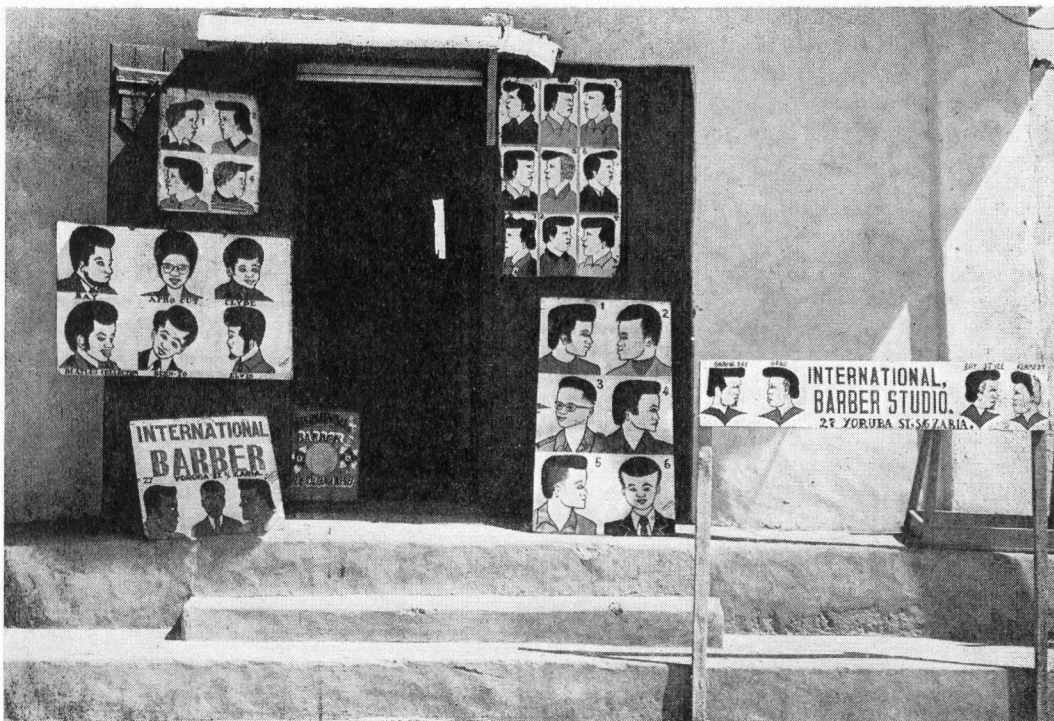




Il. 1. Salon fryzjerski. Zaria (Nigeria).

Jacek Olędzki

MALOWIDŁA WSPÓŁCZESNEJ AFRYKI

Chciałbym przedstawić garść wrażeń zgromadzonych w czasie podróży do 13 krajów afrykańskich.

Był to mój pierwszy kontakt z wielkim kontynentem. 300-dniowa lekeja, najczęściej pod gołym niebem (ani jednego noclegu w hotelu), zdecydowanie o charakterze biwakowym. Sprzyjało to kontaktom z przedmiotem poszukiwań, ale też ograniczało szanse dociekliwszego poznania wciąż nowych zagadnień, jakie wylaniały się za każdą setką przebytych kilometrów. Cała zaś trasa liczyła ich blisko 30 000.

Czego poszukiwałem? W zasadzie zarówno tytuł, jak i zamieszczone tu zdjęcia, odpowiadają na to pytanie. Chciałbym jednak odpowiedzieć na nie ściślej. Przedtem konieczna jest krótka informacja.

W literaturze poświęconej sztuce plemiennej Afryki malarstwo na tle innych rodzajów twórczości artystycznej, przede wszystkim rzeźbiarskiej, nie mówiąc już o muzycznej i tanecznej, przedstawia się zdecydowanie najskromniej. Pomijam tu rytę i prehistoryczne malarstwo naskalne, które stanowi odrębny rozdział w dziejach sztuki afrykańskiej. Czy jest to jednak obraz prawdziwy? Faktem jest, że w plastycznej twórczości plemiennej, jaka rozwijała się na obszarach Afryki do ostatnich dziesiątków lat XIX w., dominowała zdecydowanie rzeźba. Jest ona bez wątpienia dla tego kontynentu zjawiskiem niesłychanie charakterystycznym. Przypomina to nieraz sytuacje znane z Europy, szczególnie z Polski, Litwy lub Słowacji, kiedy stwierdzamy w jakiejś grupie terytorialnej niezwykle wprost rozwój

rzeźbiarstwa (np. figuralnej rzeźby religijnej) przy swoistych niedostatkach wypowiedzi malarskiej, występującej w tak skromnych rozmiarach, jak malatury garncarzy i stolarzy lub pisankarstwo. Ale w opracowaniach sztuki Afryki podobne niesamoistne formy wypowiedzi malarskiej są z reguły pomijane. Gdyby zaś je uwzględnić, okazałyby się, że malarstwo wcale nie jest nieobecne w tej sztuce.

Zresztą doskonale znane są fakty wspaniałego rozkwitu sztuki malarskiej w Sudanie i Etiopii. To prawda, że jest to sztuka innej zasadniczo tradycji kulturowej, bo nawiązującej do bardzo wczesnego chrystianizmu i tych systemowych układów kulturowych, które bliższe są feudalnym układom europejskim i bliskoazjatyckim aniżeli afrykańskim. Zdecydowanie jednak afrykański rodowód ma ta sztuka, a w niej również malarstwo, które rozwijało się w okresie od XVI do XIX w. na obszarze „feudalnych” państw i miast w zachodniej Afryce (Nigeria, Mali i in.). Chodzi tu przede wszystkim o malatury ściennie pałaców i domów. Jest to jednakże — jak powiedzieliśmy — sztuka „feudalna”, dodajmy jeszcze — miejska. Nie można też jej wywodzić od społeczności plemiennych — pasterzy, rolników (kopieniaczy) czy też ludów zbieracko-łowickich.

Wróćmy więc do postawionego na wstępie pytania. Czy tradycyjne społeczeństwa plemienne Afryki legitymują się w zakresie sztuk plastycznych dokonaniem kompletnymi, w których harmonijnie związane są działania podstawowe — rzeźbiarskie, malarskie i tzw. rzemiosło artystyczne — czy też tak nie jest. Jeśli nie, to czy w najnowszych czasach obserwujemy trwanie przy dawnym

modelu czy „odejście” od niego. Jeśli mamy do czynienia z „odejściem”, to czy można je uznać za przejaw swoistej kompensaty, względnie czegoś zasadniczo innego, przez co i w jakiej mierze uwarunkowanego.

Tak w zarysach starałbym się określić cel poszukiwań i zarazem powód przedstawienia zgromadzonych materiałów w piśmie zajmującym się sztuką ludową Polski.

Twórczość środowisk wiejskich, dawnych plemiennych i środowisk o charakterze plebejskim lub proletariackim współczesnych ośrodków miejskich — rozróżnienia te nie zawsze rysują się wyraziście, ale przyjmijmy je na razie. Zaczę od przedstawienia przejawów działań malarskich z jakimi spotkać się można najczęściej w miastach.

Szyldy.

Malowidła o tym przeznaczeniu należą do nader charakterystycznych w wielu krajach afrykańskich. Szczególnie szyldy fryzjerskie — wzorniki strzyżenia i zaplatania włosów — uważa się za charakterystyczne dla Afryki; w tak rozwiniętej postaci nie znane są bowiem nigdzie indziej na świecie. Szyldy te związane są ściśle z obszarami Afryki zwanej czarną. Pojawiają się sporadycznie w Nigrze i Kenii, a występują w ogromnym nasileniu na całym bodaj obszarze Nigerii. Zdarzają się również w Kamerunie, Zairze i Republice Środkowoafrykańskiej.

Nigeria to jeden z najbardziej zaawansowanych w rozwoju społeczno-gospodarczym krajów Afryki. Kraj wybitnie murzyński o najciekawszej historycznie przeszłości i zarazem niezwykle burzliwie kształtującej się współczesności. W dawnych dzielnicach wielkich miast prastarych kultur — Ife, Benin, Bida, Oszogbo, Zaria, Kano żyją zasiedziałe, mnogie zbiorowości. Przetrwało tu wiele składników dawnego obyczaju miejskiego, a jednocześnie nawarstwiły się żywiołowo w stopniu najwyższym współczesne formy zachowań i sposoby życia. Jest to melanz wartości z jakim spotkać się

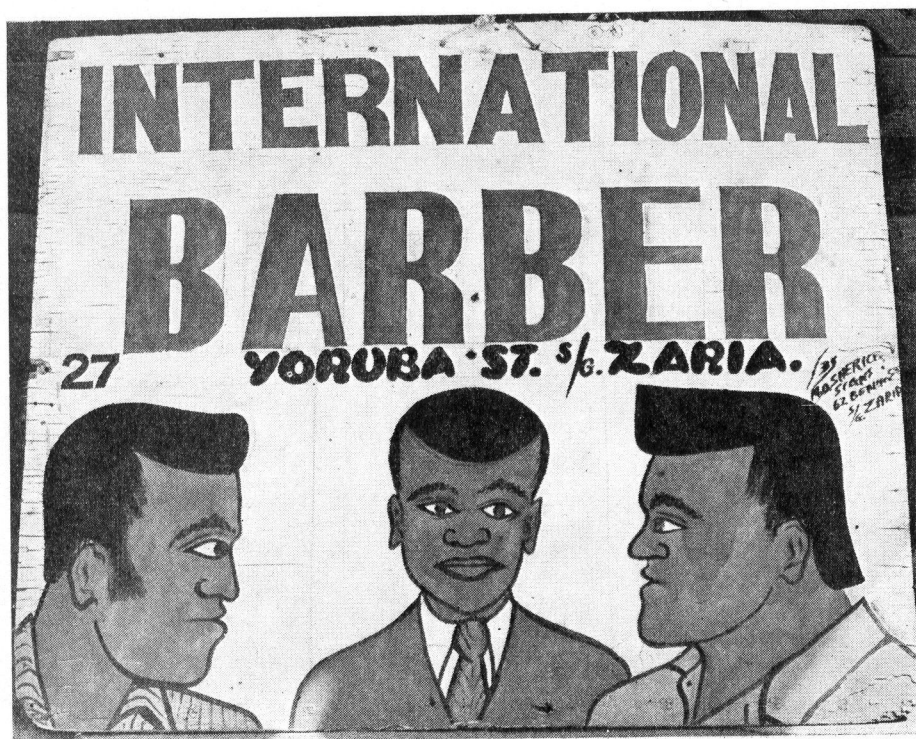
można tylko w niektórych najludniejszych miastach — portach Dalekiego Wschodu.

W zgiełku, w niebывałym zagęszczeniu tłumu, jaki wypełnia wąskie uliczki starego Kano, Zari, Bidy, najuboższych dzielnic tych i innych miast nigeryjskich, agresywne barwy — czerwieni, zieleni, żółci (tła szyldów) — atakują szczególnie skutecznie. Poprzez zwielokrotnienie i niepowtarzalność wprowadzają oczekiwany ład. Sens zaś zawarty w wizerunkach szyldowych stwarza optymistyczną wizję człowieka zindywidualizowanego w tłumie. Podobne odczucia towarzyszyć muszą klientom tamtejszych salonów fryzjerskich, salonów „międzynarodowych” (jak wskazują napisy), w których odnaleźć można co najmniej kilkanaście propozycji przemiany czy zamanifestowania swego ja. I taki też chyba zamiysł towarzyszy samym fryzjerom, skoro dokonują szczególnych starań reklamowych, nie zrażając się konkurencją. Bywa, że salony fryzjerskie prawie sąsiadują ze sobą. W Kano na jednej tylko uliczce naliczyłem ich kilkadziesiąt.

„Wybierz swój styl”, „wybierz jedną” (z fryzur), „wejdź tu”, itd. Napisy te to świadectwo, że golarze mają świadomość swego posłannictwa. Wyrażają go też w takich oto propozycjach „stylu”: styl „Clay” (od sławnego boksera amerykańskiego), policyjny (również amerykański), federalny, „Saphimo” (od Armstronga), „Kennedy”, „Elvis” (od Presleya), londyński, młodego Amecalo, James Brown, artystyczny, wodzowski, „Clyde”, „Bay”, marynarski, „Slantin”, Low, beatlesowski, „Afro”, „Sahara”, „Salomey”. Są to tylko najczęściej spotykane style, dochodzą bowiem do nich style kombinowane, np. pełny beatlesowski czy saharyjsko-beatlesowski (il. 1—8, 12).

Na dawniejszych szyldach, pochodzących prawdopodobnie sprzed 10—20 lat, wzorce bywają uboższe. Na jednym z nich wymalowano 8 propozycji, w tym: styl





II. 2—5. Szyldy fryzjerskie: Kano (Nigeria), Zaria (Nigeria).





federalny, „Ghana”, „Sahara”, „Canada” i „Abamsos” (il. 6).

Wszystkie te wzorniki fryzur męskich pochodzą tylko z Nigerii. W innych krajach, w miarę tego jak maleje popularność samych sztyldów, zmniejsza się również liczba proponowanych sposobów strzyżenia. W Kenii zanotowałem takie na przykład nazwy stylów: „angielski”, „amerykański”, „afrykański”, „Mehinto”, „Komerera” i „Teen-age” (młodociany).

W większości tych sztyldów lansowany jest styl tzw. mocnego mężczyzny (bokserski, marynarski, policyjny, wodzowski), lub czegoś zbliżonego do naszego niegdysiejszego bikiniarza czy rosyjskiego stilagi (style: federalny, „Ghana”, „Canada” — każdy z plerezą). Dołączają się do tego wzorce nawiązujące do sposobu czesania się sławnych śpiewaków (Armstrong, Presley i in.), mężów stanu, jak Kennedy, a także ogólnokulturowe — saharyjski, amerykański, afrykański czy angielski. W najnowszych sztyldach pojawiają się wizerunki bez nazwy, ale jakże charakterystyczne — twarze w okularach „dobrze ułożonych” młodzieńców, krótkie włosy, uczesanie bez żadnych „ekstrawagancji” (il. 1, 5).

Nazwy poszczególnych fryzur, względnie ich numeracja porządkowa na sztyldzie-wzorniku (il. 1—6, 12) przy jednokowej cenie każdego wzoru (il. 7) gwarantują swobodne porozumienie się między klientem i fryzjerem. Sztyldy te są rozwinięciem swobodnego *savoir-vivre*’u wszelkich salonów fryzjerskich. W przeciwieństwie jednak do wzorników-fotografii, które w innych salonach w większej mierze służą celom dekoracyjnym niż praktycznym, afrykańskie malunki mają przede wszystkim znaczenie „użytkowe”, służą porozumieniu między „fryzjerem ekspertem”, „fryzjerem międzynarodowym” a klientem.

Oprócz fryzjerów dysponujących salonami prosperują w wielu krajach afrykańskich, w miastach i wsiach — golarze, którzy dokonują najprostszej operacji zgolenia włosów do gołej skóry. Przy czym zarówno klient, jak i golarz, siedzą na ziemi. Ten tradycyjny sposób golenia głowy do gołej skóry lub z pozostawieniem bardzo krótkich włosów nazywany jest często saharyjskim, bo w rejonie bezwodnym i stałych burz piaskowych utrzymuje się on najtrwalej, mając przede wszystkim uzasadnienie praktyczne. A zatem, jeśli w salonach fryzjerskich uwzględniane jest tego rodzaju saharyjskie strzyżenie, to jest ono zarazem jedynym ustępstwem na rzecz tradycji. Afrykańscy fryzjerzy, jak wszyscy reprezentanci tego zawodu na świecie, włączeni są w wielkie dzieło propagowania mód światowych. Dodajmy jeszcze, że to salonowe fryzjerstwo obejmuje w Afryce swą działalnością głównie mężczyzn. Sporadycznie tylko (oczywiście nie w każdym kraju i nie w każdym mieście tak samo) w salonach czesze się kobiety. Lansowane są przy tym również tylko fryzury współczesne, nawet jeśli były niegdyś pierwotnymi. Wspomnę tu o „afro”, tak popularnej fryzurze wśród pewnych grup Murzynów amerykańskich, a także wśród Etiopczyków obojga płci. W kilku krajach czarnej Afryki jest to aktualny szlagier elegancji damskiej. W Tanzanii afro noszone jest nągiennie przez prostytutki. Natomiast ogół młodych i w średnim wieku kobiet afrykańskich różnych środowisk i warstw społecznych, a także całkiem małe dziewczynki, kultuwują fryzury tradycyjne. Pewne wzory (np. oplatanie nitkami kępek włosów, tak aby powstały z nich sztywne „pręciki”, następnie splatanie włosów w niezliczoną ilość drobnych warkoczyków, trzymających się blisko głowy (il. 11) występują na całym obszarze Afryki, niezależnie od granic państwowych i różnie etnicznych, z którymi były pierwotnie



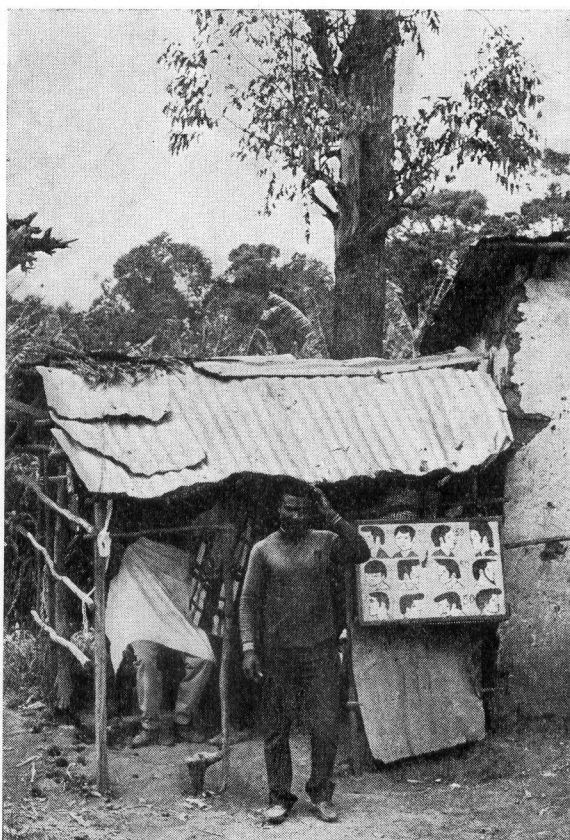
7

Il. 6—8. Szyldy fryzjerskie: Zaria (Nigeria), Babadju (Bamileke, Kamerun), Enugu (Nigeria).

8



7



Il. 9. Zakład fryzjerski. Bamenda (Kamerun). Il. 10. Salon fryzjerski, Nanjuki (Kenia).

ściśle związane. To tradycyjne fryzowanie kobiet nie wymaga salonu, odbywa się przed domem. Cały „warsztat” fryzjerski stanowi niski stoleczek dla klientki, spora ilość nici oraz drewniany solidny grzebień „pionowo-wzdłużny” (w odróżnieniu od naszego, który jest „poziomo-poprzeczny”).

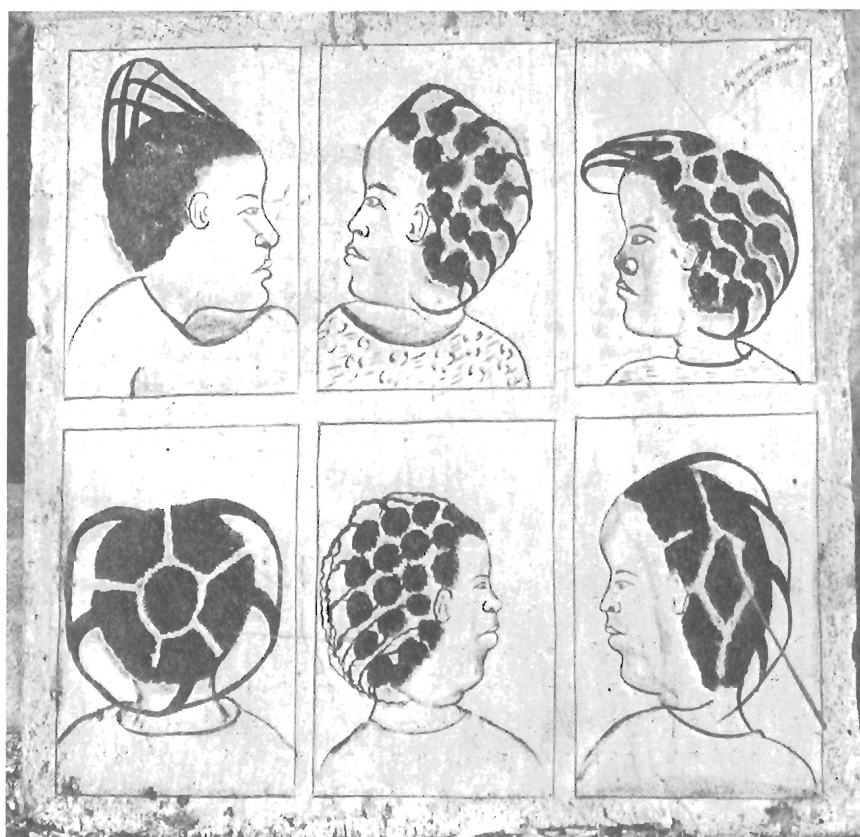
W porównaniu do tej damskiej obyczajowości, tak silnie powiązanej z tradycją afrykańską, jeszcze dobitniej rysuje się rola męskich salonów. Jest ona tym bardziej doniosła, że w salonach tych dokonywane są nie tylko zabiegi toaletowe. Otóż często zdarza się, że obok sztyldów-wzorników wyglądu głowy zawieszane są na ścianach plakaty, odezwy, sentencje, mapy, wycinki gazetowe itp., propagujące aktualne treści społeczno-polityczne w Afryce czy nawet na świecie (il. 10). W takich otoczeniach zabiegi fryzjerskie nabierają bez żadnej przesady znaczenia ideowego. Stąd też fryzjerskie sztyldy afrykańskie można by uznać za przejaw czy symbol sztuki ideowej, „głęboko zaangażowanej” — przynajmniej w procesy cywilizacyjne obejmujące Afrykę.

Naiwna formuła wyrazu plastycznego, zdecydowanie amatorski (lecz nie niezarobkowy) charakter tych malowideł, przy szczegółowym ukazywaniu cech określonych „modeli”, pozwalają mówić o szczerości i swoistej żarliwości środowiska tych afrykańskich malarzy i odbiorców ich dzieł. W niektórych malowidłach artysta uzupełnił wzorniki wyobrażeniem fryzjera przy pracy (il. 6, 8). Wyobrażenia te nie pozostawiają już żadnych wątpliwości, jak bardzo bezpośredni i śmiały jest sposób widzenia tych artystów. Niektórzy podpisali swoje dzieła nazwiskiem. Czasem też uzupełnili oni nazwisko dodatkową informacją: „By superman artis co boy B. Kasuwa Zaria city” albo „Rain Bow Arts No Kogui R. D. Enugu”.

Warto jeszcze powiedzieć, że twarze na sztyldach nie są malowane na ciemno, tak aby pozostawały w zgodzie z rzeczywistym wyglądem osób do jakich się odnoszą.

Twarze te są białe, żółtawe, różowawe i czasami tylko „szare”, czyli odpowiadające murzyńskości. Nie zawsze też ukazywane są rysy negroidalne, często zaś są wyraźnie upodabniane do rysów „ludzi białych”. Malowanie twarzy na białe, żółtawe czy różowawe wiąże się niewątpliwie z trudnościami technicznymi, jakie muszą nawiedzać nie-wprawnego artystę, kiedy pragnie wyrazić i szczegółowo wyodrębnić na malowidle ciemny zarost i włosy od niemniej ciemnego lica. Ale jest też inna zasadniczo przyczyna, że twarze te nie są ciemne. Podobnie bowiem jak biali u siebie w Europie (lecz nie w Afryce) zabiegają, aby mieć twarze opalone i to jak najciemniej, tak Afrykańczycy zdani na niezmienną barwę twarzy rozjaśniają je „umownie”, dokonując swoistej falsyfikacji swych wizerunków. Dążenie to najsilniej uwidacznia się w życzeniach klienteli afrykańskiej, odwiedzającej zakłady fotograficzne; sprawa „ładności” dotyczy najczęściej nie wyrazu oczu czy zmarszczek, lecz jasności ciała. Wydaje się więc, że biała twarz i nieafrykańskie rysy wizerunków sztyldowych, tak jak amerykański czy europejski styl czesania, jest przejawem dążenia o szerszych aspiracjach, aniżeli tylko estetyczne, bo odnoszącego się do idei więzi czy utożsamienia się z cywilizowaną ludzkością na świecie.

Przejdźmy do drugiej grupy malowideł, z jakimi spotykamy się w pewnych krajach afrykańskich, a które wiązać możemy z działalnością artystów miejskich. Mam tu na myśli malowidła oraz napisy spotykane na środkach lokomocji, głównie ciężarówkach swoiście przystosowanych do transportu znacznej liczby osób. Przyozdabianie takich pojazdów w różne wyobrażenia, głównie zwierząt i ludzi, oraz zaopatrywanie w specjalne napisy-nazwy, a także sentencje spotyka się podobnie jak malarstwo sztyldowe w największym nasileniu na obszarach Nigerii. Łączy się ono z żywiołowym rozwojem prywatnej inicjatywy w organizowaniu masowych środków transportu i komunikacji. W Tanzanii i Etiopii, gdzie środki te zostały upaństwo-



11

11. 11. 12. Szyldy fryzjerskie: Zaria i Enugu (Nigeria).

12

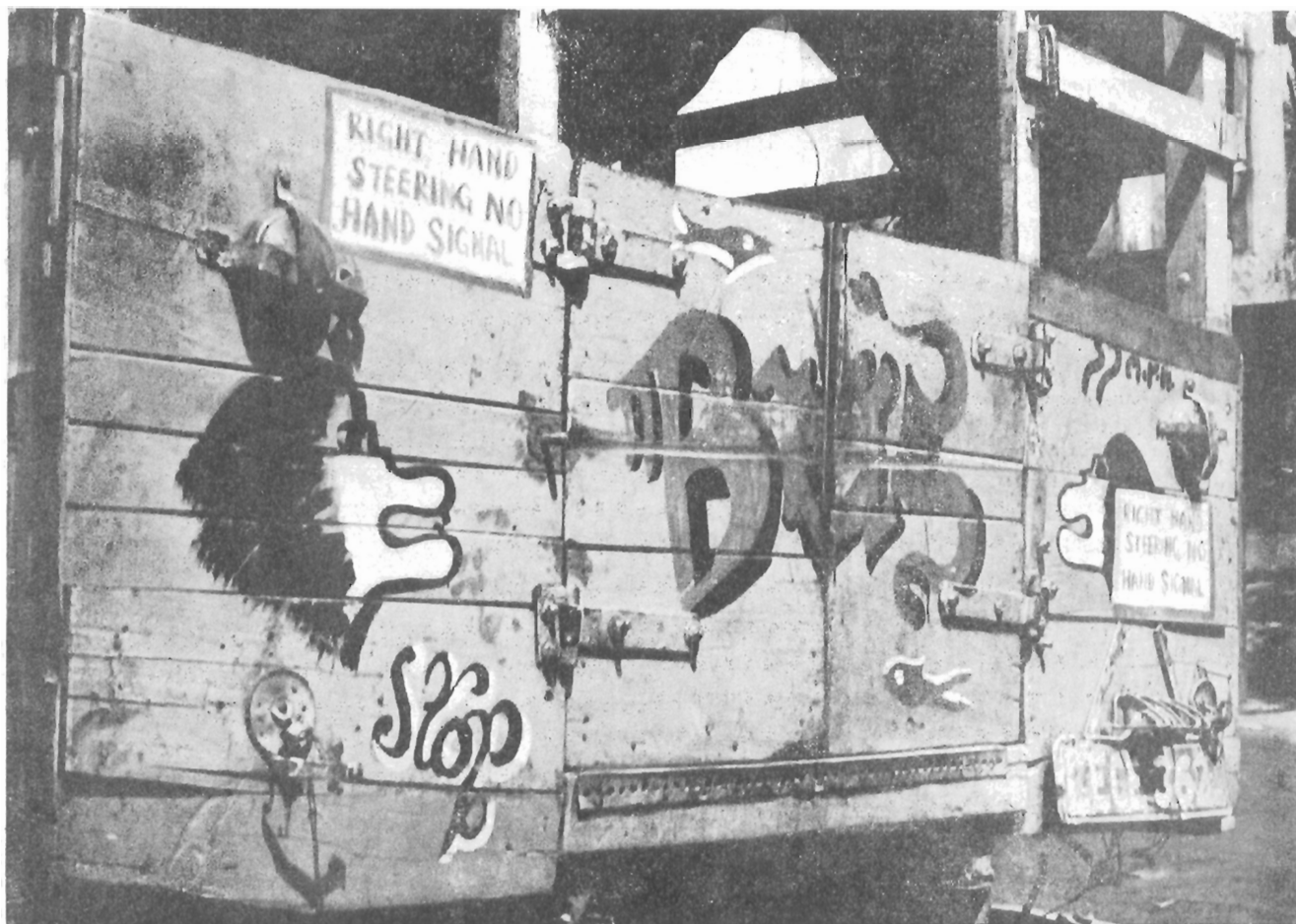




13

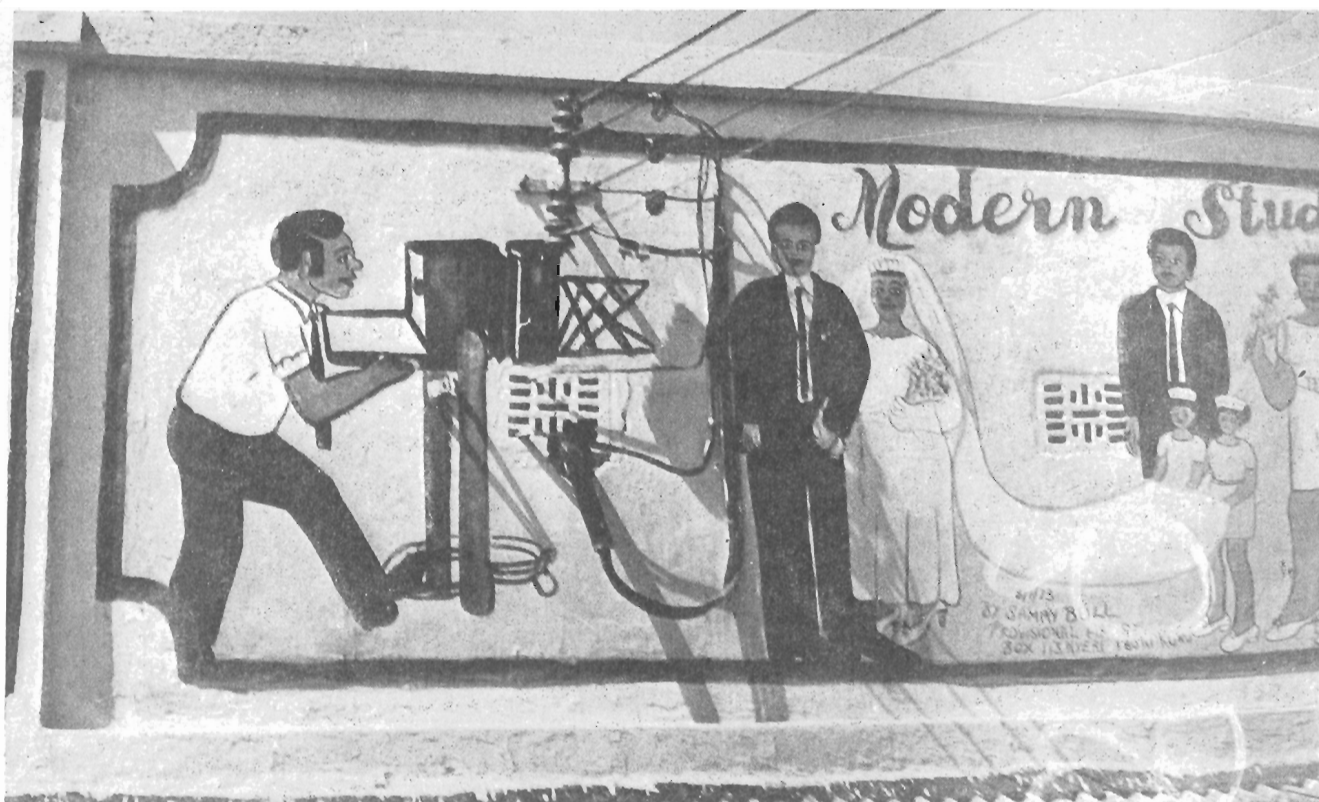


14



15

Malowidła na skrzyniach ciężarówek. Il. 13. Malarz Rain Bow. Enugu (Nigeria). Il. 14. Wyobrażenie słonia. Bida (Nigeria).
Il. 15. Wyobrażenie lwa. Enugu.



16



17

Il. 16. Szyld fotografa. Fort-Hall (Kenia). Il. 17. Reklama tabaki. Enugu (Nigeria).

wione, gdzie kursują regularnie autobusy, nie spotykamy się oczywiście ze spontanicznymi formami przyozdabiania aut. Podobnie rzecz się przedstawia tam gdzie środki transportu i komunikacji — jak np. w Kenii — stanowią własność wielkich przedsiębiorstw przewozowych. Ale już w Sudanie, w którym tak jak w Nigerii, prosperują liczni drobni transportowcy, obserwujemy podobne zjawisko.

Malunki i napisy przyozdabiające ciężarówki-autobusy, furgonetki i mikrobuse na szlakach nigeryjskich mają dosyć jednoznaczny sens. Służą przede wszystkim wyodrębnieniu określonego pojazdu i jego właściciela-przedsiębiorcy spośród licznej rzeszy jemu podobnych. Tak jak nazwy: „Błękitna strzała”, „Orient-express” czy nasze — „Krakus”, „Berolina” i „Neptun” na pociągach, tak w Nigerii na samochodach — „Super-man”, „Demoon service” lub „Apollo 11” wyrażają tę samą potrzebę oznakowania. Ale potrzeba ta w wydaniu nigeryjskim jest niewątpliwie pełniejsza. Tym bardziej że wymyślonym przez właścicieli nazwom pojazdów towarzyszą często różnego rodzaju napisy-sentencje, które łącznie z malunkami wyrażają swoistą filozofię życiową (il. 14, 15). Dzięki mobilności przedmiotu, na którym umieszczono napisy i malowidła, ta filozofia głoszona jest z dużą skutecznością i ma niewątpliwie służyć tonowaniu czy zapobieganiu niezadowolenia pasażerów. Bywa bowiem, że przewozi się ludzi w tych pojazdach niczym śledzie w beczkach. I wówczas jak hasło na jednym z szyldów fryzjerskich — „Tylko Pan Bóg się nie myli”, tak napis na ciężarówce-autobusie stwierdzający, że „Ludzie rosyjscy nigdy się nie śpieszą” służył ma jako argument na rzecz przewoźnika. Przypatrzmy się zresztą innym jeszcze nazwom i napisom:

KTO WIE
ŻYJ I POZWÓL ŻYĆ
NIE MA NIC STAŁEGO
PRZETRWAJ I NIGDY SIĘ NIE BÓJ
BEZPIECZNA JAZDA
NADZIEJA I ODWAGA
BÓG ZNA SWOICH LUDZI
NIKT PONAD BOGIEM
NIE MA KRÓLA NAD BOGA
BÓG MNIE PROWADZI
NIC PONAD BOGIEM
WIERZĘ BOGU
MOIM PANEM BÓG
BÓG NIE WYMYŚLIŁ ZEGARA
KRÓL NIE JEST BOGIEM
Z JEGO ŁASKI
Z BOGIEM
PSALM 19
PSALM 121
PSALM 11
MIŁOSIERDZIE
DZIEŁO BOGA
KRÓL PRZYSZŁOŚCI
ZABAWNY CHŁOPAK
PRZYSZŁOŚĆ
JEDNOŚĆ
ODWAGA

Napisy te wykonane są zazwyczaj z dużą starannością, wielkimi „plastycznymi” literami, są żółte, ocienione czerwienią, białe, ocienione czernią itd. Nierzadko przyozdabiają je kwiaty. I co jest najważniejsze, wkomponowane są one w malunki wyobrażające słonie, lwy, pantery, krokodyle, koguty, anioły, krzyże, bukiety kwiatów, uskrzydłonych ludzi, błyskawice, gwiazdy i liczne inne tematy.

Dużo prawdziwej radości przynosi oglądanie na specjalnych parkingach w większych miastach nigeryjskich

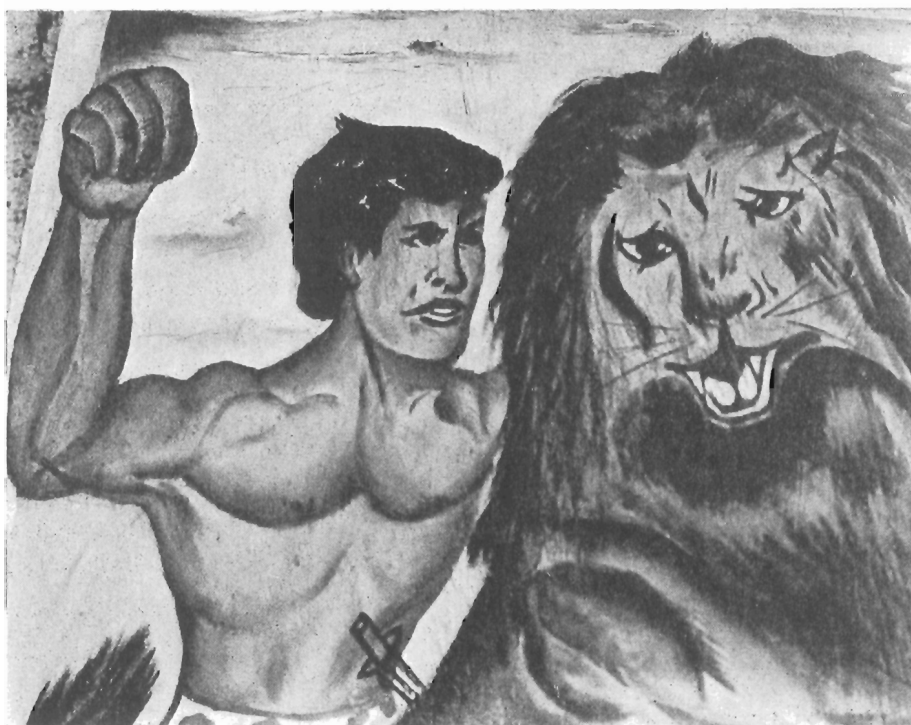


18

lub kameruńskich zgromadzonych tam w dużych ilościach tych potężnych ciężarówek, z których każda jest swoistą wędrowną galerią wizualnych doznań. Autorami napisów i malowideł są zazwyczaj malarze miejscy, ci sami którzy wykonują szyldy fryzjerom i nie tylko fryzjerom.

Oto szyld: „Premiera tabaki z Dolnego Enugu” (il. 17). Szyld jest dwustronnie malowany. Na pierwszej i drugiej stronie powtarza się: „Inoma premier tabaki dolne Enugu. Premier tabaki rozwiązuje wszystkie problemy. To wspomaga na umyśle. To przynosi ulgę w smutkach. Zawsze do uzyskania u ... (adres)”. Ponadto z obydwu stron przedstawiony jest sam Inoma przy pracy. W czymś, co przypomina maszynkę do mięsa, wiele tabakę, po którą ustawili się ludzie w kolejce. W scenie frontowej jest ich czterech i kolejkę otwiera biały człowiek, na odwrocie zaś za czarnym stoi biały i postaci jest więcej. Wreszcie całość uzupełnia również z jednej i drugiej strony malunek przedstawiający człowieka pod drzewem, z którego zwisa sznur. Przy malunkach znajduje się objaśnienie: „Przykład. Pewnego dnia w moim mieście Opobo miałem kłopoty z rodziną i postanowiłem powiesić się z tego powodu. Kiedy chciałem się już powiesić, przypomniałem sobie w pobliżu drzewa, że w mojej torbie znajduje się tabaka. Wtedy pomyślałem sobie, że nie jestem jedynym, który ma kłopoty z rodziną. Wtedy premier tabaki ocalił mnie od przedwczesnej śmierci”. Z drugiej strony opis tego zdarzenia jest nieco szczegółowszy i samo zdarzenie rozpoczyna się od „One night ...” Szyld ten namalował Rain Bow z Enugu.

Równie starannie wykonane szyldy, reklamujące usługi krawców, szewców, stolarzy czy fotografów spotyka się w licznych miastach południowej i zachodniej Nigerii.

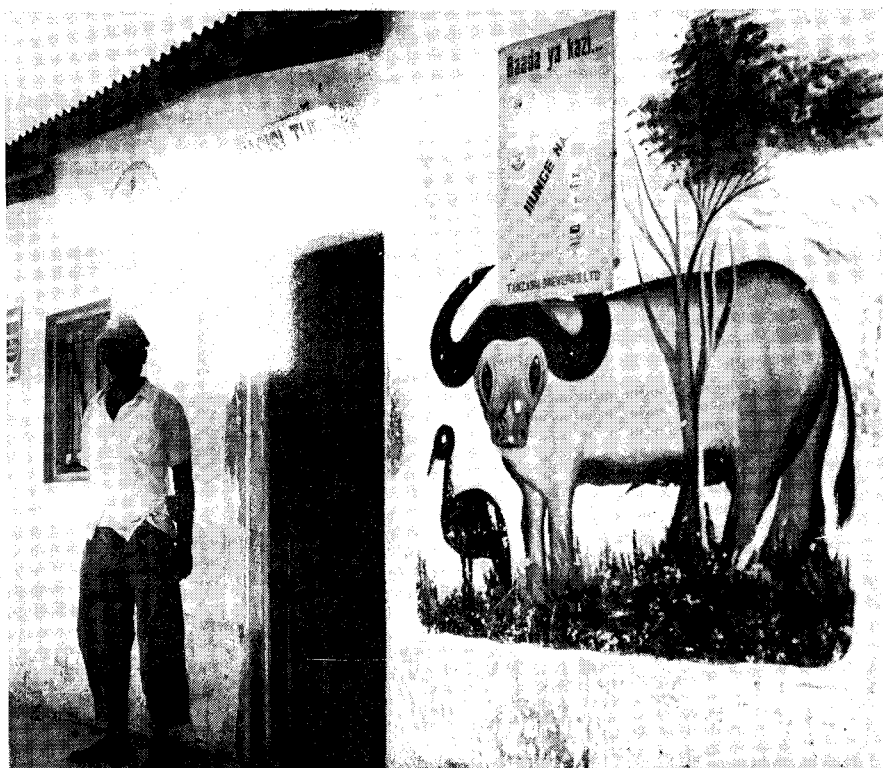


19

Malowidła w barze. Enugu. Il. 18. Szafarka. Il. 19. Walczący z lwem. Il. 20. Silacz.

0





21

Il. 21. Malowidło na ścianie baru. Busisi n. jeziorem Wiktoria (Tanzania). Il. 22. Malowidło w barze. Mal. Gdo Kiari. Nasadzineli (Tanzania). Il. 23. Malarz Suly z Dawanau (Nigeria).



22



23

Sporadycznie pojawiają się również w niektórych miastach Kamerunu, Zairu, Kenii (il. 16). Ostatni z przykładów dużych rozmiarów to malowidło na frontonie budynku reklamujące fotografa. W miasteczku, z którego pochodzi to malowidło, w podobny sposób reklamowane były usługi krawca, szewca oraz rzeźnika. W Nigerii ci właśnie rzemieślnicy korzystają w swych szyldach-reklamach z tytułu nie mistrza lub majstra, lecz doktora. Doktor szewc, krawiec itd. Tytuły doktora i premiera (*prime minister*) mogą świadczyć o wysokiej pozycji społecznej tych rzemieślników albo też o niezłym poczuciu humoru, zrozumieniu śmieszności wszelkiej poważnej tytułatury. Prawdopodobnie w grę wchodzi jedno i drugie.

Osobną w dużej mierze dziedziną wśród malowideł rozwijających się w miastach są dekoracje barów. W Afryce, w warunkach tropikalnych, są to instytucje o szczególnym znaczeniu. Sprzedaje się w nich przede wszystkim w znacznych ilościach napoje chłodzące. W małych wsiach, całkiem w buszu, z dala od większych ośrodków, można zawsze natrafić na dobrze zaopatrzony bar i otrzymać napój wyjęty z lodówki. Bary te spełniają często rolę klubów, w których gromadzi się starszyzna i młodzież. Służą przejezdnym, chętnie goszczą w nich biali (ale tylko przejezdni). Sprzedaż piwa czyni nieraz z tych instytucji miejsca rozpusty, co często znajduje wyraz w malowidłach potępiających zdecydowanie pijacki obyczaj.

Temat antyalkoholowy rozwijany bywa niekiedy w rozbudowane sceny, sugestywnie ukazujące zgubne skutki picia. Stosowne obrazki pokrywają wszystkie ściany baru, towarzysząc im objaśnienia tekstowe. Jest to pozytywny wynik umoralniającej działalności misji, a także

surowych obostrzeń, wprowadzanych przez niektóre rządy. W Zairze i w Republice Środkowoafrykańskiej obowiązuje zakaz picia piwa w biały dzień.

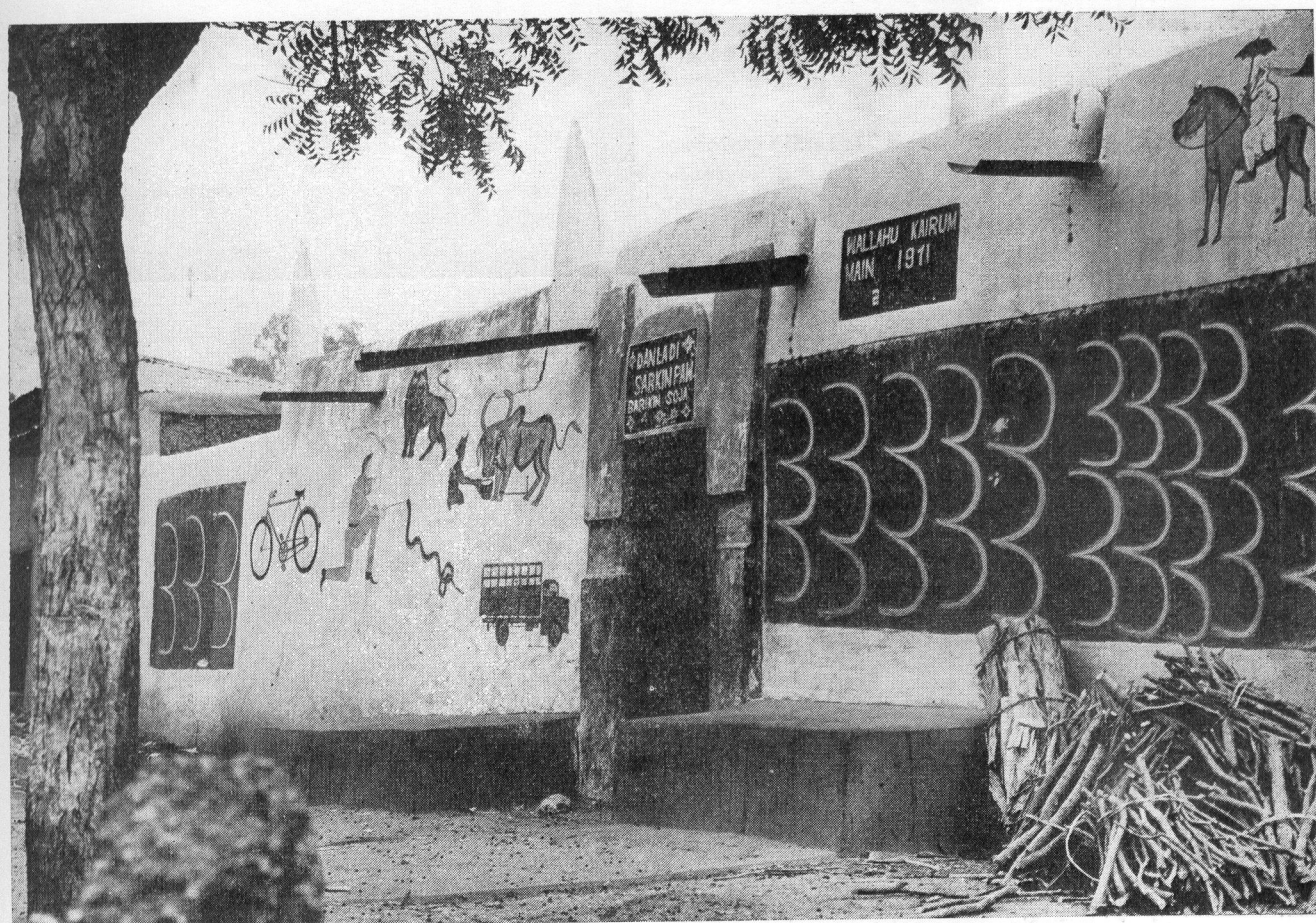
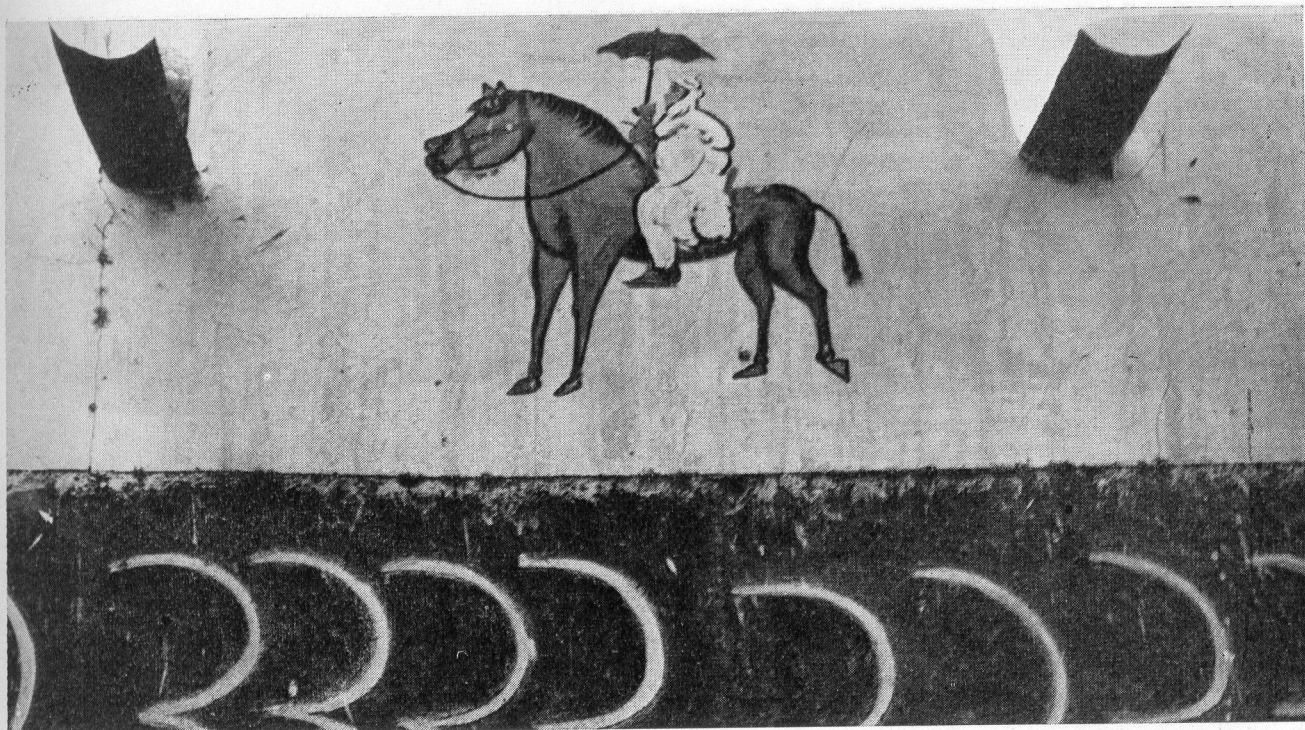
Gdzie indziej jednak ten sam temat ujmowany bywa dyskretniej. W pojedynczych, nie związanych ze sobą scenach ukazywana bywa szafarka, pijący i (nieczym rezultatem) taniec. Abstrahując od tego czy podobne malowidła w barach spełniają swą dydaktyczną rolę, należy stwierdzić, że pijaństwo nie jest piętnem Afryki. Jeśli się pojawia, to w formie łagodnej i chyba częściej na wsi niż w mieście, a jego rozsądnikiem jest nie tyle bar, co obyczaj pędzenia przez wieśniaków wina palmowego i spożywanie go rytualnie przy wszelkich obrzędach i uroczystościach.

Instytucja baru jest miejscem przekazywania wizualnego innych jeszcze treści. Landszaft ukazujący przyrodę afrykańską, zawsze z palmami, często z dzikimi zwierzętami w dżungli, lśniąco w słońcu rozlewiska wielkich rzek, po których płyną pirogi — oto akcesoria baru, którego właściciel chce uraczyć przybyszy z dalekich stron. Bliższe natomiast stałej klienteli są obrazy sławiące męskość, jak w malowidłach ukazujących waleczącego ze słoniem lub lwem (il. 19), wreszcie piękne malowidło — mocującego się z ciężarem (il. 20). Ten ostatni obraz nawiązuje do szczególnie popularnej tematyki sportowej. W algierskich barach na Saharze mogłem podziwiać dowody tych zainteresowań w dużych obrazach olejnych, sławiących sukcesy algierskiej reprezentacji piłkarskiej. Przedstawieni na nich byli zawodnicy obu drużyn. Jeden z obrazów ukazywał walkę ciemniejszokórych Algierczyków z całkiem białą drużyną piłkarską.

W tym samym barze w miejscowości In Salah, obok



Il. 24, 25. Malowidło na ścianie budynku w Dawanau (Nigeria). Fragment i całość. Mal. Suly.



Il. 26, 27. Malowidło na ścianie budynku w Dawanau (Nigeria). Fragment i całość. Mal. Suly.

obrazów z piłkarzami, znajdował się mniejszych rozmiarów obrazek malowany przez tego samego artystę. Przedstawiał on wielbłąda i lwa. Lew rozparty na grzbiecie wielbłąda szarpał garb swojej ofierze.

Obrazek ten uznać można jako znamienny dla tematyki, która przewija się w malowidłach wielu barów położonych przy sławnych szlakach. W barach północnej Tanzanii oraz Kenii tematyka ta bywa dominująca, a często nawet wyłączna. Zwierzęta afrykańskie to przede wszystkim słon i lew, ale także groźny niezwykle bawół, wąż i ptak, który nie lęka się węży (il. 22). Zdarzają się również wyobrażenia innych zwierząt: nosorożec, krokodyl i najrzadziej żyrafa. Dlatego chyba najrzadziej, że z zasady wszystkie te bary mają nisko położone stropy...

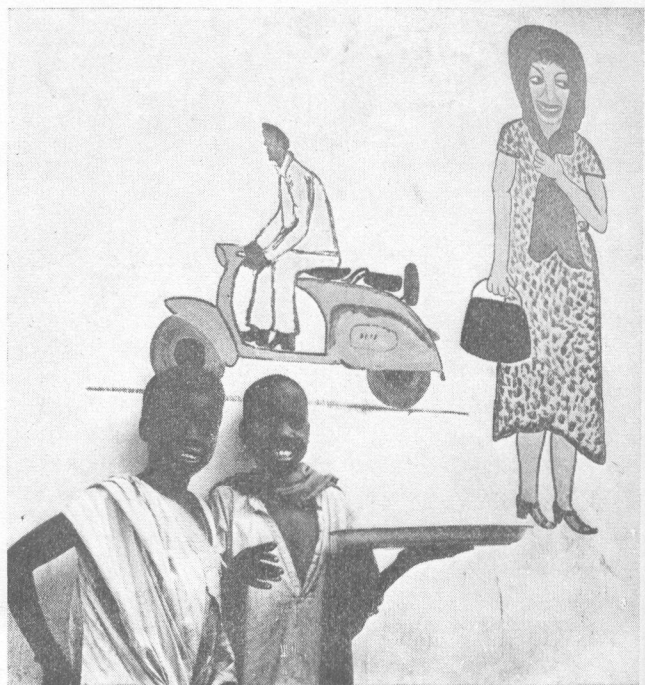
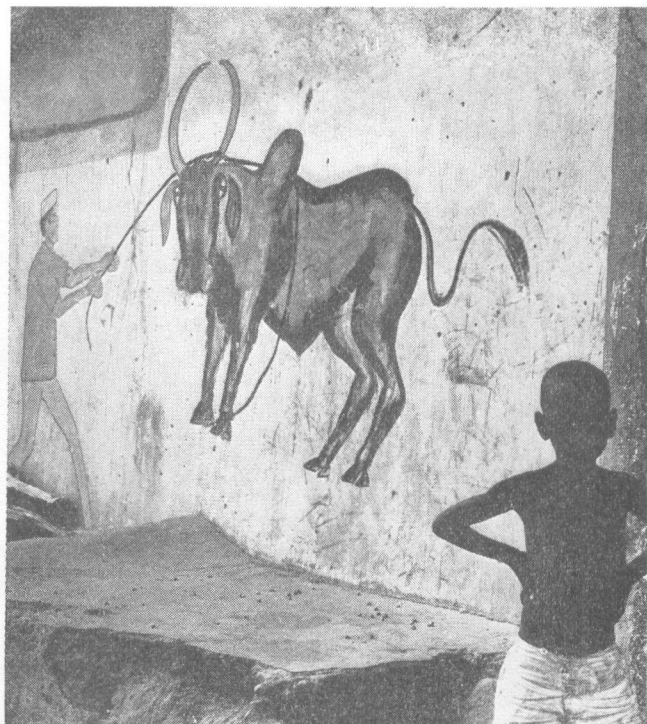
Wyobrażenia tych zwierząt ukazywane są nieraz w wielkich malowidłach pokrywających fronton budynku, a także poszczególne ściany w sali lub salach baru. Wy-czuwa się w tym malarstwie swoisty resentyment dla afrykańskiej fauny. Pojawił się on zapewne w najnowszych czasach i nie tyle jako coś samoistnego, lecz wynikającego z innej potrzeby — przypodobania się liczny rzeszom myśliwych i turystów nawiedzających parki i rezerваты, jedyne miejsca, w których te zwierzęta przetrwały. W pobliżu tych miejsc wszystkie bary przyozdabiane są z reguły wyobrażeniami zwierząt. Ich stylistyka powtarzająca się, mało zindywidualizowana, bliska jest stereotypowej figuracji, w której można dopatrzeć się pewnej roli ilustracji z książek dla dzieci.

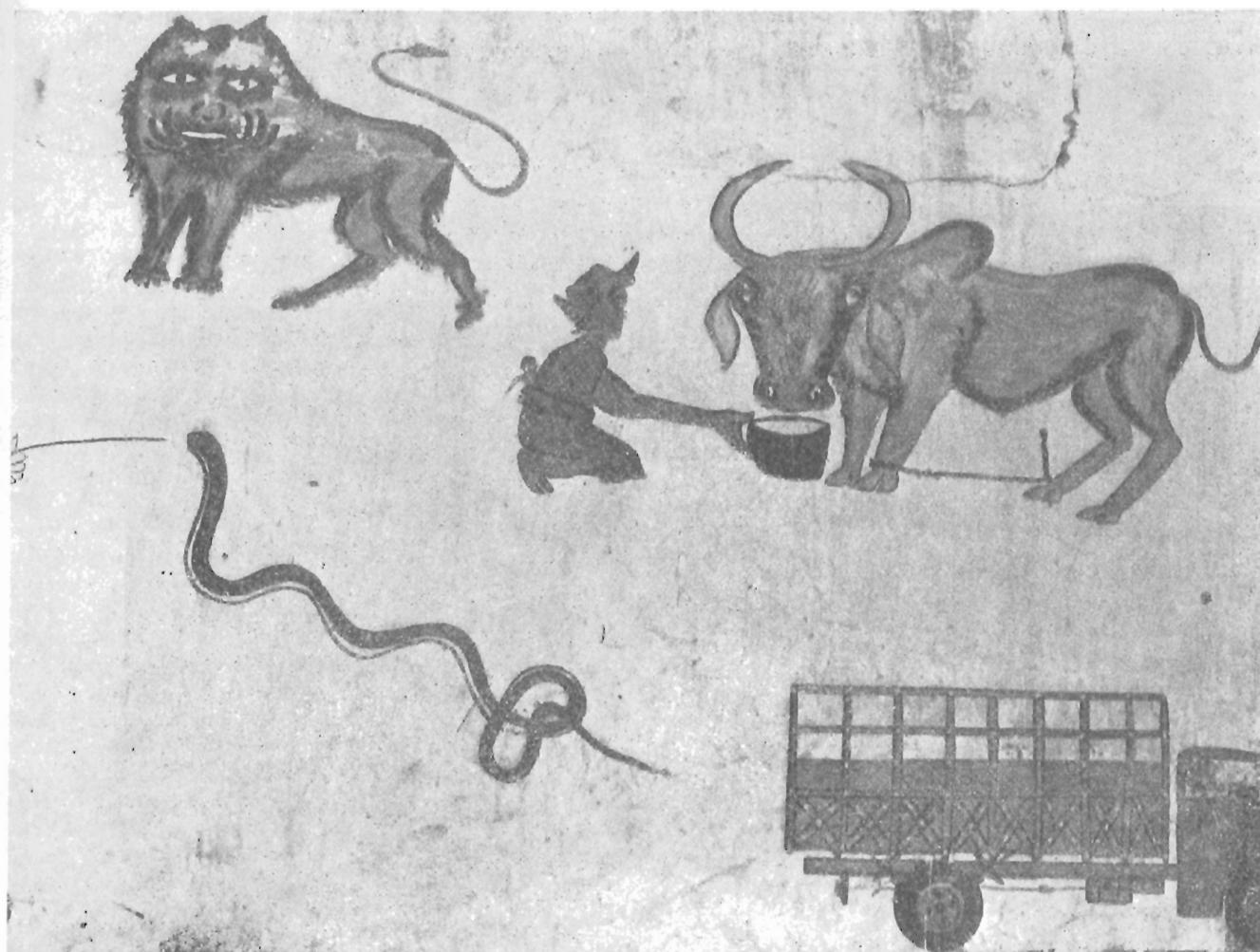
Niekiedy jednak pojawiają się prawdziwej urody malunki, w których podziwiać można zarówno znakomitą formę, jak też poważny stosunek malującego do popularnego tematu. I chyba bez przesady można powiedzieć, że w Afryce tylko w barach, przy tych skromnych malowidłach zrodzić się może, albo już się rodzi uszanowanie pośród ludzi miejscowych dla jednego z ich największych skarbów. Może też popularne wyobrażenie ptaka, węża i bawołu uzyskać pełniejszą symbolikę. Nawiązywać będzie do faktu możliwej harmonii wśród zwierząt, bez „opiekuńczej” roli myśliwych.

Wymieniony przykład malowidła z Tanzanii i podobne jemu z innych miejsc tego kraju, a także z Kenii nie zmieniają jednak ogólnego odczucia, że jest to malarstwo dosyć stereotypowe, mało zindywidualizowane, w nikłej mierze związane z tradycją. Pod tym względem sławne malatury kameruńskie z krainy Bamileke urastają do dzieł o pierwszorzędny znaczeniu. Ukazywane w nich zwierzęta, chociażby w scenach polowania, zachowują wiele ze swej legendarnej czy mitycznej roli. A przy tym swoista figuracja w niczym nie przypomina współczesnej, ilustracyjno-fotograficznej.

To utrzymywanie się treści mitycznych czy tylko przypowieściowych odkryć mogłem jeszcze w niezwykle bujnie rozwijającej się twórczości malarzy z wioski Msasani pod Dar es Salaam. Obrazy z Msasani mają wspólne cechy: płaskie traktowanie przedstawień, zawsze zwierząt, duże jednobarwne płaszczyzny, niekiedy obwiedzione konturem, swobodne rozstrzygnięcie proporcji. Kolory zasadnicze zestawiane są w silnym kontrastowaniu (wykorzystanie emalii rowerowych). Kompozycja związana z powierzchnią typowych kwadratów płyty pilśniowej. Malarze — na ogół młodzi — K. H. Tede, Agaba kontynuują doświadczenia swego krewniaka Tinga-Tinga, zmarłego w 1972 r. w Msasani. Rozwój tego malarstwa coraz silniej łączy się z zainteresowaniami nie tyle samych Afrykańczyków, co białych, licznych turystów odwiedzających Tanzanię. Dlatego też trudno byłoby tej sztuce przypisywać większe znaczenie w tym, co nas najbardziej zajmuje — w kształtowaniu się mentalności artystycznej ogółu.

Dlatego z uwagą należałoby się przyjrzeć tym indywidualnym twórcom, którzy swoją działalność ściśle wiążą



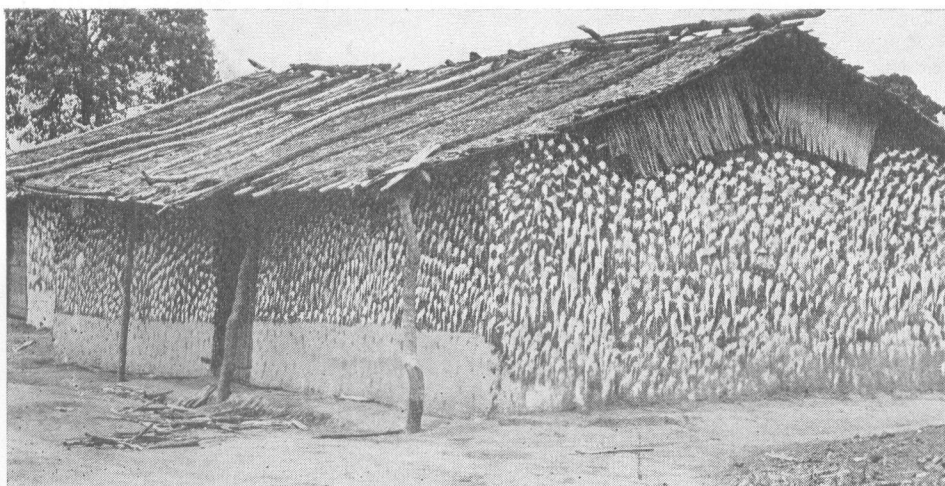


3.

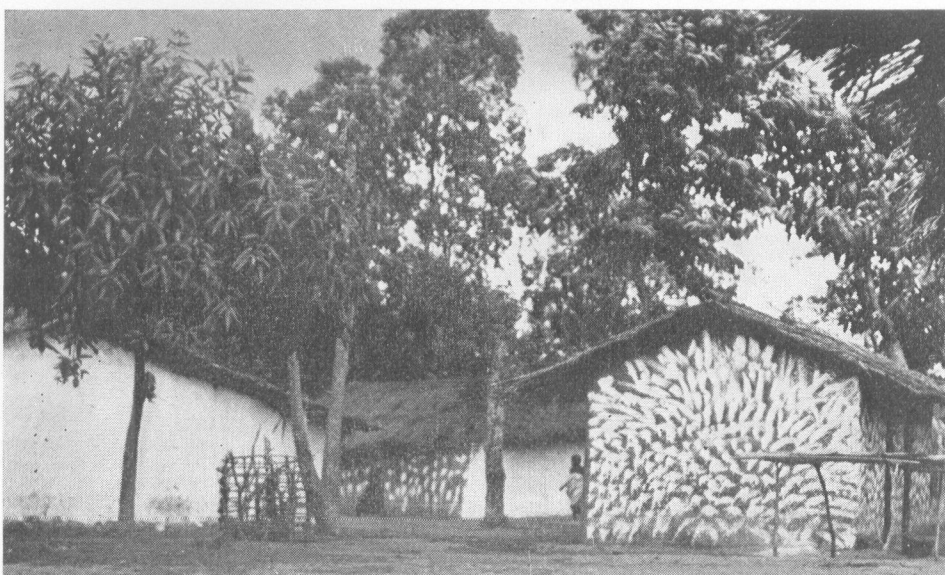
Fragmenty malowideł na ścianach budynków w Dawanau (Nigeria). Mal. Suly: Il. 28. Ujarmienie byka. Il. 29. Pijąca kobieta. Il. 30. prostytutka. Il. 31. Kobieta karmiąca krowę. Il. 32. Mechanik samochodowy.



32



33



34

II. 33, 34. Chaty bielone w cętki. Ndokayo, Garua-Bulai (Kamerun).

z potrzebami najbliższego sobie otoczenia. Jedną z takich wyróżniających się indywidualności jest malarz Suly z Dawanau w okolicach Kano w Nigerii. Urodził się w 1943 r. Ojcem jego był Bala, nauczyciel w szkole koranicznej. Sam Suly do żadnej szkoły nie uczęszczał. To, czego nauczył go ojciec zapomniał. Natomiast stare księgi, w tym ręcznie pisany Koran, które odziedziczył po ojcu, przechowuje z należytą czcią. Uznać należy Sulyego za analfabetę, zresztą nie kryje się z tym wcale. Nie służył w wojsku. Wcześniej się ożenił. Obecnie ma dwie żony, drugą piękną, młodą. Jest ojcem kilkunastoletniego chłopca i całkiem małego dziecka z drugą żoną. Mieszka dosyć ubogo z najbliższą i dalszą rodziną. Zachowuje tradycyjny styl życia, charakterystyczny dla hausańskiej zbiorowości, z której się wywodzi.

Od wczesnych lat młodzieńczych zajmował się malarstwem i malarstwem (malował domy i mieszkania). Korzysta z tytułu mallam (czcigodny, szanowany), tytułu jaki miał jego ojciec i jakim obdarza się wielu szanowanych rzemieślników czy nauczycieli. Suly wyróżnia się spośród swego otoczenia rozważą, spokojem, zadumą. Niekiedy stwarza wrażenie jakby przebywał w innym, własnym świecie.

Zawsze malował dla innych, jak mówi, dla zdobycia jedzenia lub pieniędzy. Jedyłą rzeczą, którą wymalował dla siebie jest torba na farby i pędzle. Torbę tę — symbol swego zawodu — pomalował w kwiaty, wozi ją rowerem

na bagażniku (il. 23). W podobny sposób torbą zaopatrzoną w odpowiedni napis i zamontowaną na rowerze, skuterze czy motocyklu inni rzemieślnicy (fotografowie, elektrycy, ślusarze) manifestują swój zawód. Suly objężdża rowerem okolicę w kręgu ok. 360 km i na tym obszarze zbiera zamówienia murarskie lub malarskie. Za jedną dekorację domu pobiera 2 funty. Jest to zapłata równa naszym kilkuset złotym.

Co maluje? W samym tylko Dawanau, wyłączając dom własny, ozdobił prawie wszystkie budynki, jedne bogaciej, inne skromniej. Najskromniejsze jego malowidła to drobne sceny rodzajowe wymalowane na szczycie budynku wzdłuż charakterystycznych dla hausańskich domów sterczyn-attyk. Najokazalsze są znacznych rozmiarów malowidła zapieające całą ścianę frontową budynku, a nieraz również ściany boczne (il. 26, 27). Do tych okazałych przedsięwzięć należy również zaliczyć dekoracje rezydencji hausańskich notabli. Rezydencje te mają przed właściwym budynkiem rodzaj kordegard, ponadto ganki i werandy. Zostały one przyozdobione w malunki-kwiaty, przypominające bardzo nasze zalipiańskie. Stanowią one wyraźne odstępstwo od tego, co zazwyczaj maluje Suly. Najczęściej bowiem przedstawia lwa, zawsze groźnego, wąsatego, z uniesionym ogonem, a także inne zwierzęta — krowę, krokodyla, konia, kurę; a ponadto ludzi przy pracy: rolników, tragarzy, mechaników samochodowych, wszelkie współczesne pojazdy, nie wyłączając samolotów; ukazuje

wreszcie charakterystyczne dla swego otoczenia postaci — np. muezinów nawołujących do modlitw przed meczetem, pijaków i prostytutki, bokserów, walczących na miecze, żołnierzy oraz wielmożów na przejażdżce konnej pod parasolem.

W tych różnych z pozoru tematach można dopatrzeć się pewnych założeń całościowych, pewnej idei przewodniej. Oto obok wizerunku z zapalem i przykładnie pracującego rolnika — stoi kobieta, która przyniosła w pole jedzenie. Nieopodal tej sceny widzimy znacznie większą postać robotnika, który coś niezbyt ochoczo miesza czy gniecie w wielkim naczyniu. Przed robotnikiem stoi nie kobieta z naczyniami, lecz olbrzymi lew (il. 24, 25). Lew uzyskuje tutaj i w innych scenach symboliczne znaczenie. Gdzie indziej takież lew czatuje obok kobiety karmiącej krowę, a ponad węzłem, którego mężczyzna pragnie rozdrażnić i zabić szablą (il. 31).

W innej kompozycji ukazał Suly nienaturalnej wielkości elegantkę „łypiącą oczyma i szczerzącą zęby” (postać namalowana jest na węgle budynku, tak jakby „stała na rogu”), a nie opodal już mniejszych znacznie rozmiarów tragarzy rozładowujących ciężarówkę, dalej innych mężczyzn — bokserów, żołnierzy i parzące się konie (il. 30, 32). Motyw złej kobiety starał się najwyraźniej przedstawić w obrazku, na którym dziewczyna dzierżąc w jednej ręce szklanicę, drugą rękę wyciąga już po następną. Całość uzupełnił wyobrażeniem kwoczek z kurczętami drepzczących wśród traw. Ale jedną scenę od drugiej oddzielił szerokim pasem (il. 39). Podobne obramienia pojawiają się w innych jeszcze malunkach, a niekiedy szeroki ciemny pas ozdobiony w wielokrotniony zygzak w kształcie 3 jest głównym motywem, znakomicie zestrojonym z niewielkich rozmiarów wyobrażeniem jeźdźcy i podmalowanymi od spodu żygaczami rynien sterczącymi z dachu (il. 26).

Malarstwo mallam Suly mimo swych poważnych, nieraz wyraźnie umoralniających treści, jest niezwykle pogodne, barwne — by nie rzec wesołe. Ale takie właśnie odczucie rodzi się przy pierwszym, bezpośrednim z nim kontakcie. Ubogie domy-warsztaty, sklepy ożywają. Malowidła wyodrębniające budynek z całości szarej zabudowy nadają mu nową, wyższą rangę. I tylko dzięki temu —

jak można przypuszczać — udaje się malarzowi zdobywać kolejne zamówienia. Bo przecież malarstwo to znacznie silniej ukazuje sąd artysty o tym, co go otacza, aniżeli informuje, co określony sklep czy warsztat oferują klientom.

Na tym kończy się mój przegląd najważniejszych przejawów malarstwa rozwijającego się w afrykańskich miastach. Chciałbym obecnie ukazać drugi nurt tej twórczości — malarstwo rozwijające się w środowiskach wiejskich.

Jeśli w przypadku malarstwa „miejskiego” najciekawsze jego przejawy poznajemy w krajach przodujących — Nigerii, Kenii, Tanzanii, to w przypadku nurtu wiejskiego odwrotnie. Najciekawiej przedstawia się malarstwo w tych krajach, które uznać należy za opóźnione w rozwoju. Pod tym też względem na uwagę zasługuje szczególnie Republika Środkowoafrykańska oraz blisko graniczące z nią rejony Kamerunu i Zairu.

Całość zgromadzonego na tym obszarze materiału dotyczy malarstwa budynków mieszkalnych i kościołów. W przeważającej mierze są to malunki występujące na zewnątrz domów (bardzo rzadko we wnętrzu, a wówczas w sieniach), a w przypadku kościołów tylko we wnętrzu. W takim też sposobie korzystania z malarstwa ujawnia się ogólne założenie tej sztuki. W zastosowaniu do budynków mieszkalnych jest ona zdecydowanie reprezentacyjno-prestiżowa, służy celom społecznym. W kościołach służyć ma pogłębianiu określonych praw wiary i tym samym ma ideowo-kontemplatywne znaczenie.

Najprostsze przejawy pierwszego rodzaju potrzeb malarstwa to bielenie domu. I tu można odnotować pewien charakterystyczny fakt, który odnieść można nie tylko do afrykańskich warunków. Otóż, wkraczając od północy w kraje czarnej Afryki natrafia się, począwszy od Nigru, na wybitnie murzyńskie osiedla wiejskie. I jeśli wcześniej na obszarach algierskich i marokańskich występuje swoista architektura arabska w różnych swych odmianach, zawsze oparta na konstrukcji budowli prostokątnej, to właśnie poczynając od Nigru zmienia się ona zasadniczo. Pojawiają się domy okrągłe. Ustępują one ponownie na obszarze Nigerii domom prostokątnym, budownictwu cywilizacji hausańskiej. Jeszcze na obszarze kameruńskim pojawia się

Il. 35. Dekoracja malarska na ścianie domu wiejskiego. Zengolaga (Kamerun).





Il. 36. Wyobrażenie radia i mężczyzny wskazującego na gwiazdę. Malowidło na ścianie chaty. (Republ. Środkowoafrykańska).

swoiste dla tego kraju oryginalne budownictwo „wielkich chat” oraz nieporównywalne do czegokolwiek „wszelkie glinianki-ulowniki”, aby już dalej w Republice Środkowoafrykańskiej i w większości terenów Zairu istniały prawie wyłącznie chaty — budownictwo bardzo przypominające rozwiązania znane z Europy, w tym również i z Polski.

Wspólną cechą budowli poprzedzających od północy strefę chat jest zachowanie w architekturze naturalnej barwy tworzywa. Wynika to przede wszystkim z doskonałości formalnej obiektu, ukształtowanego niewątpliwie w długim procesie doświadczeń budowlanych. Zazwyczaj budowle te mają naturalną barwę wyschniętej na słońcu gliny-błota, z którego ulepione zostały na odpowiednim wzmocnieniu cegło-pacynowe ściany budynku. Zależnie od strefy geograficznej zmienia się barwa tego podstawowego dla całej Afryki budulca. Ale w strefie algiersko-, nigrycko-nigeryjskiej dominuje barwa dosyć wyrównana. Jest ona ugrowata, cielistą. Koloryt taki akceptowany jest na ogół we wszelkich społecznościach. Natomiast nie są akceptowane z reguły barwy budulca szaroziemistego. A takiego właśnie surowca dostarczają często ziemie w strefie tropikalnej, w sąsiedztwie dżungli i rozlewisk wielkich rzek. Jednocześnie w pewnych miejscach tego obszaru pojawiają się glinki laterytowe o zabarwieniu cynobrowym. One to są surowcem uznanym jako strojny, atrakcyjny.

I właśnie w tym obszarze znacznego zróżnicowania kolorytu naturalnego surowca, jak też niezbyt silnie utrwalonych czy też zbyt gwałtownie naruszonych tradycji budowlanych, rozwinął się zwyczaj bielenia i malowania chat. Są to w całym tego słowa znaczeniu chaty budowle — stosunkowo trwałe, o nieźle izolujących ścianach nakrywanych mniej lub bardziej trwałym czy skutecznym dachem-strzechą. W osadach robotników zorganizowanych przy plantacjach, w osiedlach ludności, która nie tak dawno porzuciła swoje własne leśne siedliska, rozwinęło się budownictwo chat najprostszych — ściany prostokątnego budynku są nakrywane dwuspadowym dachem. W osiedlach bardziej już zasiedlonych wykształciły się iście europejskie chałupy z solidnymi strzechami czterospadowymi, naczółkowymi i przyczółkowymi, nigdy płaskimi, lecz zawsze stromymi. Poznany wcześniej typ domu okrągłego z Nigru czy północnych rejonów Kamerunu („ulownik”) pojawia się w tym przytropikalnym obszarze dopiero w górzyściej Rwandzie, względnie w zachodnich stronach Zairu.

Prostokątne ściany chat, szczególnie w domach o wąskich dachach, chat bez podcieni czy okapów prowokują do zamalowania i pobielenia. Potrzeba taka jest tym silniejsza, im bardziej zwarte i bezpośrednio przylegające do „ulicy” tworzą się osiedla. A z takimi właśnie ulicówkowymi osiedlami spotykamy się w interesującym nas obszarze występowania malowideł na domach. Stąd też — jak sądzę — wywodzi się powszechna wśród mieszkańców wsi środkowoafrykańskich potrzeba bielenia domów. Podziwiać tu można najprostszą, a zarazem najbardziej fascynującą technikę — chlapania czy opryskiwania, względnie cętkowania ścian białą farbą (il. 33, 34). Powstają śmiałe kompozycje, zadziwiające harmonijnością, chociaż czuje się, że powstały w wielkim zapamiętaniu „pacykowania” czy „chlapania” bez umiaru.

Do tych malarskich poczyniń należałoby zaliczyć również sposób bielenia ścian poprzez odciskanie umaczanych w farbie dłoni. Ślady odcisniętej na ścianie dłoni bywają nieraz do tego stopnia zwielokrotniane, że pobielony tym sposobem dom wydaje się z daleka całkiem biały.

Innym dosyć popularnym sposobem dekorowania domów w tej strefie jest malowanie ciemnych obramowań podstawy, wejścia i okien. Najczęściej są to czarne pasy. Ale niekiedy pas taki zostaje „rozbity” na kwadraty i trójkąty, skonstrastowany w rodzaj szachownicy ugiem i bielą (il. 35). Jest to niewątpliwie malowanie nawiązujące bezpośrednio do tradycyjnych dekoracji malarskich, jakie w przeszłości rozwijały się w dziedzinach innych niż budownictwo. Takie właśnie obrzeżenia geometryczne miały niegdyś zastosowanie przy najrozmaitszych „drobnych” wytworach: torbach, garnkach, tarczach. Jest to zatem malarstwo przejęte i zdecydowanie służebne jako forma wypowiedzi artystycznej w stosunku do innych sztuk czy rzemiosł.

Dlatego też najbardziej angażują uwagę całkiem współczesne malowidła figuralne. Pojawiają się w nich motywy zaczerpnięte z bardzo rozmaitych dziedzin. Z jednej strony wyobrażenia roślin i zwierząt, kwiaty w doniczkach, gałązki, liście oraz motyle, ryby, ptaki, drobne drapieżniki, wreszcie lwy, antylopy, węże i słonie; a z drugiej — takie symbole współczesności, jak: samochody, helikopter, radio. To znów jakieś tradycyjne wątki — taniec, gra na bębnie, zabawa, polowanie, łowienie ryb — i całkiem współczesne — piłkarz, bokserzy, postacie z filmów czy komiksów oraz

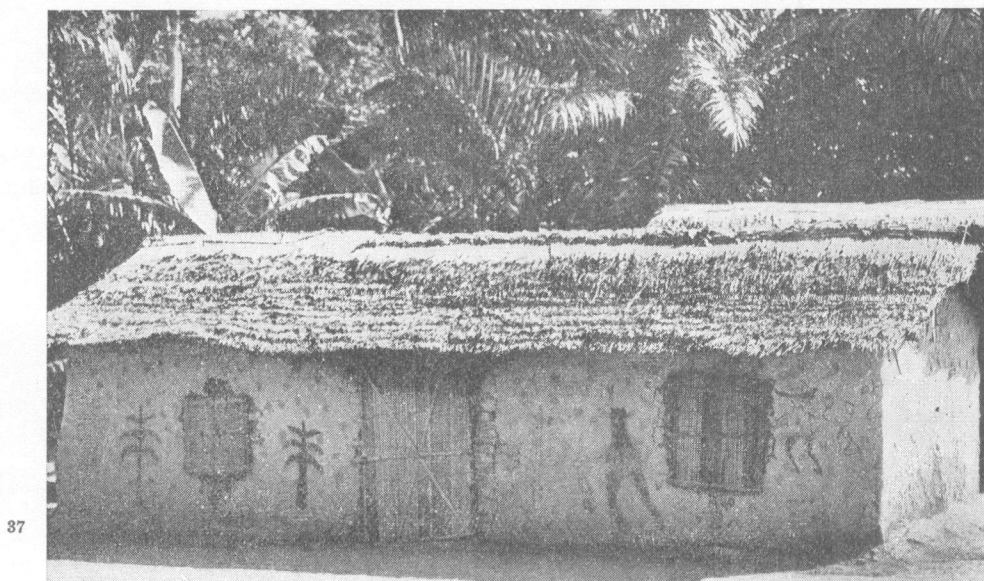
popularni śpiewacy zespołów estradowych (il. 37, 38). Niektóre malunki ukrywają jakąś zagmatwaną anegdotę, tym trudniejszą do rozszyfrowania, że wyrażoną poprzez rysunek prymitywny, umowny. Inne działają dosyć jednoznacznie, jak np. w malowidle, w którym przedstawione jest dużych rozmiarów radio na stolku i mężczyzna ukazujący palcem gwiazdę, znajdującą się między nim a tym radiem (il. 36). Ale już inne obrazy są znacznie zawilsze. Oto między jakimś zwierzęciem i rybą, ukazanymi w rysunku swoście uproszczonym, pojawia się postać człowieka z czymś jakby teczką, idącego w kierunku samochodu — autobusu (il. 40). Albo taka kompozycja. Ściana na lewo od wejścia do chaty ozdobiona kwiatami i wielkim motylem, a druga strona na prawo pełna drobnych rysunków, wśród których widać również wyobrażenie kwiatów (na samym węgle), ale już w pobliżu krzyż, samochód strażacki, nad nim człowiek powieszony, inny biegnący oraz rybak i polujący na zwierzę, u którego malujący przedstawił strach rzędem kropek „spadających” równolegle do ogona.

Można by oczywiście zbyć te malunki jednym słowem — prymitywne bażgroły, jakich zawsze wiele wszędzie. Lecz

już sam fakt, że społeczności tamtejszych wiosek tolerują tego rodzaju malowidła, bynajmniej nieprzypadkowe, czy jak nasze — polskie napisy na domach czynione potajemnie, nakazuje, aby przyjrzeć się zjawisku z należytą uwagą. Tym bardziej że niewymuszoną słabość, by nie powiedzieć uniesienia, które właśnie zawsze i wszędzie budzi pełne życzliwości zainteresowanie. Takie zaś odczucie sprawy pogłębia się, kiedy przychodzi obcować z jedyną tego rodzaju galerią, rozciągniętą na przestrzeni setek kilometrów w bujnym, niewątpliwie cudownym, lecz powodującym znużenie afrykańskim krajobrazie. Stąd może warto powiedzieć o takim odczuciu. Nieporadność formalna tychże malowideł, nieporadność skądinąd znana i ceniona, czyni nieprawdopodobny w swym bogactwie i różnorodności świat przyrody czymś bardzo bliskim i zrozumiałym.

Gdzieś przy samym końcu szlaku chat malowanych pojawia się jeszcze wieś wyjątkowa. Na jej krańcach w pobliżu dżungli zbudowano plac taneczny. Jest on otoczony rodzajem płotu-ściany, nakrytej dachem. Młodzież wioski Yahila z plemienia Mobango (wszystko na terenie zachod-

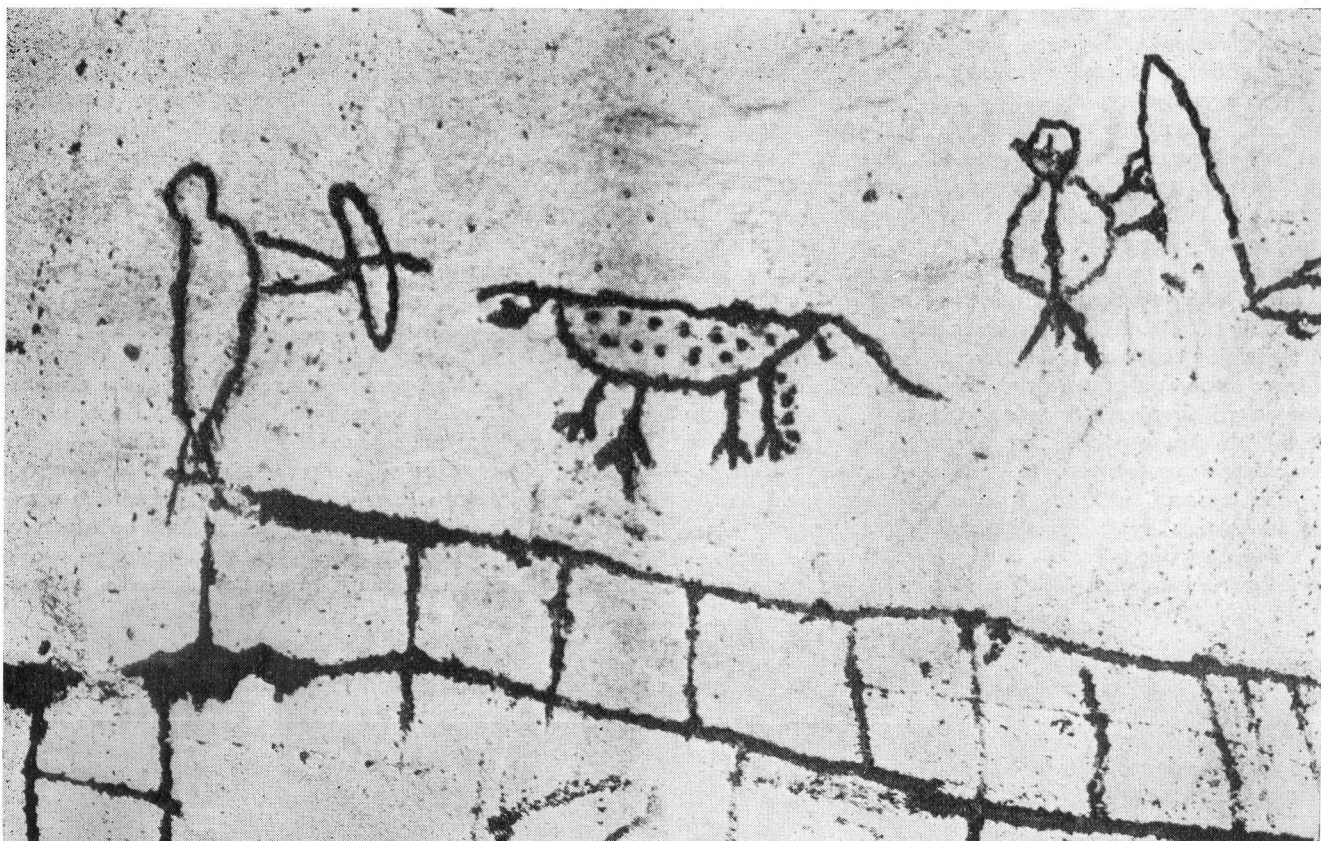
Il. 37, 38. Malowidło na ścianie chaty. Całość i fragment. Yambula (Zair).



37



38

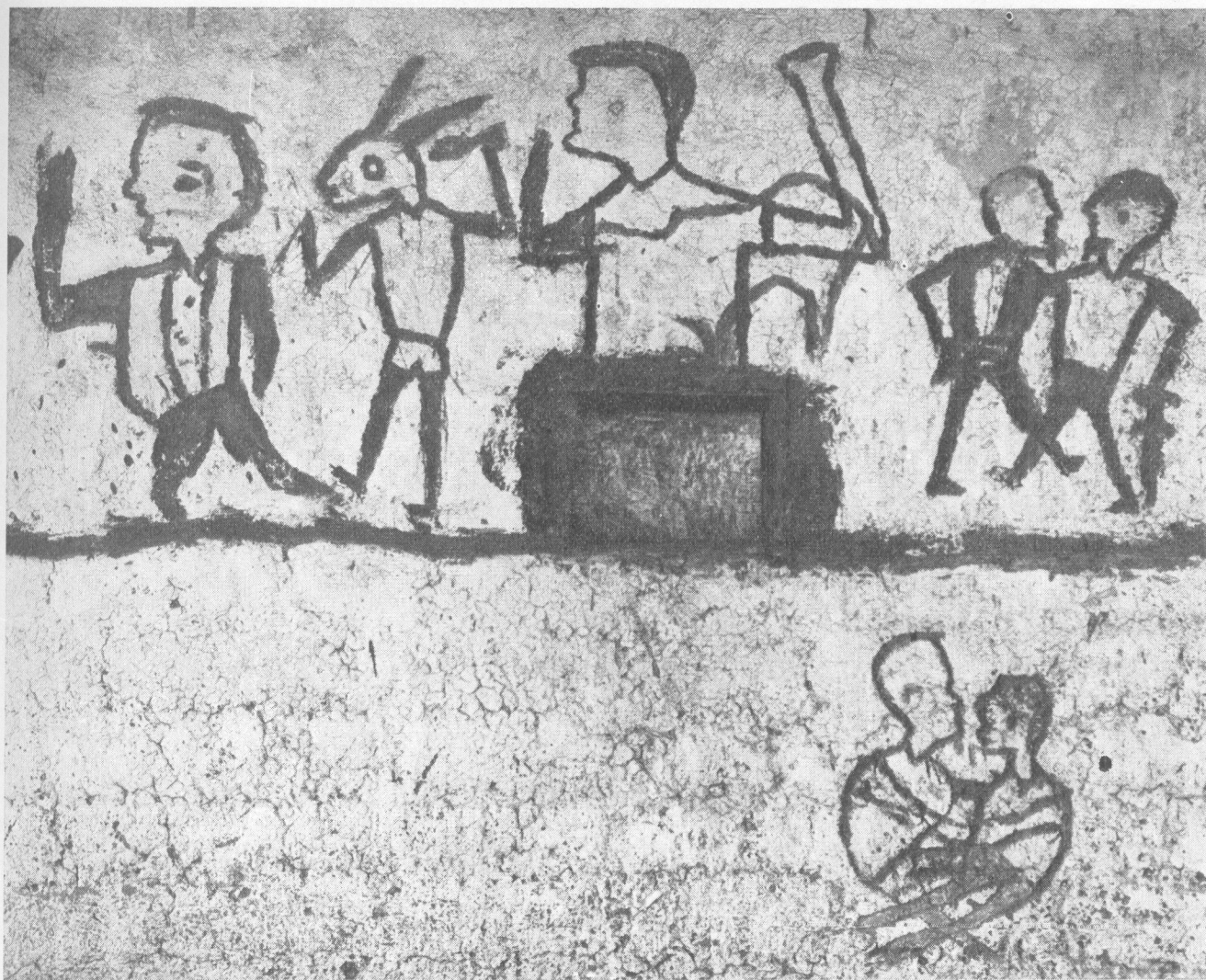


39

Malowidła na ścianach chat (Republ. Środkowoafrykańska):
Il. 39. Polowanie. Gyabe. Il. 40. Wyobrażenia zwierząt, człowieka i autobusu. Businga. Il. 41. Zabawa. Ngoto.



40



41

niego Zairu), do której należy ten plac, wymalowała otaczające go ściany w takie oto obrazy: młodzieżowy zespół muzyczny, mówca-polityk, mężczyzna walczący z wężem, lokalna piękność, kot, kobieta-syrena oraz Goby Richard — żuźlowiec (il. 43). Malowidła te wyróżniają się od dekoracji domowych bogatszą paletą barw, użyciem farb chemicznych. W całości jest to przejaw twórczości samorodnej, którą uznać można za reprezentatywną dla umiejętności i zainteresowań wielu innych, nie tylko wiejskich, odłamów społeczności młodzieżowych w Afryce. Wydaje się też, że fakt skorzystania przez młodzież z zairskiej wioski Yahila przy realizowaniu swych ambicji życiowych z malarzkiej formy wypowiedzi jest ważnym rysem przemian kulturowych, jakie dokonują się w tym i w innych krajach afrykańskich.

Zwróćmy jeszcze uwagę na to, że malarstwo o jakimś mowa nie jest tylko dziełem spontanicznym młodzieży lub dzieci. Otóż według informacji uzyskanych od starszych mieszkańców tych wsi, niektóre malowidła są dziełem specjalnie w tym celu angażowanych malarzy. Potwierdzeniem tych wiadomości byłyby malowidła z różnych domów w jednej wsi, wyraźnie zdradzające manierę jakiegoś jednego twórcy. Spotkanie z takim wyspecjalizowanym malarzem, dwudziestoczteroletnim Danielem Kulagna z wioski Garua-Petel (w zachodniej części Republiki Środkowoafrykańskiej) dostarcza danych jeszcze szczegółowszych. Oto twórca pięknych malowideł ukazujących zwierzęta (słonie, ptaki, antylopy) rośliny i ludzi powiada, że „nie

każdy potrafi malować”, że „trzeba się tego nauczyć”. Daniel Kulagn uczęszczał do miejscowej szkoły przy misji protestanckiej i, jak twierdzi, w szkole nauczył się „fachu”. Szkoły misyjne, i nie tylko misyjne, są też niewątpliwie jednym z głównych czynników wyzwających u młodzieży afrykańskiej potrzebę malowania. Obfitość reklamy, różnego rodzaju ilustrowanych wydawnictw oddziałuje też pewnie dodatkowo, zachęcając, aby ściana domu traktowana była jako swoisty zeszyt do rysunków. Napis *cahier* obok malowideł przedstawiających kowbojów zdaje się potwierdzać to przypuszczenie (il. 38).

Spójrzmy jeszcze na mocno związane z tym malarstwem dekoracje z kościoła w Yamolomba koło Lisali w Zairze. Yamolomba to wioska zamieszkała przez ludność Bambura. Pośród ok. 2000 mieszkańców połowa zalicza się do katolików, 28 do kimbangistów oraz 20 do protestantów. Każde z wyznań ma własny niewielki kościół. Kościół protestantów — nieco większych rozmiarów chata — pobudowany został w 1971 r. i w tym też czasie udekorowali go wierni, rysując i malując wewnątrz kilka symbolicznych obrazów. Jeden z nich zwraca szczególną uwagę. Jest to rysunek przedstawiający serce człowieka. Umieszczono go przy wejściu do kościoła. Dużych rozmiarów serce, spoza którego wylania się głowa z szyją mężczyzny. Nad prawą częścią serca wyobrażenie Anioła Stróża z rozpostartymi rękami, nad lewą Ducha Świętego — gołębica w promieniach. Natomiast wewnątrz serca ukazane zostały drobne wyobrażenia symboliczne: oko, tuż pod piersią człowieka —



Il. 42. Motocyklista. Fragment dekoracji malarskiej na ścianach Klubu młodzieżowego. Yahila (Zair).
Il. 43. Naczelnik Odozi Oboda i jego okrutne czyny. Malowidło ściennie. Abakaliki (Nigeria).

42

„coś co bije w sercu”, w języku kimbuza, mbuma’ya mutema; nieco niżej gwiazda — „samo serce” mutema penda, w środku diabeł z trójzębem — główny demon drzemiący w sercu każdego człowieka; pod diabłem na samym dole żółt — symbolizujący demona lenistwa; po prawej stronie pod Aniołem Stróżem — ropucha, symbolizująca demona „niemilego Bogu”; poniżej — wąż, symbolizujący zdradliwość i pokusy; leopard — symbolizujący „siłę niepokromioną”; po stronie lewej nad Duchem Świętym — pies, symbol braku skrupułów i dwulicowości; wieprz — „demon niemiły Bogu” (il. 44). Na tejże ścianie frontowej wymalowano ponadto symboliczną wizję „Domu wiernych Bogu”, do której prowadzi główny szlak z napisem „Wiercie w Pana Jezusa” oraz cztery boczne drogi z takimi oto napisami: „Wiercie w Boga”, „Módlcie się do Boga”, „Dobrze pracujcie” i „Tłumaczcie serca wasze”. Obydwa te malowidła są jednobarwne, przypominają rysunek, wykonano je ciemnobrązową gliną.

Boczne ściany kościoła przyozdobiono wyobrażeniami kwiatów, roślin drobnolistnych i palm kokosowych. Użyto do tego zieleni i brązu. Dekorację tę wykonali konfirmanci.

Pośród tych malowideł zwraca uwagę wizerunek „serce człowieka”. Wprawdzie twarz człowieka nie została namalowana na czarno — co tak często jest podkreślane przy próbach charakteryzowania chrześcijańskiej sztuki Afryki — niemniej jest ona, jak cała koncepcja „serca” pełnego najrozmaitszych demonów, swoiście afrykańska. Nie ulega wątpliwości, że w malowidle tym wyraża się synkretyzm lokalnych wierzeń kongijskiej ludności Bambura i chrześcijaństwa. Z uznaniem też należy spojrzeć na „łatwość” przyswojenia przez Bamburów ważnych przykazań protestan-

tyzmu. Świadectwem tego jest obraz drugi „Dom wiernych Bogu”.

Na tym chciałbym zakończyć ten dosyć pobieżny przegląd rozmaitych dokonań malarskich, jakie obserwujemy dziś pośród szerszych odłamów społecznych poszczególnych krajów afrykańskich. W szkicu tym pominięte zostały liczne inne jeszcze dowody bujnie rozwijającej się twórczości malarskiej w Afryce. Nie wspominałem o zupełnie samodzielnej, frapującej sztuce współczesnej Etiopii. Jest to temat wymagający osobnego opracowania. Wreszcie nie powiedziałem o występujących dziś dosyć często w osiedlach egipskich pięknych malowidłach naściennych. A jest to również temat, który zasługuje na oddzielne potraktowanie. Oto w kulturze tradycyjnie unikającej malarskich wyobrażeń figuralnych, pomijającej zaciekle wizerunki człowieka, właśnie wizerunek ten krzewi się dziś z godnym zastanowienia zapalem. O fakcie tym możemy tylko wspomnieć gwoździ przypomnienia, postawionego na wstępie pytania. Czy współczesne malowidła w Afryce wyrażają jakąś niespełnioną historycznie potrzebę społeczną? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby dłuższych w czasie i dociekliwszych rozpoznań, a także konfrontacji zgromadzonego materiału z tym, co można by odnaleźć w literaturze. Mam tu na myśli wiadomości o życiu współczesnym poszczególnych grup ludnościowych, których dzieła mogliśmy poznać. Co zaś się tyczy samego przedmiotu — przedstawionych tu malowideł — to jak już mówiłem, nie odnajdujemy na ten temat szczegółowszych wzmianek². Fakt ten utrudnia też bardzo pełniejszą ocenę zjawiska. Pozostaje nam więc sugerować jedynie własne i na tym etapie znajomości przedmiotu zdecydowanie robocze rozpoznanie. Oto one.

Współczesne malowidła z Nigerii, Kamerunu, Repu-

bliki Środkowoafrykańskiej, Zairu, Tanzanii i Kenii to przejaw nowego całkiem zjawiska w tradycji sztuki afrykańskiej. Nie są to malowidła przejawem sztuki plemienną. Zarówno wartości formalno-ideowe, jak też funkcje pełnione przez to malarstwo, nie wykazują silniejszych związków z partykularnym, swoistym pod względem obowiązujących norm, życiem plemiennym. Poznawana przez nas twórczość artystyczna z życiem tym utraciła więź, albowiem sama struktura kultury plemienną nie tylko w ośrodkach o charakterze miejskim, ale i na wsi, uległa zasadniczym przeobrażeniom. W wielu przypadkach (rozpoznawanych głównie poprzez dzieło sztuki) mieliśmy okazję zetknięcia się z takimi oto nowymi dla Afryki układami życia społecznego: w zbiorowości parafialnej czy przypisanej do określonego Kościoła (a wiadomo, że rozmaitość tych kościołów w Afryce przerasta inną znaną na świecie); w zbiorowości wiejskiej (w granicach nie tylko jednej wsi, lecz ich zespołów, powiązanych tradycją więzi społeczno-gospodarczej z ukształtowaną w czasach kolonialnych przez przynależności do określonych plantacji, arealów upraw i przyjmowania wzorców życia narzuconego z zewnątrz); w nieelitarnych zbiorowościach miejskich, poczuwających się do więzi z innymi podobnymi zbiorowościami, nie tylko w Afryce, lecz na całym świecie. W stosunku do wszystkich tych środowisk posłużyć się można — jak sądzę — jednym ogólnym terminem, 1 u d. Dokonania tych współczesnych środowisk należałoby nazwać ludowymi, a nie plemiennymi. Jeśli nie zakwestionujemy tego wniosku, wówczas należałoby z całym naciskiem twierdzić, że przedstawione przejawy twórczości malarskiej wyrażają proces narodzin w Afryce nowej dla tego kontynentu formuły sztuki — sztuki ludowej. To stwierdzenie zakłada jednocześnie istnienie sztuki nieludowej, w stosunku do niej mniej lub bardziej

opozycyjnej. Jest nią niewątpliwie sztuka elitarna. Przejawy jej coraz częściej możemy poznawać w najrozmaitszych oficjalnych prezentacjach dorobku młodych państw afrykańskich.

Fakt, że tak późno i w tak szczególnych okolicznościach (ich osobliwy charakter określa chociażby moment funkcjonowania nowoczesnych środków przekazu, reklam, pism, radia itd.) narodziła się ta sztuka, określa jej odrębność w stosunku do tego, co przywykliśmy uznawać jako ludowe. Zrozumiałe też jest, że tę ludowość sztuki afrykańskiej określa żarliwość w chłonięciu współczesnych (a nie tradycyjnych) treści. I może w tym właśnie, że malarstwo najbliższe jest — jako środek artystycznego wyrazu — współczesnej ikonosferze, należy dopatrywać się podstaw tak dynamicznego rozwoju tej sztuki. Natomiast odrębną kwestią będzie to czy w rozwoju tych współczesnych malowideł można odnaleźć momenty kompensacyjne. Wskażmy, że wylaniają się one, co i raz, przy analizie historii każdej sztuki, w tym również ludowej. W naszym afrykańskim przypadku, jeśli dostrzegamy momenty kompensacyjne, to tym samym skłonni jesteśmy do uściślenia teoretycznego wniosku: jeśli w dziejach określonej sztuki czegoś nie było, to wcześniej czy później pojawić się musi. Dotyczy to zarówno podstawowych środków wyrazu, związanych z nimi gałęzi twórczości, jak też odrębnych nurtów rozwojowych, całościowych strukturalnie.

Oryginalna myśl architektoniczna, rzeźbiarska, przede wszystkim zaś muzyczna i taneczna, w afrykańskiej sztuce plemienną zrealizowała się już w najdonioślejszych rozmiarach. Wszystkie z tych rodzajów wypowiedzi były inspiracją ważnych współcześnie prądów artystycznych na świecie. Jedynie malarstwo pozostaje nadal tą dziedziną, która musi spełniać swą równie doniosłą rolę. Na gruncie





Il. 44. Wyobrażenie serca człowieka, malowidło w kościele protestanckim. Yamolomba (Zair).

afrykańskich środowisk intelektualnych artystyczne zainteresowania wyrażają się dziś najsilniej poprzez malarstwo. Bo nie jest ono tak jak inne tego rodzaju działania obciążone mianem „dzikości”, czy „plemienności”. Wśród wykształconych w Europie artystów afrykańskich bez porównania więcej jest malarzy niż rzeźbiarzy. I znacznie też częściej i głębiej przenikają dziś do Afryki europejskie czy światowe dokonania malarskie, aniżeli rzeźbiarskie. Ale byłaby to też drastyczność dla niejednego Afrykańczyka szczególnie, gdyby ich kraje inspirowały się w Europie tym, co tak bujnie rozwinęło się na naszym kontynencie pod wpływem inspiracji z czarnej Afryki.

PRZYPISY

¹ Podróż została zorganizowana przez studentów i młodszych pracowników Studium Afrykanistycznego Uniwersytetu Warszawskiego. I Afrykańska Wyprawa, taką nazwę przyjęto dla tego przedsięwzięcia. W wyprawie brało udział 13 osób, suahilista i arabista, archeolog, historyk sztuki, socjolog, etnolog, geograf, ekonomiści i kierownicy samochodów. Kierownikiem Wyprawy był dr Eugeniusz Rzewuski.

² Por. artykuły w: „African Arts”, 1972—1973, wyd. Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles; „L’Afrique Littéraire et Artistique”, nr 16—21, 1971/72; „Insita”, nr 5, 1972.

Fotografował i rysował autor.