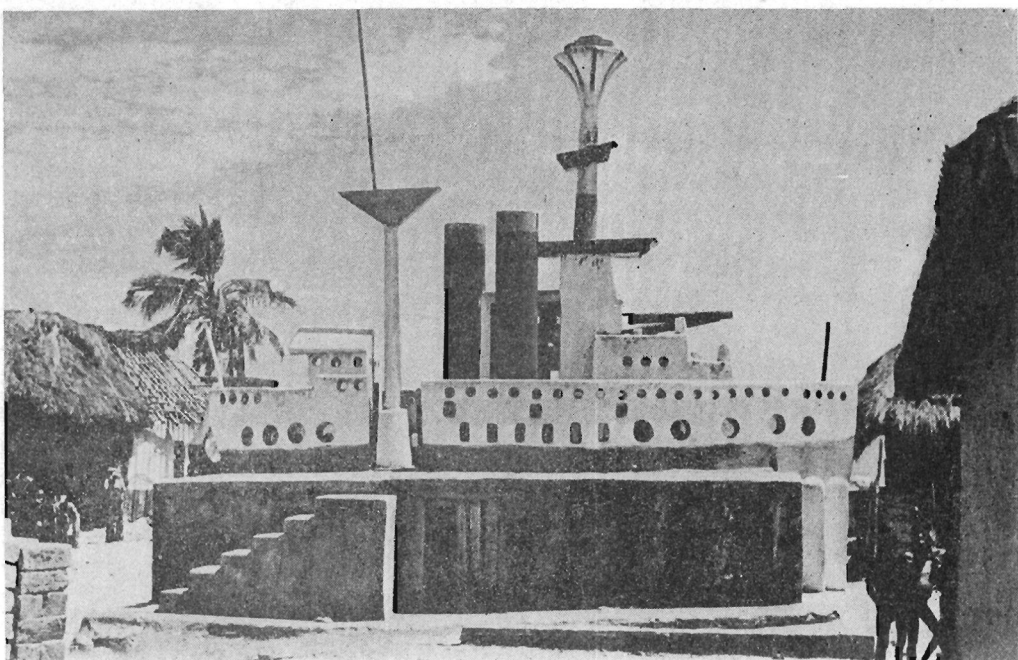




22



23



24



25

26



Il. 22. Dom-mauzoleum plemienia Asafo, apoteoza lwów, symbol lojalności wobec Wielkiej Brytanii. Ghana, 1958 r. Il. 23. Dom-mauzoleum poświęcone duchowi opiekuńczemu Kutuudubo. Na szczycie malpa, symbolizująca spryt ludu Asafo. Figury skautów i królowej matki. Ghana. Il. 24. Dom-mauzoleum Asafo, nazywane „Potężny Niszczyciel”. Ghana. Il. 25. Królowa matka, fragment il. 23. Il. 26. Leopard — symbol królewskiego autorytetu. Na łuku — czarna gwiazda, godło wyzwolonej Ghany. Fragm. il. 23.

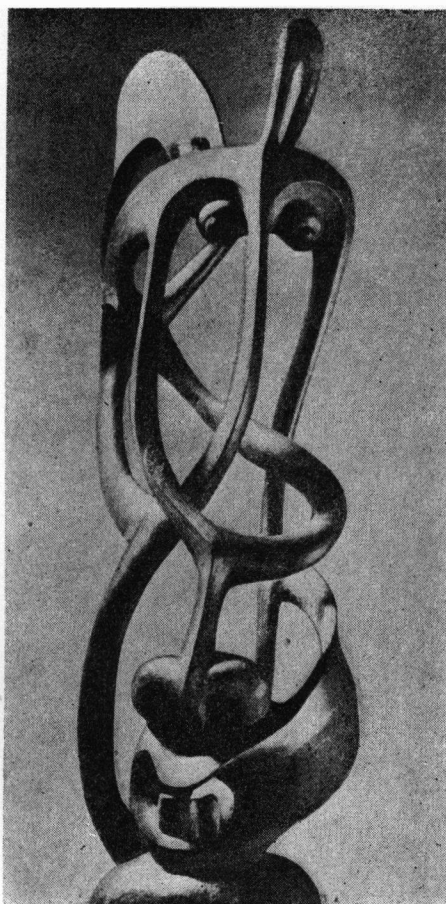
o jakich mówimy, zaskakują bogactwem form, ale najbardziej chyba agresywnością barw i zestawień kolorystycznych. Do budowni tych użyto spore ilości cementu, gliny, cegiel, a także i farb. Pomniki te w niezym nie przypominają posępnych figur z brązu lub szarego cementu, tak często spotykanych zwłaszcza w Europie. W innych krajach Afryki (np. w Zairze i Kenii) spotkać można na wysokich cokołach pojedyncze posągi osób zasłużonych dla rewolucji. Pomniki te, dzieła nieszkolonych rzeźbiarzy, naiwnością formy ratują się od pretensjonalności zapożyczonych wzorów.

Zakończenie

Przedstawione wyżej przejawy nowej twórczości rzeźbiarskiej w skromnym tylko zakresie ukazują rozmiary kształtującego się w Afryce zjawiska. Zjawiska, któremu w pełni przysługuje miano sztuki. Ale nie jest to już sztuka plemienna, sztuka społeczeństw pierwotnych — chociaż sięga nieraz do pierwotnych środków wyrazowych, właściwych dawnej twórczości. Nie jest nią nawet wówczas, kiedy, jak w przypadku Bamiléké, wskrzesza czy też utrzuwa tradycyjne wyobrażenia i pojęcia o charakterze mitycznym. Jest to natomiast kształtujący się pod ciśnieniem współczesności (czyli czynników sprawczych niezwykle zróżnicowanych pod względem znaczenia i charakteru) nurt twórczości bliskiej temu, co nazywane jest „sztuką ludową”, względnie sztuką o charakterze „ludowym”. Jest to więc nurt, który wiąże się z potrzebami i możliwościami percepcyjnymi szerokich kręgów społeczności, nurt, którego opozycją jest sztuka współczesna, rozwijana przez artystów „uczonych”, a więc „nowo-

czesnych” i „oficjalnych”, uznawanych i docenianych w sferze wartości społecznych, kulturalnych i artystycznych, a nieraz nawet politycznych. Nurt zaś, który jest przedmiotem tego komunikatu, nie korzysta z tych przywilejów i oficjalnej aprobaty. Można go więc nazwać również nurtem sztuki „nieoficjalnej”. Pozostajemy jednak przy terminie „sztuka ludowa”. Nie jest on, jak wiadomo, dostatecznie precyzyjny, ale może właśnie dzięki temu jest on dostatecznie pojemny, a nawet popularny. Jedno jest pewne, że termin ten znacznie bardziej przylega do omawianych tu zjawisk współczesnej twórczości rzeźbiarskiej niż do sztuki dawnej, tradycyjnej, plemiennej. Albowiem żeby mówić, że coś jest istotnie „ludowe”, trzeba jednocześnie brać pod uwagę występowanie czegoś „nieludowego”. Musi więc być polaryzacja, której — jak wiadomo — nie było w kulturze afrykańskiej okresu istnienia społeczności plemiennych (tj. do początków, a niekiedy i połowy XX w.). Natomiast dzisiaj, kiedy obserwujemy inne zasadniczo układy i zależności — przede wszystkim w stosunkach społeczno-kulturalnych — możemy mówić o ludowości jako o czymś przeciwnym „nieludowości”, a więc kulturze „oficjalnej”, „pańskiej”, a także aspiracjom dorównania czy też utożsamienia się ze współczesną sztuką. Istnienie tego podziału, niezależnie od tego, jak będziemy oceniali wartość tej sztuki, zmierzającej do „europeizacji” — jest faktem nowym i świadczy o doniosłych przemianach cywilizacyjnych w krajach „trzeciego świata”.

Jeśli jednak wrażliwość naszą angażują właśnie działania uznane tu za przejawy nowej sztuki ludowej (czy o charakterze ludowym), to głównie dlatego, że sztuka ta jest mocniej zróżnicowana z niepowtarzalnymi lub jedynymi w swym rodzaju zjawiskami



Il. 27. *Głowa*, rzeźba współczesna z hebanu, Makonde (Tanzania).



Il. 28. *Krzyk*, rzeźba współczesna, wykorzystująca naturalną formę konaru hebanu, Makonde (Mozambik).

kulturowo-społecznymi o charakterze lokalnym. Działania te najpełniej też nawiązują do tradycyjnych doświadczeń sztuki rodzimej, co zawsze sprzyja istnieniu sztuki oryginalnej.

W dwóch swych odgałęzieniach (nazwanych tu rzeźbiarstwem komemoratywnym i reklamowo-handlowym) sztuka ta utrwała niezwykle ważne we współczesnej Afryce zjawisko kulturowe, jakim jest dążenie do identyfikacji narodowej zarówno grup społecznych, jak też jednostek. Łączy się z tym doniosły w etycznych kategoriach proces wyzwalania się jed-

nostki z układów zbiorowych, anonimowych. Proces kreowania własnego (osobistego) znaczenia, nowej świadomości! W przypadku takiej działalności, jaką stwarza rzeźbiarstwo Makonde, proces ten jest jeszcze bardziej zaawansowany i pogłębiony, ujawnia bowiem możliwości zindywidualizowanego, własnego interpretowania aktualnej rzeczywistości. Surrealistyczna formuła rzeźbiarstwa Makonde sprawia, że problemy związane z tą aktualną rzeczywistością odzyskują swój drastyczny wyraz, przestają być obojętne.

Il. 5-7 — reprodukcje z: A. Lehman, *Afroasiatische christliche Kunst*, München 1957; il. 8, 9 — repr. z: U. Beier, *African Mud Sculpture*, Cambridge 1963; il. 12 — repr. z: M. Lurris, J. Telange, *L'Afrique Noire. L'univers formes*, Paris 1967; il. 17 — repr. z: katalog *3 Triennale insitného umenia*, Bratislava 1972; il. 22-26, 29 — repr. z: G. N. Preston, *Perseus and Medusa in Africa*, „African Arts”, California 1975, nr 3; il. 27, 28 — repr. z: „The Unesco Courier”, XI, 1973

Fot.: Autor — il. 1-4, 10, 11, 13-16, 18-21. Repr.: S. Deptuszewski — il. 5-9, 12