

MAREK ARPAD KOWALSKI

PLEMIENNA SZTUKA AFRYKI — PROBLEMY NAZWY I TREŚCI

Bogata terminologia, wyrażająca się chociażby w tytułach wielu dzieł traktujących o sztuce ludów Afryki, każe zastanowić się nad zagadnieniem używania odpowiedniej nazwy w stosunku do tego zjawiska. Nazwy, która nie nasuwałaby wątpliwości merytorycznych i językowych, możliwie ściśle precyzowałaby natomiast pojęcie i zakres tematu. Obracamy się bowiem w kręgu kilku powtarzanych ciągle określeń, takich jak sztuka Afryki, sztuka prymitywna, murzyńska, etc. Przeciw wielu można podnieść zastrzeżenia natury ogólnej bądź szczegółowej. Każdemu można zarzucić nieścisłość, nieadekwatność, zawężenie bądź przeciwnie — rozszerzenie pojęcia.

Wielu autorów usiłuje wprowadzić ład w bogatą a zarazem nieuporządkowaną terminologię. Szczególnie ciekawe rozważania prowadzi Paul S. Wingert, Adrian A. Gerbrands i Ralph Linton. W dalszym ciągu będzie tu podjęta próba przedstawienia różnych propozycji i tradycji nazewnictwa oraz ustosunkowanie się do nich autora. Dla zaproponowania bowiem jakiejś nazwy należy rozpatrzyć wszystkie możliwości, wykazując ich zalety i wady, by w jak największym stopniu przybliżyć się do ideału.

Wątpliwą jest rzeczą, by udało się odnaleźć właściwe, jedyne sformułowanie nie budzące żadnych kontrowersji. Sztuka bowiem jest zbyt żywą i zmienną dziedziną kultury, by móc dokładnie podzielić i sklasyfikować wszystkie jej elementy. Sztuka jest też zbyt subiektywną dziedziną życia, by proponowane uogólnienia i terminy mogły zadowolić wszystkich zainteresowanych. Każdy człowiek inaczej odbiera wzory piękna. Każdy kieruje się swoimi zasadami estetycznymi, dzięki którym ocenia oglądane dzieła. Każdy też posiada własną, niepowtarzalną wrażliwość na kompozycję brył, płaszczyzn, linii i barw. Pewne nadrzędne, obiektywne zasady przyjęte w Europie mogą być obowiązujące dla odbiorców sztuki europejskiej, ale często zawodzą w zetknięciu ze

sztuką ludów innych kontynentów. Pewne kanony obowiązują na całym świecie, lecz nieskończona jest ilość ich dowolnych interpretacji, zależnie od lokalnych zasad estetycznych, warunków życia, typu kultury, otoczenia geograficznego.

KULTUROWA JEDNOŚĆ TRADYCJI SZTUKI AFRYKAŃSKIEJ

Trudności potęgują się w przypadku zmierzającym do znalezienia właściwej nazwy dla osiągnięć artystycznych całego kontynentu. W Europie tego nie uczyniono. Tu każda epoka, każdy kraj musi być rozpatrywany oddzielnie, choć oczywiście nie w sposób izolowany od epok i terytoriów sąsiednich. To, co łączy sztukę Europy różnych krajów i przedziałów czasowych, to jej wspólna tradycja integrująca wszystkie obszary kontynentu, wywodząca się ze starożytności, a następnie ukształtowana dzięki dziedzictwu wspólnych idei chrześcijańskich. Tak właśnie wzrósł styl romański, gotyk, renesans, barok, klasycyzm.

Niniejsze rozważania odnosić się będą do problemów tradycji artystycznej Afryki „Czarnej”, tzn. obszarów położonych na południe od Sahary, do ludów określanых mianem społeczeństw pierwotnych. Oczywiście już i w tym sformułowaniu kryje się potencjalna możliwość podjęcia rozważań na temat nazwy: społeczeństwa pierwotne. Wykraczałoby to jednak poza ramy tematu, zagadnienie zasługuje bowiem na osobną rozprawę. Faktem pozwalającym rozpatrywać sztukę Afryki Czarnej jako całość jest szereg elementów wspólnych dla tradycji kulturowej zamieszkujących ten kontynent plemion. Owym wspólnym mianownikiem jest rodzaj stosunków społecznych ludów Afryki i typ kultury zbudowanej przez nie. Oczywiście i tu znajdujemy zasadnicze różnice dzielące państwa Afryki Zachodniej od nomadycznych społeczności pasterskich wschodnioafrykańskich stepów; militarnie zorganizowanych Zulusów od osiadłych rolników basenu Kongo; grupy rozproszone, nie posiadające nadrzędnej władzy, od scentralizowanych królestw Międzyjeziera. We wszystkich jednak przypadkach nadrzędnym układem jest plemienność, którą określić tu można jako rodzaj stosunków „twarzą w twarz”. Odnosi się to nie tylko do małych, nielicznych społeczności, gdzie ów związek jest oczywisty, ale również do większych państw i królestw różnego czasu (np. Buganda, Benin, Dahomej, Buszongo), których rozwój wyszedł od układu plemiennego i na nim był oparty, w których dominowały wzajemne kontakty i stosunki bezpośrednie i gdzie przetrwało wiele elementów tradycyjnych instytucji plemiennych mimo, w wielu przypadkach, bardzo zaawansowanej centralizacji władzy i rozbudowania aparatu administracyjnego.

Istotnym również czynnikiem była względna izolacja Afryki od świata zewnętrznego. Właściwie aż do epoki wielkich odkryć ludy afrykańskie nie kontaktowały się z terenami położonymi poza kontynentem. Istnieje oczywiście szereg łatwych do wymienienia faktów przeciwnych, jak wczesne związki z Chinami, Indiami i Indonezją, datowane na okres od początków naszej ery — po V stulecie. Ograniczały się jednak one do wąskiego pasa wybrzeża i miały charakter sporadycznych kontaktów kupieckich, w żadnym zaś przypadku ciągłych, mogących systematycznie i skutecznie oddziaływać na kulturę ludów Afryki. Co więcej to tylko kupcy z terenów azjatyckich zawijali do afrykańskich brzegów, nie notuje się natomiast podobnych przedsięwzięć afrykańskich, wykraczających poza „Czarny Ląd”. Również arabskie i islamskie wpływy, które w V-VII wieku objęły stosunkowo szerokie regiony w Afryce Wschodniej, a w następnych stuleciach w Zachodniej, przez długi czas sprowadzały się do mocnego usadowienia się przybyszów na niektórych obszarach i zdobyciu dogodnej pozycji handlowej. Pierwsze zaś — z końca XV i początku następnego stulecia — kontakty z Europejczykami ograniczone były tylko do wybrzeży i terytoriów doń bezpośrednio przyległych. O penetracji Afryki na szerszą skalę przez mocarstwa europejskie i Arabów można mówić dopiero od XIX w., od dotarcia podróżników i karawan do wnętrza kontynentu.

W izolacji Afryki kryje się bowiem ten problem, iż wpływy szły z zewnątrz. Natomiast nie spotykamy się z ekspansją ludów afrykańskich poza zajmowane przez nie obszary. Pomijam tu sprawę migracji, wojen, przesunięć i podbojów wewnętrznych. Te występowały, i to w niektórych regionach nawet permanentnie. Nigdy jednak nie wychodziły poza kontynent, a nawet Saharę. Stwierdzić więc można, że kultury ludów Afryki rozwijały się przez długi czas praktycznie w odosobnieniu od wpływów zewnętrznych, pozostawały jednak w związkach z sobą dzięki wzajemnemu krzyżowaniu się, migracjom, wędrówkom i zapożyczeniom¹. Nie pozostało to bez wpływu na rozwój sztuki.

PROPOZYCIE TERMINOLOGICZNE

Najczęściej stosowane chyba określenie to sztuka Afryki lub sztuka afrykańska. Od razu narzuca się spostrzeżenie, że jest ono zbyt szerokie. Przez schematyczne bowiem zastosowanie kryterium geograficz-

¹ Często podnoszone zagadnienie wpływów starożytnego Egiptu na rozwój kultur i cywilizacji afrykańskich, sięgających do Nigerii, Wybrzeża Gwinejskiego, a nawet nad Zambezi (Zimbabwe) jest zagadnieniem odrębnym, niemniej zasługującym na rozprawę, która oczyściłaby problem z wielu mitów i legend, wydo była natomiast wątki realne, opierające się na stwierdzonych faktach.

nego obejmuje ono całość sztuki tworzonej na kontynencie, a więc również w krajach arabskich, gdzie u jej podstaw leżały inne idee i związane z nimi kanony artystyczne. Nie sposób negować wpływów arabskich na rozwój plastyki ludów zamieszkujących terytoria na południe od Sahary — szczególnie widoczne są one na wybrzeżu Afryki Wschodniej. Niosły wszakże odmienne treści kulturowe, tworząc w efekcie nową społeczność, która ukształtowała się w nadmorskim pasie wybrzeża. Jednakże wpływy te ograniczały się przez długi czas do wymienionego terytorium, nie wchodząc do interioru. Nadto chodzi nam o rozważania nad plemienną sztuką tradycyjną jako punktem odniesienia, która dopiero później uległa zmianom.

Zwrot: sztuka afrykańska, może oznaczać też dzieła tworzone w uczelniach plastycznych, wykonywane przez zawodowych artystów wykształconych według zasad scholarskich, a więc dzieła akademickie. Niezależnie od tego, czy u ich podstaw leży miejscowe dziedzictwo kulturowe, czy też nie, nie można przyjąć powyższego uogólnienia. Analogicznie bowiem zwrot: sztuka europejska, w sensie nadawanym temu terminowi tak, jak go się używa w określeniu sztuka afrykańska, dotyczy wszystkich krajów Europy, wszystkich jej stylów i przedziałów czasowych, bez baczniejszego na chronologię dzieła. Obejmowałby jednocześnie sztukę elitarną warstw wykształconych, jak i ludową. Istniały oczywiście style rozprzestrzeniające się na cały kontynent, jak gotyk, renesans, barok, itd., lecz i tu notuje się odrębności regionalne. Mówimy więc o gotyku północnoniemieckim, renesansie włoskim, baroku nadwiślańskim. Mimo więc całego zespołu cech podporządkowujących poszczególne dzieła określonemu stylowi, pojawiały się elementy charakterystyczne dla konkretnych terytoriów i czasów (np. wczesny, środkowy i późny renesans). Czynnikiem je natomiast łączącym były wspólne, grecko-rzymskie i chrześcijańskie dziedzictwo kulturowe Europy.

Wobec istnienia wielkiej mozaiki etnicznej i kulturowej kontynentu afrykańskiego nie sposób mówić o bezwzględnej jedności sztuki. Wyrastała ona wprawdzie ze światopoglądu plemiennego, o którym można powiedzieć, że był cechą wspólną dla ludów całego kontynentu, odmienne jednak realizował się w sztuce różnych obszarów. Bogactwo i różnorodność stylów plastycznych u ludów Afryki nasuwają wniosek o konieczności odrębnego traktowania każdego z nich. Z drugiej strony istnieją teorie wydobywające na plan pierwszy wspólne tradycje sztuki całego kontynentu. Zwolennikiem tego stanowiska jest amerykański historyk sztuki, Douglas Fraser².

² D. Fraser, *Primitive Art*, London 1962.

W rzeźbie afrykańskiej wyraża się według niego zespół wizualnych idei wspólnych dla wszystkich ludów. Przewodnim motywem są sercokształtne twarze rzeźb i masek. Motyw ów wyrażony jest w postaci gładkich wgłębień lub wklęsłych twarzy, zarysowanych liniami biegnącymi od brwi do ust, gdzie po zatoczeniu kształtu serca linie te spotykają się. Nos we wgłębieniu oblicza jest wypukłym reliefem ciągnącym się pionowo od czoła do dołu. Oczy modelowane w kształcie ziarna kawy. Rzeźby i maski o sercokształtnych twarzach spotykane są powszechnie w Afryce Zachodniej, Kamerunie, Kongo, Afryce Wschodniej i Południowej. Motyw ten nie występuje natomiast w sztuce Nigerii. Sztuka ludów i ośrodków państwowych wykazujących stosunkowo wysokie zaawansowanie cywilizacyjne wraz z zarysowującą się już wyraźnie stratyfikacją socjalną (Ife, Benin, Joruba), charakteryzuje się innym stylem. Przeciwnie, żyjące na tych terenach mniej cywilizowane grupy Ibo, Ibibio i Ijaw dają twarzom swoich dzieł rzeźbiarskich formy sercokształtne. Na podstawie powyższych faktów Fraser stwierdza, że motyw ten jest najstarszy i najbardziej rozpowszechniony wśród tradycyjnych elementów sztuki basenu Kongo i Nigru, a nawet na wschód od Wielkich Jezior i na południe od Zambezi. Wiąże też go z ekspansją Bantu i ich wędrówką wzdłuż kontynentu afrykańskiego. W prawie wszystkich ich rzeźbach spotykane są bowiem sercokształtne twarze. Brak tego motywu w sztuce nigeryjskiej wskazuje, że musiał on poprzedzać rozwój wysokich kultur Ife i Beninu.

Występowanie sercokształtnej formy twarzy w rzeźbie antropomorficznej zostało stwierdzone w stosunkowo licznych znaleziskach okresu neolitu, w liczących ok. 5 tys. lat figurkach z kości słoniowej odnalezionych w Palestynie w pobliżu Beersheva. Podobny rodzaj rzeźb drewnianych został odkryty w wykopaliskach skandynawskich i na Uralu, w obu przypadkach datowanych na trzecie tysiąclecie p.n.e., a więc na neolit. Płyne stąd — według Frasera — wniosek, że motyw ten, znikający w wyższych kulturach, bierze początek w neolicie, a więc w czasie, gdy człowiek rozpoczął produkcję żywności, lecz jeszcze przed rozwojem metalurgii.

Pochodzenie sercokształtnych twarzy jeszcze wyraźniej ukazuje się w jednej z faz kultury neolitu, zwanej tradycją megalityczną. Nazwa bierze się z tworzenia wielkich, kamiennych posągów przez ludzi tego okresu. Wykonywano wówczas również posągi rzeźbione w drewnie, przedstawiające przodków. Były one związane z rytuałami pogrzebowymi. Ludy południowej Etiopii tworzą jeszcze obecnie nagrobne pomniki o sercokształtnych twarzach ku czci padłych w boju wojowników. Podobne obiekty notuje się wśród Naga z Assamu w Indiach, Arystoteles zaś przekazuje wiadomości o tego rodzaju rzeźbach odnoszące się

do wczesnych mieszkańców Półwyspu Iberyjskiego. Przykłady pochodzą z bardzo oddalonych od siebie terytoriów, co tylko potwierdza według Fräsera tezę o szerokim rozprzestrzenieniu kultury megalitycznej. W stosunku do Afryki utrzymuje on, że istniała łączność kultury, a zatem i sztuki ludów całego kontynentu, której korzenie tkwią w erze neolitu. Wówczas to wykształciły się pewne formy sztuki, które przetrwały niemal do dnia dzisiejszego wśród licznych plemion, już po rozejściu się ludów Afryki w różne regiony kontynentu. Fakty te zatem pozwalałyby mówić w sposób całościowy o sztuce afrykańskiej³.

Nasuwają się jednak pewne uwagi. Notując występowanie motywu sercokształtnych twarzy w pracach rzeźbiarskich prawie całej Afryki łączy go Fraser z ekspansją ludów Bantu. Pozostaje niezupełnie wyjaśniony problem jego istnienia w Afryce Zachodniej, dokąd drogi ludów Bantu nie wiodły. Można więc przypuszczać, że jest to rodzimy element sztuki, który powstał na terenie Kamerunu na długo przed podjęciem wędrówki przez Bantu. Na Afrykę Centralną, Wschodnią i Południową rozszerzył się wraz z przyjściem na tamte obszary społeczności bantuskich z Kamerunu w I tysiącleciu p.n.e. Posuwały się też w drugą stronę, na zachód, wzdłuż Wybrzeża Gwinejskiego i w górę Nigru, stąd jego znajomość ludów Afryki Zachodniej. Rodzimość sercokształtnego motywu w rzeźbach i maskach antropomorficznych należałoby zatem odnieść do kultury neolitycznej. Jednakże stwierdzone występowanie pomników nagrobkowych, czyli tzw. plastyki słupowej, jak to określa wielu badaczy⁴, ograniczone jest do południowej Etiopii, a co więcej tylko do ludów kuszyckich, a więc już nie bantuskich, a tym bardziej ludów Sudanu Zachodniego. Pomijam tu bowiem celowo istnienie plastyki słupowej wśród sąsiadujących z Kuszytami i Nilotami plemion Bantu, jak Kikuyu, Wakerewe czy Wanyika. Fakt ten, jak sądzę, tłumaczyć należy zwykłymi w takich przypadkach zapożyczeniami kulturowymi sąsiadujących ze sobą grup.

Porównania zaczerpnięte z tak bardzo oddalonych od siebie terytoriów, jak Assam, Skandynawia, Hiszpania czy Etiopia, są trochę ryzykowne. Bardzo często zdarza się w sztuce, że podobne motywy rozwijają się niezależnie od siebie, równolegle w różnych zakątkach kuli ziemskiej. Wyjaśnienie interesującego nas zagadnienia kryje się więc być może w tym, że w Afryce Zachodniej w okresie neolitu nie występowały formy megalitycznej rzeźby nagrobnej. Sercokształtna forma twa-

³ Tamże.

⁴ E. von Sydow, *African Sculpture*, „Africa”, nr 1: 1928; E. Leuzinger, *Afrique. L'Art des peuples noirs*, Paris 1962; L. Holy, *Afrikanische Plastik*, Praha 1967.

rzy wykonywanych na tym obszarze dzieł rzeźbiarskich może być pochodzenia lokalnego i nie wiązać się z kulturą neolitu wobec niestwierdzenia występowania w Afryce Zachodniej plastyki słupowej.

Dyskusyjnym zagadnieniem jest również to, czy nawet przy bardzo konserwatywnym układzie społecznym mogły przetrwać w sztuce bez zmiany przez pięć tysięcy lat pewne formy. Odrębności lokalne i różnicowanie stylistyczne oraz formalne rzeźby afrykańskiej nakazują odnosić się z pewną dozą ostrożności do hipotezy Frasera. Niewątpliwie jednak ma ona duże znaczenie z punktu widzenia historii sztuki w ustalaniu ciągów chronologicznych rozwoju działalności artystycznej człowieka i poszukiwaniu jej początków. Jest też bardzo przydatna dla badań i teorii etnologicznych, a to dzięki wysunięciu umotywowanych wniosków, pozwalających ogarnąć w sposób integralny tradycje plemienne sztuki afrykańskiej.

Tym bardziej godne jest stanowisko Williama Fagga, według którego określenie „sztuka Afryki” jest błędne, gdyż można mówić jedynie o sztuce plemion afrykańskich, bardzo zróżnicowanej w formie, przeznaczeniu i technice wykonania⁵. Za poglądem Fagga przemawia szeroki istotnie wachlarz kształtów, stylów i tendencji artystycznych w sztuce Afryki. Tendencje obejmujących różnorodne kierunki, od naturalizmu do abstrakcji, poprzez mnogość form pośrednich. Jeśli rzeczywiście motyw sercokształtnych twarzy leży u podstaw tradycji artystycznych całego kontynentu, to wydaje się, że w miarę rozwoju sztuki i różnicowania się form rzeźbiarskich, ich jedność można odnieść do początków sztuki, lecz o tejże jedności nie sposób obecnie mówić z punktu widzenia wspólnoty stylu, która nie istnieje.

Niezbędny jest często stosowany termin: sztuka prymitywna. Wprawdzie ma on historyczne uzasadnienie, odnosi się bowiem do sztuki ludów pozostających poza wpływami wielkich centrów cywilizacyjnych Europy i Azji, lecz błędna jest jego językowa baza. Podstawą tego błędu są różne znaczenia nadawane owemu terminowi. Może on mianowicie wiązać się z wczesnym chronologicznie okresem rozwoju sztuki, a zarazem z technologiczną niedośkonałością. Tak właśnie zwykło się określać prehistoryczne malowidła naskalne, czy też dzieła poprzedzające rozkwit wielkich nurtów w sztuce (np. termin prymityw włoski).

⁵ W. Fagg, *Nigerian Images*, London 1964. Pogląd ten wyraźnie uwydatnia się w tytułach jego dalszych prac, takich jak: *Tribes and forms in African art*, London 1965, czy *Masques et sculptures tribaux*, Unesco 1967. Natomiast francuskie tłumaczenie pierwszej z nich brzmi: *Sculptures Africaines*, Paris 1965, co wskazywałoby na preferowanie przez afrykanistów francuskich pojęcia „sztuka Afryki”. Fakt ten zdają się potwierdzać i inne tytuły wyszłe z tego kręgu.

Prymitywizm łączy się też z pejoratywnym sensem tego słowa. Oznaczałoby to, że sztuka ludów Afryki jest bardziej prymitywna niż narodów europejskich. Można zgodzić się z tego rodzaju porównaniami, jeśli chodzi o rozwój kultury materialnej czy nawet typu więzi społecznych. W żadnym przypadku nie może jednak dotyczyć sztuki. Nie zawsze osiągnięcia materialne idą w parze z duchowymi. Wiele przykładów wskazuje na to, że ludy pozostające na niskim szczeblu rozwoju technologicznego są twórcami wspaniałych dzieł sztuki, przewyższających ekspresją, wyrazem, modelowaniem i barwą obiekty powstałe w kręgu cywilizacji maszynowych. Pozostaje więc sprawa prymitywnych narzędzi i ich użycia. Lecz i to nie może być zadowalającym kryterium rozwoju sztuki. Prostymi i nieskomplikowanymi środkami wytwarzać można dzieła o dużym stopniu wyrafinowania artystycznego.

W innym znaczeniu prymitywnymi nazywa się artystów nie posiadających zawodowego wykształcenia, którzy tworzą w indywidualny, sobie tylko właściwy sposób, odbiegając od utartych, akademickich i awangardowych kierunków i od akademickich sposobów tworzenia. Sztuka jest tu bardzo zindywidualizowana, traktowana przez artystów jako forma odpoczynku i zaskakująca czasem wielce dziwną wizją świata. Do grupy tej zalicza się często twórców ludowych opierających się w swojej pracy na tradycyjnie powtarzanych przez pokolenia wzorach, a także amatorów — naśladowców sztuki wykształconej. Tę interpretację prymitywności w odniesieniu do Afryki należy odrzucić. Mamy tam do czynienia w pewnym sensie tylko z nieprofesjonistami, którzy jednak zawodowo zajmują się rzeźbiarstwem. Kategoria artystów-amatorów ma rację bytu w Europie i Ameryce, gdzie liczne jednostki traktują sztukę jako formę odpoczynku od pracy zawodowej, jako chęć wypowiedzenia własnych myśli i uczuć. Twórczość ich związana jest z przeżyciami estetycznymi, szukaniem ucieczki od otaczającego świata, bądź przeciwnie, manifestacyjną jego afirmacją. Wszystkie te elementy nie znajdują zastosowania w plemiennych społeczeństwach afrykańskich. Sztuka jest tam utylitarna, wprzęgnięta w służbę kultu i magii ⁶.

Sztuka plemion Afryki ma najbliższe chyba koneksje znaczeniowe ze sztuką ludową. Tu i tam punktem wyjścia są tradycyjne tematy i wzory z intencją wiernego przekazywania ich w obrębie następujących po sobie generacji. Obowiązują też utrwalone schematy rozwiązań ikonograficznych i formalnych. Jedna i druga wyrosła w atmosferze kultu

⁶ Jednakże obecnie oprócz zawodowo kształconych artystów poczyną się tworzyć również warstwa amatorów, obracających się zasadniczo w kręgu sztuki świeckiej lub chrześcijańskiej. Zjawisko to podnosi U. Beier, *Art in Nigeria*, Ibadan 1960.

i służy bądź służyła celom magicznym. Na tym jednak kończą się podobieństwa, a zaczynają różnice. Europejski artysta ludowy, mimo że pozostaje czy pozostawał w kręgu tradycyjnej kultury, jest znacznie bardziej swobodny w pracy i poszukiwaniu inspiracji twórczej. Co więcej, owa inspiracja twórcza wywodziła się nie tylko z kultury ludowej, która nigdy nie była hermetycznie zamknięta przed zewnętrznymi wpływami, często bowiem adoptowała wzory spoza własnego kręgu — dworskie, miejskie, szlacheckie, cudzoziemskie, obce etnicznie nawet; czyli przeciwnie, niż znacznie bardziej izolowane afrykańskie kultury plemiennne. Plemienny artysta afrykański był kontrolowany w swojej pracy przez otaczającą go lokalną społeczność. Pewne formy i tematy były „dane” i uświęcone przez tradycję, nie mogły ulegać zmianom, gdyż wyrażały osobowość plemienną. Były wyrazem wspólnoty grupy, a jednocześnie odróżniały ją od grup sąsiednich. Co więcej, stanowiły symbol nienaruszalności tradycji i więzi z minionymi pokoleniami. Zatem akceptowano jedynie te prace, które odpowiadały plemiennym kanonom. Europejski twórca ludowy, aczkolwiek też podlegał naciskowi otaczającej go społeczności, a za jej pośrednictwem — tradycji, mógł jednak wykazać więcej własnej inicjatywy artystycznej. Wreszcie kultowo-magiczne znaczenie europejskiej rzeźby ludowej jest wtórne. Bazuje ono na zniekształconych pojęciach religijnych przystosowanych do potrzeb środowiska i sprowadzonych z wyżyn kanonów teologicznych do celów nader praktycznych. Ujmując rzecz prościej, między wiejską społecznością a figurką uosabiającą świętego istniał układ: za modły odwrócisz od nas powódź lub sprowadzisz deszcz w odpowiednim czasie, by wzeszły dobre plony.

O sztuce ludowej można mówić w związku ze społeczeństwami rozwarstwowionymi klasowo jako o sztuce jednej warstwy społeczeństwa. Twórcą sztuki ludowej jest klasa chłopska, osoby niewykształcone, uprawiające hobbystycznie lub profesjonalnie (rzemiosło wiejskie) działalność artystyczną na marginesie podstawowych zajęć: rolnictwa lub rzemiosła. W tym znaczeniu plemienna sztuka afrykańska byłaby w całości ludową. Określenie to traci jednak sens wobec nieistnienia stratyfikacji społecznej bądź jej małego zaawansowania. Scentralizowane i shierarchizowane ośrodki państwowe królestw Międzyjezierza, Beninu czy Dahomeju pozwalają śledzić postępujące rozwarstwienie społeczne w niektórych regionach Afryki. W związku z tym pewni badacze dzielą sztukę Beninu na szkołę dworską i szkołę ludową⁷. Można przyjąć ten punkt

⁷ Ten punkt widzenia szczególnie podkreślany jest w publikacjach radzieckich: W. B. Mirimanow, *Afrika. Iskusstwo*, Moskwa 1967; *Iskusstwo tropiczeskoj Afriki w sobranijach SSSR*, Moskwa 1968, pod red. D. Olderogge i G. Czernowa.

widzenia z licznymi jednak zastrzeżeniami, by nie snuć zbyt daleko idących analogii między Europą a Afryką. Ludowość w sztuce afrykańskiej zamykałaby się zatem na kilku nielicznych, określonych w czasie obszarach i nosiłaby specyficzny charakter, niezbyt porównywalny z europejskim jej odpowiednikiem.

Dla tych to przyczyn inni badacze stwierdzają, że w Afryce sztuka plemienna zastępowała sztukę narodową⁸. Stanowisko takie jest do przyjęcia, gdy przez sztukę narodową będzie się rozumiało sztukę wszystkich warstw i klas społecznych. Wobec jednak zbyt małego społecznego rozwarstwienia w Afryce, lepiej takich, moim zdaniem, porównań unikać, by nie wprowadzać zamętu terminologicznego, polegającego na utożsamieniu narodu z plemieniem.

Carl Kjersmeier używa niekiedy zwrotu „rustic art”⁹. W przypadku tłumaczenia zwrotu jako „sztuka wiejska”, rodzą się wątpliwości podobne do tych, jakie istnieją przy pojęciu ludowości. Powracając do pojęcia prymitywizmu stwierdzić trzeba, że niesie ono z sobą jeszcze jeden ujemny sens. Prymitywny, czyli nieudany, źle wykonany, pozbawiony głębszych wartości. Tak też można rozumieć drugą wersję tłumaczenia kjersmeierowskiego „rustic art”, choć wątpliwe, by autor zechciał mu nadać taki właśnie sens.

Z powodu zamętu terminologicznego i często łączącym się z tym negatywnym odczuciem, określenie „sztuka prymitywna” nie jest właściwsze. Mankamentem jest też relatywność zwrotu — prymitywny, ale wobec czego? Konieczny jest zatem układ odniesienia, który nie zawsze bywa precyzyjny i adekwatny. Można stwierdzić, że np. sztuka Baluba jest prymitywna wobec pewnych stylów europejskich, ale sztuka plemienia Wahehe jest prymitywna wobec Baluba. Tymczasem jedną i drugą określa się tym samym mianem prymitywnych, podobnie jak i dzieła Beninu, porównywalne z najlepszymi przykładami sztuki europejskiej.

W celu przewyciężenia przedstawionych wyżej trudności poszukiwano innego nazewnictwa, wiele jednak terminów wydaje się być nieodpowiednich ani wolnych od subiektywnego znaczenia. Używany niekiedy zwrot „sztuka krajowców” (native art) nie wydaje się być właściwy dlatego chociażby, że wszyscy ludzie są krajowcami we własnym kraju. Z punktu widzenia Polaka, sztuką krajowców może być np. sztuka holenderska. Następnie niezaakcentowane jest zróżnicowanie stylów i źródeła tradycji tkwiące u podstaw sztuki. A przecież osiągnięcia artystyczne bywają wynikiem ciągłego rozwoju sztuki — mimo iż w kontekście plemiennym zakłada ona nieustanny nawrót do początków — zmian,

⁸ A. Trojan, *Sztuka czarnej Afryki*, Warszawa 1973.

⁹ C. Kjersmeier, *African Negro Sculptures*, London 1947.

krzyżowania się najrozmaitszych wpływów i tendencji, tak krajowych, jak i pozakrajowych, mimo sporej stagnacji kultur plemiennych.

Natomiast nazwa sztuka dzikich (aborigines, savages) niesie z sobą wyraźnie ujemne znaczenie. Sugeruje, że „dzicy” nie potrafią tworzyć rozwiniętych dzieł artystycznych, a to, co wychodzi z ich rąk, ma charakter zaledwie ciekawostek etnograficznych. Sam fakt jednak istnienia sztuki w tak określanych społeczeństwach świadczy o tym, że „dzicy” nie są „dzikimi”, jeśli produkują obiekty o wysokich walorach formalnych i estetycznych.

Termin w rodzaju „sztuka egzotyczna” jest zbyt romantyczny i w gruncie rzeczy nic nie mówiący. Określenie to nie wyjaśnia zasad i założeń sztuki plemiennej, procesu jej rozwoju, ani kierunków w niej dominujących. Nawiasem mówiąc Afrykańczykowi egzotyczna wydać się może sztuka europejska, tak jak ongiś u nas entuzjastowano się egzotyką Podhala, jak dla Skandynawów egzotyczna bywała sztuka włoska. Tak więc termin ów, podobnie zresztą jak poprzednie, ma jeszcze jedną wadę — jest europocentryczny i z tego punktu widzenia ocenia sztukę innych obszarów i ludów. Sztuka egzotyczna, zatem inna niż obowiązująca i ogólnie znana, a co za tym idzie dziwna i nie odpowiednia.

Nie zadowala też nazwa w rodzaju „sztuka tradycyjna”. Kładzie ona nacisk tylko na rozwój historyczny oraz wskazanie źródeł i początków sztuki. Jest zachowawcza, nie wydobywa elementów zmian. Brak w niej oceny osiągnięć artystycznych i wyeksponowania zespołu cech typowych dla konkretnego regionu, ludu i kontynentu. Nazwę tę można odnieść równie dobrze i do kierunków europejskich. Tradycyjna jest dla nas np. sztuka romańska czy gotycka. Dla współczesnego Afrykańczyka tradycyjna jest sztuka Ife, Sao lub dzieła wyszłe z kręgu Master of Buli w Kongo. Natomiast nie należą w ścisłym sensie tego słowa do sztuki tradycyjnej współcześnie wykonywane prace, chociażby nawet powstałe na podstawie tradycyjnych schematów. Termin ten słusznie podkreśla pewnego rodzaju zachowawczość sztuki i nieustanne powtarzanie ustalonych wzorów tematycznych i formalnych charakterystycznych dla prac wyszłych z kręgu kultur plemiennych, nie wyjaśnia wszakże późniejszego ich zróżnicowania i wykształcenia się wielu odrębnych stylów.

Często używane jest określenie „sztuka murzyńska” (negro art, l'art nègre). Nie jest ono jednak prawidłowe. Mówi, a i to niezbyt dokładnie, jakiego typu antropologicznego i rasowego ludzie są twórcami określonych obiektów. Można rozumieć pod tym określeniem również twórczość Murzynów amerykańskich, co niepotrzebnie rozszerza zakres pojęcia. Nie istnieje taki zwrot jak „sztuka Białych”. Z tego też względu pojęcie sztuki murzyńskiej wydaje się nie mieć racji bytu. To, co usprawiedliwia jego stosowanie, to intencja sprecyzowania ludów i społeczeństw, do

których odnoszą się rozważania w przypadku analizy i opisu sztuki Afryki. Chodzi więc po prostu o krótszą formę sformułowania: sztuka ludów zamieszkujących Afrykę na południe od Sahary, z wyłączeniem istniejących tam społeczeństw i grup pochodzenia nieafrykańskiego. Forma krótsza, lecz niezbyt szczęśliwa¹⁰.

W ostatnich latach pojawiły się próby wprowadzenia nazwy „sztuka ludów obszarów nierozwiniętych”, a to dla uniknięcia określenia: prymitywizm, jako zbyt rażącego. Ale pojęcie „nierozwoju” opiera się na porównaniu osiągnięć technologicznych Europy i Ameryki Północnej z plemiennymi i tradycyjnymi społecznościami Afryki, Oceanii i większości krajów Azji. Nie ma to nic wspólnego ze sztuką. W rzeczywistości zaś sens jest identyczny ze zwrotem: sztuka prymitywna. Należy raz jeszcze podkreślić, że nie sposób porównywać rozwoju sztuki z rozwojem techniki. Obie te dziedziny kierują się swoistymi zasadami, nie zawsze ze sobą zgodnymi. Nadto termin, poprzez położenie akcentu na zacofanie, też może przypominać kolonialną eksploatację obszarów nierozwiniętych, a zatem nie spełnia wymogu uniknięcia zbyt drastycznego sformułowania.

Przeanalizowane wyżej określenia, jak sztuka krajowców, dzikich, egzotyczna, tradycyjna, murzyńska, prymitywna, itd., posiadają wreszcie tę samą niedogodność, co zwrot: sztuka Afryki. Sprowadzają mianowicie do wspólnego mianownika najrozmaitsze odrębne style, formy, tendencje i zasady leżące u podstaw lokalnych, często dosyć wąskich stylów plemiennych.

Paul Wingert, który przeprowadza drobiazgową analizę terminologiczną i znaczeniową omawianego tu problemu, mimo własnych uwag krytycznych wysuwa jednak propozycję pozostania przy historycznej nazwie sztuka prymitywna, postulując nadanie jej innego, odmiennego od przedstawionych znaczenia¹¹. Oparte ono miało być na stwierdzeniu, że tzw. kultury prymitywne rozwijają się w ścisłym powiązaniu z instrumentalnymi, zasadniczymi wymogami życiowymi, nie zdegradowanymi przez potrzeby wyższego rzędu. Ta propozycja zbliża się w pewnym sensie do niemieckiego terminu „Kunst der Naturvölker” bądź duńskiego „Kunst der Naturfolk”, w przeciwieństwie do określenia „Kulturfolk”, oznaczającego ludy Azji (Dalekiego Wschodu, Indii i krajów arabskich) oraz Ameryki Prekolumbijskiej. Kultury prymitywne, w znaczeniu nadanym im przez Wingerta, odnosiłyby się więc do ludów Afryki zamieszkujących na południe od Sahary do Eskimosów, Indian, mieszkań-

¹⁰ Wiele z tych określeń wyszło już dawno z użycia i pojawia się sporadycznie jedynie dla podkreślenia tkwiących w nich ciekawostek historycznych.

¹¹ P. Wingert, *Primitive Art*, New York 1962.

ców Australii, wyspiarzy Pacyfiku i tubylców pewnych obszarów Azji Południowo-Wschodniej w okresie ich odkrycia przez Europejczyków. Przymiotnik „prymitywny” byłby więc w tym znaczeniu uświęcony przez historię i powiązany z kulturami, które zostały poznane przez Europejczyków w erze odkryć i badań, natomiast nie miałby ów przymiotnik pretensji do oceny tych kultur, a zatem ujemnego znaczenia.

Podobnie rozwija swoje poglądy Ralph Linton. Według niego termin prymitywny używany bywa w trzech znaczeniach: a) do określenia sztuki ludów poznanych przez Europę w dobie wczesnych odkryć geograficznych; b) do określenia dzieł sztuki współczesnej wykonywanych przez osoby nie posiadające formalnego wykształcenia; c) do określenia sztuki małych grup społecznych, których osiągnięcia techniczne pozostają daleko w tyle za rozwojem cywilizacyjnym wielkich kultur Europy i Ameryki Północnej. Sztuka prymitywna wiązałaby się zatem z ostatnim znaczeniem tego terminu, znaczeniem nadanym i określonym przez historię i nie mającym obecnie ujemnego zabarwienia¹².

Negatywną stroną podobnego ujęcia, tak Wingerta jak i Lintona, jest fakt zamętu terminologicznego, próba zaś przeforsowania nowego znaczenia nie zawsze daje pomyślne wyniki, musi bowiem przełamać wielowiekowe nawyki myślowe. Należałoby zresztą uprzednio zdefiniować pewne idee kulturowe i myśli, dla nadania terminowi „prymitywność” specjalnego znaczenia związanego ze sztuką.

Natomiast Adrian A. Gerbrands proponuje nazwę: „sztuka nieeuropejska”, dla sztuki ludów Afryki, Oceanii, Azji i Ameryki¹³. Uzasadnienie tej nazwy, opartej na przeciwstawieniu sztuki europejskiej sztukom powstałym i rozwijającym się na innych kontynentach, leży w sferze odmiennych tradycji zasad i dróg ewolucji artystycznej. W Europie są one związane z zaspokojeniem potrzeb ponadpodstawowych, takich jak wrażliwość estetyczna, poczucie piękna, poszukiwanie emocji intelektualnych, wrażliwość na kształt, linię, barwę. Oparta jest też na ustalonych od lat, przez szkoły i teorie, zasad takich, jak głębia, trójwymiarowość, perspektywa, operowanie bryłą, linią, płaszczyzną i kolorem. Jej podstawy, wywodzące się ze starożytności, kształtowane następnie w średniowiecznych warsztatach rzemieślniczych — malarskich i rzeźbiarskich — zyskały później podbudowę teoretyczną narzuconą przez szkoły i akademie, a biorącą swój rodowód jeszcze ze sztuki starożytnej Grecji. Sztuka europejska jest więc sztuką uczoną, posiadającą

¹² R. Linton, *Primitive Art*, [w:] E. Elisofon i W. Fagg, *The Sculpture of Africa*, New York 1958.

¹³ A. Gerbrands, *Art as an element of culture, especially in Negro-Africa*, Leiden 1957.

teorię i obowiązujące konwencje. Awangardowe kierunki nie odrzucają tego dziedzictwa, lecz działają wybiórczo, do ustalonych zasad dodając nowe, które z biegiem czasu też stają się klasycznymi. Przykładem mogą być dzieje impresjonizmu czy kubizmu. Sztuka ludowa zaś jest bocznym nurtem sztuki wykształconej, który począł wzbierać w dobie rozpadu średniowiecznych warsztatów artystycznych w okresie renesansu — na warsztaty miejskie, obsługujące patrycjat i dwory magnackie oraz warsztaty prowincjonalne zaspokajające potrzeby wsi, małych miasteczek i drobnej szlachty. Bazuje ona na schematach sztuki elitarnej, które ustępując miejsca nowym prądom artystycznym przechodziły do kręgu zainteresowań warsztatów i artystów prowincjonalnych. Ten typ rozwoju sztuki nie ma odpowiednika wśród mniej ewoluowanych społeczeństw Afryki Czarnej, z wyjątkiem może pewnych podobieństw w sztuce Beninu.

W proponowanej przez Gerbrandsa terminologii kryją się zatem dwa sposoby określenia sztuki: przez szczegółowe wyliczenie ludów, które produkują określone dzieła artystyczne, a przez to wskazanie źródła ich pochodzenia; oraz przez wspomnianą już wyżej charakterystykę tej sztuki jako tradycyjnej i prymitywnej, w sensie sugerowanym przez Wingerta. Pojęcie to jest jednak nader szerokie. Można bowiem podciągnąć pod nie subtelną i wyrafinowaną sztukę cywilizacji azjatyckich: Indii i Dalekiego Wschodu, współczesną sztukę amerykańską z takimi kierunkami łącznie, jak popular art, optic art, psychodelic art¹⁴, wreszcie — meksykańskie murale. W każdym z tych przypadków, trzymając się ściśle nazwy, będziemy mieli do czynienia ze sztuką nieeuropejską.

W tym kontekście interesujące jest stanowisko Bogdana Molińskiego, który w odniesieniu do sztuki daje propozycję tłumaczenia zwrotu: primitive, primitif — na pierwotność¹⁵, termin bowiem „prymitywność” jest zbyt wartościujący. Natomiast sens przyjęcia tłumaczenia pierwotność motywuje Moliński możliwością jego wymiany na plemiennność, co dobrze tłumaczy układ stosunków społecznych wśród większości ludów afrykańskich i stanu ich kultury.

Zarówno Gerbrands jak i Wingert odrzucają nazwę sztuka plemienna. Określają ją jako niezbyt właściwą, ze względu na to, że wiele ludów pierwotnych nie posiada nadrzędnej, plemiennej instytucji władzy

¹⁴ Kierunki te, zresztą wiele z nich o żywotach nader krótkotrwałych, będących raczej przejściowymi modami, noszą miano współczesnej awangardy, łączy ich próba odejścia od dotychczasowych kanonów sztuki i wprowadzenie nowych zasad wypowiedzi artystycznej.

¹⁵ B. Moliński, *Sztuka, rytuał, mit w afrykanistyce amerykańskiej*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 19/1: 1965.

(Buszmeni, Kikuyu, Makonde), inne zaś ludy legitymujące się interesującymi dziełami sztuki, wyrosły ponad organizację plemienną (Joruba, Bakongo)¹⁶.

Niemniej jednak nawet ludy niezintegrowane łączą się czasem w grupy z doraźnie, w miarę potrzeb, stojącym na czele wodzem lub starszyzną. Jeśli nawet więź ta nie jest trwała, to stanowi zaczątek instytucji plemiennych, wspomaganych przez świadomość wspólnego pochodzenia, wspólnej kultury. Chociaż więc grupy te nie posiadają struktury plemiennej, tworzą jednak zorganizowaną w pewien sposób jednostkę nawiązującą układem relacji wzajemnych do plemienia. Z drugiej strony w systemach scentralizowanych istnieją silne elementy dawnej więzi plemiennej. Wreszcie najbardziej charakterystyczne i typowe przykłady sztuki pochodzą od ludów o strukturze plemiennej. Natomiast w świetle dotychczasowych badań społeczności autonomiczne (Buszmeni, Pigmeje) nie mogą wykazać się osiągnięciami w dziedzinie plastyki figuralnej, a więc najbardziej typowej dla plemiennej sztuki afrykańskiej.

Określenie „sztuka plemienna” wydaje się najszcześliwsze, mimo wielu zastrzeżeń, które można i do niego zgłosić. Mówi ono o źródłach powstania i pochodzenia obiektów sztuki wśród znacznej większości ludów Afryki, o źródłach ich inspiracji twórczej w tradycyjnych i współczesnych systemach społecznych. Kryje się w nim również wiadomość o różnicach stylistycznych. Przez sztukę plemienną należy bowiem rozumieć twórczość artystyczną rozmaitych plemion, z jej zróżnicowaniem regionalnym i formalnym. Przez sztukę plemienną należy też rozumieć twórczość społeczeństw, które nie weszły jeszcze w pełni w sferę urbanizacji i industrializacji i wśród których więzi plemienne są jeszcze trwałe, jak też, sięgając do historii, tradycyjną sztukę plemion Afryki, przed zmianami, jakie w ich kulturze wprowadził kontakt z Europą.

Operowanie zwrotem „sztuka Afryki” (albo afrykańska) o tyle jest możliwe, że wykształcona sztuka akademicka stawia na tym kontynencie dopiero pierwsze kroki. Nadto pojęcie „sztuka Afryki” ma koneksje historyczne utożsamiające je z terminem „sztuka plemienna”, sztuka zaś akademicka świadomie stara się nawiązywać do artystycznych tradycji plemiennych, co jest widoczne w pracach bodaj większości wykształconych plastyków afrykańskich. Wreszcie sztuka Afryki Północnej określana jest mianem arabskiej i traktowana jako część kultury arabskiej, łącznie z twórczością krajów Bliskiego Wschodu. Polscy autorzy stosują coraz częściej pojęcie: sztuka plemienna jako najbardziej odpowiadające badanemu problemowi. Jako jeden z pierwszych podjął je Krzysztof Makulski wiążąc sztukę z charakterem tradycyjnych społeczeństw afrykań-

¹⁶ Por. przyp. 11 i 13.

skich. Według niego, ponieważ życie jednostki podporządkowane było życiu plemienia i jemu miało służyć, tedy i sztuka porządkowała elementy rzeczywistości społecznej, gospodarczej i kulturowej wokół podstawowych, ponadczasowych wartości plemiennych¹⁷.

ZAGADNIENIA TREŚCI W PLEMIENNEJ SZTUCE AFRYKI

Dotychczasowe rozważania szły w kierunku wyboru najbardziej odpowiedniego terminu, lecz bynajmniej nie definicji. By zaproponować nazwę, należy przede wszystkim określić treść zagadnienia. Odwrócenie sytuacji jest atoli pozorne. Rozpoczęcie analizy od kwestii nazewnictwa ma na celu ustalenie punktu widzenia, z jakiego należy oceniać i określać plemienną sztukę afrykańską oraz znalezienie drogi — przez odrzucenie nieodpowiednich terminów — prowadzącej do odkrycia istoty problemu i jego definicji. Nie ma w tym względzie dokładnych sformułowań, co świadczy o trudnościach związanych z generalnym określeniem sztuki plemiennej i niesionym przez nią bagażem pojęć i idei.

W rozważaniach na temat plemiennej sztuki Afryki przeważają dwa zasadnicze ujęcia: funkcjonalne — koncentrujące się na znaczeniu społecznym, na związkach z religią, magią, tradycją i elementami łączności wewnątrzplemiennej, oraz estetyczne — z którym wiążą się też poglądy technologiczne. Każde ze stanowisk posiada niezaprzeczalne walory, wyjaśniające problemy z określonego punktu widzenia. Jednostronność nie wynika bynajmniej ze schematyzmu czy negowania innych czynników lub wartości odmiennych spojrzeń, lecz z analizy podporządkowanej konkretnym założeniom badawczym i stojącym przed nimi celom.

Obiekty sztuki plemiennej traktowano początkowo jako kurioza. Łączyło się to z ujęciem funkcjonalnym. Lecz ową sztukę dzikich, jak ją niegdyś zwano, traktowano nieco wstydliwie. Jej „odkrycie” dokonane przez grupę artystów z awangardowych kręgów paryskich dało w efekcie rozwój spojrzenia estetycznego, którego ukoronowaniem była słynna praca Carla Einsteina, *Neger plastik*. Ów prąd estetyczny rozpałił w Europie entuzjazm dla sztuki afrykańskiej koncentrujący się na pięknie i dynamizmie przedmiotu. Stanowisko to wynikało z fascynacji wobec zetknięcia się z całkowicie odmiennymi kanonami formy. Przestano natomiast

¹⁷ K. Makulski — głos w dyskusji nad zakresem pojęcia sztuki ludowej, opublikowany: „Polska Sztuka Ludowa”, nr 4: 1967. Pomijam tu inne wątki poruszone przez autora wypowiedzi, nie wiążące się jednak bezpośrednio z zagadnieniem. W publikacjach innych polskich autorów przyjmują się pojęcia: sztuka plemienna, sztuka Afryki, czy też plemienna sztuka afrykańska, aczkolwiek jeszcze obwarowane wyjaśnieniami. Świadczy to jednakże o trafności terminu. Por. Trojan, *op. cit.*

zwracać uwagę na funkcję i znaczenie dzieł, traktując je jako byty oderwane, rozpatrywane tylko w świetle pojęć plastycznych. Przeciwnie tendencji estetycznej zrodziła się kolejna reakcja mająca na celu badanie roli dzieła. Pojawiły się rozważania kładące nacisk na społeczny kontekst prac, ich znaczenie magiczne i religijne, słowem na to, co zostało pominięte przez wcześniejszych autorów: artystów i miłośników sztuki.

Zwrot w kierunku poszukiwania społecznego podłoża był tak silny, że symboliczna istota sztuki plemiennej stała się niejasna i niezrozumiała. Nadto zupełnie pomijano walory plastyczne. Plemienna sztuka afrykańska była prawie zawsze wysoce funkcjonalna i użytkowa. Istniała wszakże, acz marginesowo, wśród pewnych plemion, tendencja do spoglądania na dzieło, jak na obiekt sztuki, na obiekt artystyczny, a nie tylko przedmiot kultu czy magii.

Historia zainteresowań sztuką plemienną, to historia zmiennej na przemian dominacji jednego z dwóch ujęć: estetycznego lub funkcjonalnego. Dopiero ostatnio próbuje się spoglądać na dzieło sztuki od innej jeszcze strony, mianowicie oczami miejscowego artysty, by dzięki temu wyjaśnić zawily psychologicznie proces twórczy, znaleźć motywacje skłaniające do podjęcia tej pracy, uchwycić różnice między artystą a rzemieślnikiem. Próbę odpowiedzi na to zagadnienie podejmowali Hans Himmelheber, Marcel Griaule, Justine M. Cordwell i P. Y. L. Vandenhoute¹⁸, ale problem jest jeszcze otwarty. Tendencja jest o tyle ważna, że może okazać się cenną pomocą w znalezieniu klucza do pełnego zrozumienia istoty plemiennej sztuki afrykańskiej. Pełną atoli odpowiedź można znaleźć we wszystkich trzech kierunkach badawczych — funkcjonalnym, estetycznym i psychologicznym — wziętych łącznie.

Leonhard Adam próbuje wykryć w działalności artystycznej wszystkich tzw. ludów pierwotnych pewne nadrzędne wartości. Pisze on, że sztuka prymitywna, to ustawiczne powtarzanie tych samych form uświęconych przez tradycję. Zbliżając się zaś bardziej do przedmiotu rozważań stwierdza, że sztuka Afryki jest tym, co elementarne, to zaś co elementarne, jest esencją życia¹⁹. Prosty zabieg logiczny wskazywałby więc, że sztuka jest esencją życia ludów prymitywnych, a zatem tym elementem kultury, wokół którego koncentruje się aktywność grupy. Myśl tę podjął wcześniej G. A. Stevens. Utrzymuje on, że sztuka prymitywna jest najbardziej czystą i szczerą formą wypowiedzi artystycznej, ponieważ idee

¹⁸ Wymienić można przykładowo: H. Himmelheber, *Personality and Technique of African Sculptors*, [w:] *Technique and Personality in Primitive Art*. New York 1963; J. M. Cordwell, *African Art*, [w:] *Continuity and Change in African Cultures*, Chicago 1959; P. Y. L. Vandenhoute, *Poro en masker*, „Kongo—Overzee”, 1952.

¹⁹ L. Adam, *Art Primitif*, Paris 1959.

swoje czerpie bezpośrednio z religii i doświadczenia duchowego. Nie jest natomiast sztuką dla sztuki, a zatem nie wynika tylko z zawodowej, rzemieślniczej zręczności artysty²⁰. Jeśli więc Adam w sztuce upatruje ogniskową kultury plemiennej, to Stevens łągodzi to stanowisko, uważając, że sztuka nie jest wartością samą dla siebie, lecz stanowi odzwierciedlenie wierzeń i postaw psychicznych człowieka.

Jednakże Adam później dokładniej precyzuje swoje poglądy, zgadzając się w rezultacie ze zdaniem Talbota, iż sztuka nie jest zjawiskiem izolowanym, natomiast stanowi integralną część cywilizacji. Wtopiona jest w historię ludów i zbudowanych przez nie kultur²¹. Rozpatrując sztukę jako główny czynnik kultury plemiennej Adam ma na myśli jedność intelektualną wyrażającą się w formie i treści różnych gałęzi twórczości. Religia stanowi zaś inspirację artystyczną. Sztuka zatem nosi religijny charakter, jest użytkowa, służy rytuałowi i magii²². Przytoczony autor określając sztukę Afryki jako esencję życia jej twórców (i odbiorców) nie podnosi jej atoli do rangi decydującego składnika kultury determinującego inne dziedziny życia. Podnosi natomiast jej ważność widowiskową i rolę spełniającą się w materialnym odzwierciedleniu wierzeń i mitów. Chodzi prawdopodobnie o to, że w obiektach sztuki można znaleźć związki łączące ją z wszystkimi dziedzinami kultury: religią, prawem, magią, gospodarką, polityką i pedagogiką. Artysta zawdzięcza bowiem idee środowisku. Wprawdzie akt twórczy jest osobistym przeżyciem artysty, ale środowisko jest odbiorcą dzieła, które tkwi w tradycji grupy.

Marcel Griaule zaś pisze zwięźle, że sztuka jest materialną projekcją mitów i kosmogonii plemiennej, związaną z rytuałem i utylitarną działalnością społeczności²³.

Próby określenia sensu i treści sztuki plemiennej w ramach krótkich definicji są więc często sformułowaniami romantycznymi, lecz niezbyt ścisłymi. Świadczą one o trudnościach definicyjnych, pozostawiają otwarte pole dla dalszych poszukiwań. Więcej natomiast nadziei budzą szersze omówienia, bardziej pożyteczne niż zwięzłe definicje. Dają bowiem dokładniejszy wgląd w istotę problemu. Tu również reprezentowane są różne punkty widzenia.

Eckart von Sydow za najważniejsze dla sztuki plemiennej w Afryce uznaje elementy formy i ekspresji. Wychodząc od lokalnych reguł moral-

²⁰ G. A. Stevens, *Educational Significance of indigenous African Art*, [w:] *Arts and Crafts of West Africa*, red. Michael Sadler, Oxford 1935.

²¹ D. Rice, *The Background of Art*, London 1939.

²² L. Adam, *op. cit.*

²³ M. Griaule, *Arts de l'Afrique Noire*, Paris 1947.

nych, różnych od europejskich, ale nie mniej ścisłych, widzi on w sztuce ludów afrykańskich głównie tło seksualne. Sydow opiera się na Freudzie i jego kompleksach neurotyczno-płciowych, formujących podstawę instytucji i obyczajów pierwotnych. Sydow znajduje podłoże seksualne w słupowym kształcie rzeźb i okrągłej formie masek, upartując w nich symbole fallusa i macierzyństwa²⁴. Jednakże uczony posuwa się chyba zbyt daleko w swoich poglądach, gdyż nie zawsze można w obiektach sztuki plemiennej doszukiwać się symboliki płciowej i rozrodczości. Często pewne formy wynikają z materiału i techniki wykonania, które narzucają twórcom wybranie określonego kształtu dzieła. Nie wszędzie też symbolika musi być identyczna i kojarzyć się z kultem płodności.

Zacieśniony do jednego tylko, technologicznego aspektu, jest pogląd Franza Boasa. Uważa on, że gdy techniczna obróbka surowca daje w efekcie wysoki poziom estetyczny obiektu, wówczas proces ten nazywamy sztuką. Również i proste formy mogą osiągnąć perfekcję formalną. Rozpatrywanie tejże perfekcji form z technicznego punktu widzenia jest zasadniczym elementem osądu estetycznego. Boas podnosi też rolę materiału, narzędzi i techniki. Wychodząc z założeń podobieństwa procesów myślowych człowieka każdej rasy i kultury stwierdza, że w procesie historycznym może zawarta być odpowiedź mówiąca o istocie sztuki plemiennej. W tym kontekście nie neguje Boas wędrówek form, które przechodząc do innych plemion nabierały odmiennej treści, przystosowanej do kultury nowego środowiska. Pryzmatem, przez który należy badać sztukę plemienną, jest analiza stylu, kształtu, linii, bryły, symetrii, proporcji i ornamentu, naturalizmu i symboliki. Decydujące znaczenie ma więc spojrzenie estetyczne jako wyraz techniki twórczej²⁵. Wszakże analiza sztuki poprzez technikę i technologię twórczą nie wydaje się być pełna. Formy wynikają nie tylko z technologii i określonych narzędzi, lecz posiadają również aspekt społeczny i religijny, potraktowany przez Boasa raczej marginesowo.

Ten ostatni punkt wydobywa natomiast Gerald Berthoud. Według niego sztuka jest odbiciem mitów i podań. W sposób widoczny służy uporządkowaniu świata, dzięki wyrażającej się w niej filozofii plemiennej. Jej obiekty pełnią rolę szkoleniową, uświadamiają naocznie istnienie związków i struktur plemiennych²⁶. Sztuka byłaby zatem aktualną ilustracją struktury społeczeństwa i typu kultury przezeń reprezentowanej. Zasadnicze założenia tego stanowiska są niewątpliwie słuszne, ale miejscami zbyt ogólne, gdyż można je rozciągnąć nie tylko na sztukę lu-

²⁴ E. von Sydow, *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, „Imago”, nr 10: 1927, Leipzig—Wien—Zurich.

²⁵ F. Boas, *Primitive Art*, New York 1955.

²⁶ G. Berthoud, *Magie, religion et art africains*, Geneve 1962.

dów pierwotnych, lecz również i na liczne kierunki sztuki europejskiej.

W ogólnych zarysach podobne, lecz w szczegółach nieco odmienne zdanie ma Elsy Leuzinger. Określa ona sztukę mianem języka ludów bezpísmiennych, czy raczej rodzajem pisma. Obiekty sztuki opowiadają bowiem o przeszłości grupy, jej historii, mitach i legendach. Nadają obrzędowi konieczną ceremonialność i powagę. Religia — według Elsy Leuzinger — jest rodzicielką sztuki plemiennej Afryki, przekazuje wierne system powiązań i układów społecznych ²⁷.

Stanowisko łączące społeczny charakter sztuki z koncepcjami estetycznymi i technologicznymi zdaje się reprezentować Ralph Linton. Sztuka prymitywna jest według niego zawsze konwencjonalna i stylizowana. Jej kanony nie wynikają z indywidualnej zręczności artysty, są natomiast wynikiem faktów technologicznych i psychologicznych. Najważniejszą rolę odgrywają te ostatnie. Konwencja wypływa z tego, że sztuka jest dziełem grupowym, a nie jednostkowym. Służy magii, a zatem całemu społeczeństwu. Dlatego też u tzw. ludów pierwotnych nie ma rozróżnienia między sztuką a rzemiosłem. Grupa ludzka i dziedzictwo kultury wywierają nieustanny nacisk na powtarzanie tych samych form, które będąc podporządkowane magii i religii są wynikiem nie personalnych, lecz wspólnych potrzeb ²⁸.

W jeszcze większej mierze na religii jako punkcie odniesienia sztuki plemiennej koncentruje się William Fagg. Dynamizm i ekspresja sztuki afrykańskiej wynikają według jego ujęcia z witalizmu i hierarchii sił — pojęć naczelných i najbardziej charakterystycznych dla wierzeń plemiennych. Głównym celem sztuki jest przedstawienie doktryny siły i energii przenikającej człowieka, stworzenia, w ogóle wszelkie byty. Ponieważ każde plemię posiada swój zasób pojęć religijnych, zatem na tej bazie plemiennej kształtuje się różnorodność stylowa dzieł sztuki afrykańskiej ²⁹.

Douglas Fraser określa artystyczną działalność ludów pierwotnych jako wysoko rozwiniętą sztukę nisko rozwiniętych kultur. Jej celem nie jest zaspokojenie zapotrzebowań estetycznych, lecz wypełnienie zapotrzebowania społecznego grupy, kierowanej tradycyjnymi normami i konwencjami. Wszakże, co poddaje uwadze Fraser, istnieje pewien margines swobody twórczej w nadaniu obiektowi indywidualnego wyrazu. Zręczny twórca potrafi go wykorzystać, nadając dziełu typowy dla siebie układ detali, szczegółów i ozdób, dobór walorów i odcienie barw, elementów wykończenia i ornamentyki ³⁰.

²⁷ Leuzinger, *op. cit.*

²⁸ Linton, *op. cit.*

²⁹ Fagg, Elisofon, *op. cit.*

³⁰ Fraser, *op. cit.*

Należy zwrócić jeszcze uwagę na stronę estetyczną sztuki plemiennej, w przytoczonych wyżej poglądach reprezentowaną częściowo przez Fräsera i Boasa, ale u tego ostatniego podporządkowaną technice. Stanowisku estetycznemu najpełniej daje wyraz Adrian A. Gerbrands, z tego właśnie punktu widzenia prowadząc rozważania o sztuce plemiennej.

Sztuka, według Gerbrandsa, jest to praca artystyczna stworzona przez człowieka. Jest to forma w sensie, w którym jej twórca, zwany artystą, włożył w nią swoją osobowość. Sztuka zatem, to osobista interpretacja wrażenia, forma zaś i treść to podstawowe komponenty, bez których nie sposób mówić o sztuce. Praca artystyczna nie przekazuje obiektywnych wrażeń, lecz ich subiektywną interpretację. Gdy twórcza indywidualność nadaje kulturowym wartościom — wyrażającym się w rzeczy materialnej, ruchu i dźwięku — osobistą interpretację tego rodzaju, że formy, które powstają w tym procesie twórczym, odpowiadają uznanym kanonom piękna w społeczności artysty, wówczas ten twórczy proces i formy w jego wyniku otrzymane nazywamy sztuką³¹.

Logiczna, zwarta konstrukcja, jasność i dokładność definicji proponowanej przez Gerbrandsa skłaniają do zgodzenia się z jego sformułowaniem określającym, co to jest sztuka. Można ją przyjąć w kategoriach ogólnych. Definicja bowiem może być zastosowana do każdego społeczeństwa, typu kultury i gałęzi sztuki. Jednak w przypadku sztuki afrykańskiej nie wyjaśnia jej specyficznych cech. Niewątpliwie autorowi chodziło o sformułowanie generalne, które mogłoby być użytecznym narzędziem badawczym w każdym typie społeczności i kultury. Stojąc wszelako twarzą w twarz z ludami kontynentu afrykańskiego i ich aktywnością twórczą, definicję tę należy przystosować do konkretnych przykładów.

Truizmem jest stwierdzenie, że w Afryce na południe od Sahary nie istnieje sztuka dla sztuki, że działalność artystyczna wiąże się ściśle z rzemiosłem, że proces twórczy podporządkowany jest utylitarnym potrzebom grupy, że wreszcie piękno i doskonałość formy nie mogą być rozpatrywane w kategoriach czystego piękna, lecz określone są przez tradycję oraz symbolikę i im podporządkowane.

Niejako w opozycji do Gerbrandsa stoi Melville Jean Herskovits, który uważa, że następstwo stylów w sztuce plemiennej, ich rozwój chronologiczny, pojęcia realizmu i symbolizmu są nie do ustalenia w społeczeństwach plemiennych. W plastyce jednego plemienia istnieje mieszanina stylów i form będących wynikiem rozwoju norm i konwencji własnych oraz wpływów i zapożyczeń zewnętrznych. Co więcej, pewne pojęcia z zakresu teorii sztuki, takie jak realizm, abstrakcja, etc., posia-

³¹ Gerbrands, *op. cit.*

dają odmienny sens w różnych kulturach, a te nadają im własne znaczenie, często nieporównywalne z innymi ³².

Istotnie, ponieważ Gerbrands koncentruje się na zagadnieniach estetycznych, należy pamiętać, by w odniesieniu do kultur plemiennych nie nadawać tym zagadnieniom zbyt wysokiej i samodzielnej rangi, a tym samym nie sprowadzać filozofii sztuki afrykańskiej do europejskiego sposobu myślenia i odczuwania. Owo europocentryczne spojrzenie, ujmujące logiką i ścisłością, jest próbą nadania definicji uniwersalnego charakteru. Trzeba więc mieć na uwadze i inne aspekty sztuki.

Według Herberta Reada sztuka jest formą magii, manipulacją siłami irracjonalnymi, a przez to ingerencją w prawa natury. Posiada znaczenie społeczne, a zatem nie może być pozostawiona w gestii jednego człowieka. Służy celom instytucjonalnym, a nie personalnym, stąd też sama musi być zinstytucjonalizowana. Read upatruje źródeł sztuki w całości wzorów kultury przekazywanych w obrębie społeczeństwa. Tradycja jest przeto najistotniejszą cechą sztuki plemiennej. Tradycja reguluje też jej rozwój i związki z innymi dziedzinami kultury ³³.

Przegląd stanowisk wskazuje, że nie można określić plemiennej sztuki afrykańskiej zwięzłą definicją. Należy raczej dać szerszy opis pozwalający wydobyć elementy najważniejsze, całościowo charakteryzujące sztukę plemienną. Zawarte poniżej sformułowanie nie będzie jeszcze jednym i na pewno niedoskonałym określeniem, lecz jedynie próbą wytypowania zasadniczych komponentów składających się na treść i sens sztuki.

Sztuka Afryki osadzona jest w rodowym i plemiennym kontekście kulturowym. Jej sens, rola i funkcja określone są społecznym znaczeniem dla grupy. Jest związana z wierzeniami plemiennymi. Sztuka bywa materialnym odbiciem mitów i kosmogonii. W jej obiektach zawiera się koncepcja świata i filozoficzne poglądy społeczności. Rzeźby i maski są ich podbudową przypominającą i pozwalającą zachować związek i strukturę systemu społecznego. Są czymś w rodzaju pisma świętego, zbioru przepisów i nakazów postępowania. Obiekty sztuki są widomą gwarancją trwałości instytucji plemiennych, ich powszechną akceptacją, a to przez oddziaływanie na nie przodków. Przez sztukę dokonuje się integracja plemienia. Sztuka bowiem dzięki kultowi przodków i powiązanej z nim utylitarnej aktywności — magii, przypomina o wspólnym pochodzeniu i dziedzictwie kulturowym. Powszechność sztuki może być tłumaczona brakiem pisma. Rzeźby i maski pełnią funkcję pamięci zbiorowej, są

³² M. J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York 1954.

³³ H. Read, *The Grass Roots of Art*, Cleveland—New York 1961. Z polskich badaczy takie stanowisko zajmuje Bogdan Moliński, *op. cit.*, oraz tegoż: *Historia — osobowość — sztuka*, Warszawa 1966; por. też Trojan, *op. cit.*

materialną egzemplifikacją mitologii i historii plemienia. Ceremonie magiczne, w czasie których używane są obiekty kultu, czyli to, co określamy obiektami sztuki, gromadzą całą społeczność, a poprzez praktyczne działania uświadamiają konieczność istnienia wspólnej religii, jedności dążeń i celów całego plemienia. Należy przy tym pamiętać, że ów plemienny kontekst kulturowy nie jest jednaki dla każdej grupy. Przeciwnie, jest on niejednorodny w odniesieniu do każdej niemal społeczności afrykańskiej. Przyjęte określenie „plemienna sztuka Afryki” jest jedynie uproszczonym, roboczym sformułowaniem, pozwalającym wydobyć cechy charakterystyczne dla działalności artystycznej większości plemion, co nie oznacza jednakowości. Zróżnicowanie sztuki wśród plemion Afryki wynika bowiem m. in. i stąd, że poszczególne społeczności są nosicielami odrębnej, własnej kultury, różniącej się od innych — czego wyrazem jest też sztuka.

Tak się składa, że na podniesiony w artykule problem dotyczący nazewnictwa we współczesnych pracach zwraca się szczególną uwagę. Zagadnienie dotyczy znacznie szerszego kręgu tematów niż tylko sztuka. Dotyczy właściwie całości tzw. kultury plemiennej. Stosowane jest oczywiście niejednokrotnie tradycyjne nazewnictwo, ale tylko roboczo, jako najbardziej jeszcze komunikatywne w chwili obecnej i poręczne. Trudno bowiem podciągnąć pod jeden mianownik tak odmienne przykłady, jak społeczności segmentarne, pozbawione instytucji wodzostwa, plemiona posiadające nadrzędną władzę, czy wreszcie scentralizowane państwa z dworem i administracją. Jeśli antropologia, etnologia czy inne pokrewne dyscypliny posługują się tradycyjnym nazewnictwem, to nie znaczy, by tkwiły w konserwatywnych, dawno już zweryfikowanych pojęciach. Nie ma bowiem jednej Afryki, jednej jej kultury i „jednych Czarnych”. Są natomiast różne ludy, społeczności i plemiona o zróżnicowanej kulturze, strukturze społecznej, instytucjach i funkcjach tych ostatnich.

O ile jednak dyskusja prowadzona na ogólnej płaszczyźnie nauki o kulturze jest raczej spóźniona, o tyle w odniesieniu do pewnych dziedzin nadal pozostaje aktualna. W wielu bowiem pracach dotyczących plemiennej sztuki afrykańskiej owe fakty podane wyżej bywają zarzucane na rzecz mówienia o kontynencie i sztuce w ogóle. Dlatego też problem nazwy i treści, który w całościowym ujęciu kultury plemiennej zasadniczo przestał być aktualny, w dalszym ciągu wymaga zwracania nań uwagi, gdy chodzi o sztukę.