



Sztuka Afryki

Afrykańska tradycja
– afrykańska
nowoczesność

pod redakcją
Anety Pawłowskiej
i Julii Sowińskiej-Heim

Sztuka Afryki

Afrykańska tradycja
– afrykańska
nowoczesność



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Sztuka Afryki

Afrykańska tradycja
– afrykańska
nowoczesność

pod redakcją
Anety Pawłowskiej
i Julii Sowińskiej-Heim



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Aneta Pawłowska, Julia Sowińska-Heim – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny, Katedra Historii Sztuki
90-219 Łódź, ul. A. Kamińskiego 27a

RECENZENT

Małgorzata Szupejko

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Bogusław Pielat

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie maski kapeluszonej
Nigeria I połowa XX wieku (z prywatnej kolekcji rodziny Bojarskich)

Publikacja dofinansowana przez Fundację Uniwersytetu Łódzkiego
oraz Katedrę Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Authors, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07210.15.0.K

Ark. wyd. 7,1; ark. druk. 11,5

ISBN 978-83-8088-321-5

e-ISBN 978-83-8088-322-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Aneta Pawłowska, Julia Sowińska-Heim, Afryka – tradycja czy nowoczesność? Wprowadzenie	7
SZTUKA W KONTEKŚCIE TRADYCJI KULTUROWEJ	19
Olatunji Alabi Oyeshile – Re-teoretyzowanie rodzimej sztuki i estetyki w rozwoju Afryki – na przykładzie ludu Joruba	21
Andrzej Rozwadowski – Powrót do „afrykańskości” w interpretacji południowoafrykańskiej sztuki naskalnej i jego implikacje teoretyczne	39
Magdalena Podsiadły – Maski ludu Nuna w rytuale inicjacji – symbolika i sztuka	71
WSPÓŁCZESNA SZTUKA AFRYKI	93
Aneta Pawłowska – Inspiracje, imitacje i zapożyczenia ze sztuki prymitywnej przez artystów południowoafrykańskich w I połowie XX wieku	95
Renata Díaz-Szmidt, Jakub Jankowski – Pędzel zamiast karabinu – sztuka jako sprzeciw polityczny. Niepokorna twórczość Ramona Esono Ebalé z Gwinei Równikowej	121
Małgorzata Baka-Theis – Postkolonialne hybrydy. Współcześni artyści nigeryjscy wobec problemu tożsamości i historii	157
WYKAZ ILUSTRACJI	181

Aneta Pawłowska
Julia Sowińska-Heim

Katedra Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

Afryka – tradycja czy nowoczesność?

Wprowadzenie

Tom, który oddajemy do rąk czytelnika jest monografią powstałą z inicjatywy Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego oraz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. *Sztuka Afryki. Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność* zawiera rozprawy poświęcone różnym aspektom tradycyjnych i współczesnych kultur Afryki. Polska literatura dotycząca kontynentu afrykańskiego wciąż budzi niedosyt. Zbyt mało jest również dyskusji toczonych na arenie międzynarodowej. Mając to na uwadze, redaktorki niniejszej publikacji zaprosiły do zaprezentowania swoich przemyśleń i pokazania ujęcia problematyki z odmiennej perspektywy zarówno badawczej, jak i geograficznej również wybitnego naukowca spoza Europy – prof. Olatunji Alabi Oyeshile z University of Ibadan w Nigerii¹.

Bogate i różnorodne kultury Afryki pociągają od wieków Europejczyków swoją odmiennością i niepowtarzalnym charakterem. Jednakże zarówno tradycyjna – historyczna, jak i współczesna Afryka wciąż stanowią nie lada wyzwanie dla badaczy kultur tego kontynentu tak ze względu na ich swoistość, jak i bogactwo (wystarczy wspomnieć, że samych języków jest w Afryce około dwóch tysięcy). Wiek XXI przynosi odmienne spojrzenie na kontynent afrykański. To czas, w którym świat zachodni podejmuje próbę wykorzystania zgromadzonej wiedzy antropologicznej o Afryce, równocześnie odcinając się od perspektywy kolonialnej. To także moment, gdy następuje znaczne przewartościowanie jednostronnego widzenia tzw. plemiennych kultur afrykańskich, które długo w zachodnim rozumieniu jakoby nie posiadały sztuki. Założenie owo opierało się na bezkrytycznie powielanym kantowskim koncepcie sztuki i estetyki rozumianych jako formy symboliczne i autonomiczne². Takie ujęcie sztuki, charakterystyczne dla historycznej perspektywy wieków XIX i XX,

¹ Inne teksty anglojęzyczne dotyczące międzynarodowych spotkań badaczy kultur Afryki ukażą się w roczniku „The Artistic Traditions of Non-European Cultures” wydawanym przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata.

² B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 64–64.

stanowiło przez lata krzywdzący wzorzec interpretacyjny dla odmiennych artystycznie kultur³.

W powstanie publikacji *Sztuka Afryki. Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność* zaangażowane były instytucje naukowe prowadzące szeroko zakrojone badania nad sztuką i historią sztuki, ujęte z globalnej perspektywy, łączące studia historyczne z antropologiczną refleksją, a także akcentujące międzykulturowe, jak również interdyscyplinarne aspekty⁴. Właśnie tym zagadnieniom poświęcono najwięcej uwagi.

O zmianach kulturowych w Afryce, związanych z procesem odchodzenia od tradycyjnych wartości m.in. pod wpływem globalizacji oraz kreolizacji kulturowej⁵, napisano już wiele tomów. Wydaje się, że zmiany te często prowadzą do faktycznej „dekulturacji”, tj. dekompozycji i upadku rodzimego systemu kulturowego wskutek zaniku istotnych treści rodzimej tradycji. Odchodzenie od tradycyjnych wartości wpływa przede wszystkim na przemiany w strukturze społecznej i podtrzymującym ją systemie gospodarczym oraz religijnym, jak również redefinicji zmysłu wspólnoty i solidarności. Prowadzi to do zmian w wielu aspektach życia w Afryce, w tym w życiu codziennym, relacjach społecznych, a także znajduje odzwierciedlenie w sztuce. Pomimo to kultury afrykańskie pozostają wciąż żywotne i nie tracąc swojej specyfiki potrafią się twórczo dostosować do nowych warunków, a nawet adaptować je i zmieniać zgodnie ze swymi tradycjami. Interesujący głos w tej dyskusji zabierają także sami Afrykanie, np. zdaniem filozofa ghańskiego, Kwame Anthony Appiaha, „specyfika afrykańskiej tożsamości jest produktem zapatrzenia się w Europejczyków”⁶.

³ Zagadnienie to analizuje książka A. Kisielewskiego, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Biały-stok 2011, zwłaszcza rozdział II *Co to jest prymitywizm*, s. 47–81.

⁴ K. Zijlmans, W. van Damme, *World Art Studies: Art History and Visual Studies in Europe*, ed. M. Rampley, Leiden 2010.

⁵ Ciekawie o tym zjawisku pisze Jacek Jan Pawlik, *Kreolizacja kulturowa we współczesnym Togo*, „Forum Politologiczne. Z Problemów Społeczno-Politycznych Współczesnej Afryki Subsaharyjskiej” 2004, nr 1, s. 15–37.

⁶ K. A. Appiah, *In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford 1993, s. 6.

Jednakowoż z poglądem tym polemizowali liczni goście konferencyjni, którzy przybyli z krajów afrykańskich na łódzką konferencję.

Szwedzki antropolog społeczny Ulf Hannerz wprowadza pojęcie „globalnej ekumeny”, definiując je jako obszar ciągłych interakcji kulturowych, wzajemnej penetracji i wymiany kulturowych treści⁷. Kultury tradycyjne, za jakie często uważa się kultury afrykańskie, to „ekumeny zamknięte”, zlokalizowane w wyraźnych ramach przestrzennych i czasowych. Są wytwarzane, manifestowane i reprodukowane w bezpośrednich interakcjach społecznych, przy współobecności swoich uczestników. Kultura nowoczesna natomiast to „ekumena otwarta”, przekraczająca ramy przestrzenne i czasowe, zwłaszcza dzięki technikom komunikacji i transportu. Współczesna ekspansja kultury sprawia, że ekumena nabiera charakteru prawdziwie globalnego: interakcje i przepływy kulturowe występują w skali całej społeczności ludzkiej. Zdaniem redaktorek niniejszego tomu zjawiska przepływów kulturowych w obrębie ekumeny globalnej są doskonale widoczne na przykładzie postrzegania kultur afrykańskich w Europie i nie są to jedynie przepływy jednokierunkowe. Przykłady fascynacji afrykańską kulturą wizualną przez modernistów są tego najlepszym dowodem.

Istotną kwestią, nurtującą wielu autorów tomu, jest powracające w trakcie polskich kongresów afrykanistycznych pytanie o to, czy sami Afrykanie stają się (czy już są?) „uczestnikami naszego świata”⁸. Globalizacja kulturowa, jako zjawisko, stała się bowiem faktem silnie wpływającym na kontakty międzyludzkie. Rozwój współczesnej polskiej afrykanistyki świadczy o rosnącym zainteresowaniu kontynentem afrykańskim samych badaczy, jak również o społecznym zapotrzebowaniu na ich prace. Zainteresowanie to nie jest ograniczone jedynie do kręgów akademickich. Dowodzą tego coraz liczniejsze inicjatywy podejmowane przez tzw. animatorów życia kulturalnego, organizujących wystawy, koncerty, festiwale filmowe.

⁷ Zob. U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, Kraków 2007.

⁸ J. J. Pawlik, M. Szupejko, *Wstęp*, [w:] J. J. Pawlik, M. Szupejko (red.), *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, t. 1, Warszawa 2009, s. 13.

W książce *Sztuka Afryki. Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność* prezentowane są teksty autorów z różnorodnych polskich ośrodków badawczych i akademickich oraz instytucji kultury: Uniwersytetu Łódzkiego, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Do zbioru analiz i propozycji interpretacyjnych przedstawionych przez badaczy z polskich uczelni i instytucji kulturalnych, włączony został również tekst uznanego badacza nigeryjskiego, ukazujący niezwykle ciekawe pozaeuropejskie ujęcie problematyki.

Monografia *Sztuka Afryki. Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność* podzielona została na dwa główne działy tematyczne – z myślą o czytelniku, który w ten sposób z większą swobodą będzie mógł korzystać z zawartości książki. Pierwszy z działów, zatytułowany *Sztuka w kontekście tradycji kulturowej*, dotyczy problematyki z zakresu estetyki afrykańskiej. Otwiera go artykuł wybitnego naukowca prof. Olatunji Alabi Oyeshile z University of Ibadan w Nigerii, pt. *Re-teoretyzowanie rodzimej sztuki i estetyki w rozwoju Afryki – na przykładzie ludu Joruba*. Tekst ten wprowadza czytelnika w tematykę estetycznej aprecjacji bogatej i różnorodnej kultury afrykańskiej, a ponadto jest spojrzeniem na Afrykę wyzbytym kolonialnego uprzedzenia. Oyeshile w swoich rozważaniach podkreśla rolę i znaczenie współgrania afrykańskiej tradycji i afrykańskiej nowoczesności. Synergia ta odgrywa znaczącą rolę w procesie kształtowania kultury i sztuki kontynentu. Jednocześnie Olatunji Alabi Oyeshile podkreśla wagę badań dotyczących sztuki i estetyki afrykańskiej prowadzonych w powiązaniu z procesem rozwoju Afryki. Zdaniem profesora ujęcie to, choć niezwykle istotne, jest marginalizowane na rzecz silnie uwypuklonych aspektów i problemów ekonomicznych oraz politycznych. Olatunji Alabi Oyeshile dotyka również tak fundamentalnych problemów, jak sposoby definiowania pojęcia „sztuka afrykańska”. Artykuł stanowi ważny głos w dyskusji, odnosząc się jednocześnie do dwóch zjawisk – neokolonializmu i transkulturowości w estetyce⁹.

⁹ Szerzej o zjawisku transkulturowości w estetyce: K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004.



Il. 1. Skrzyżowanie ulic Loveday Street i Commissioner Street w centrum Johannesburga 1968 r., fot. anonimowa

Problem „afrykańskości” w kontekście południowoafrykańskiej sztuki naskalnej porusza Andrzej Rozwadowski. Poddając analizie obecne od lat siedemdziesiątych wieku XX modele badawcze i interpretacyjne malowideł naskalnych ukazuje on zmienność pola widzenia, a także znaczenie spojrzenia przez pryzmat lokalnej tradycji i ujęcia symbolicznego. Ważnym aspektem jest konstatacja, iż redefinicja i nowe rozumienie południowoafrykańskiej sztuki naskalnej wywarły istotny wpływ na badania nad sztuką naskalną w znacznie szerszej, globalnej perspektywie. Problemu zrozumienia fenomenu sztuki afrykańskiej przez badaczy spoza kontynentu, wynikającego ze znaczących różnic kulturowych, dotyka Magdalena Podsiadły, która w odniesieniu do własnych badań terenowych szczegółowo przeanalizowała maski ludu Nuna z miejscowości Zawara oraz ich rolę w rytuale inicjacji. Omawia ona maski, które niczym „wielka księga życia” są ucieleśnieniem najważniejszych dla Afrykanina wartości i mają istotne znaczenie dla konstyтуowania jego tożsamości.

Druga część monografii poświęcona została w całości zagadnieniom związanym z fenomenem *Współczesnej sztuki Afryki*. Aneta Pawłowska przedstawiła złożone zagadnienie *Inspiracji i zapożyczeń ze sztuki prymitywnej przez artystów południowoafrykańskich w I połowie XX wieku*. Problematyka ta ukazana została na szerszym tle rozumienia i sposobów definiowania pojęcia prymitywizmu w sztuce na kontynencie europejskim. Przykłady dzieł twórców funkcjonujących na terenie Afryki Południowej ukazują ciekawy aliaż tradycyjnej ikonografii, stylistyki, jak również sposobów budowania artystycznej narracji z modernistyczną koncepcją sztuki. Ważny aspekt stanowi też znacząca rola, jaką mocarstwa kolonialne przypisywały sztuce w budowaniu tożsamości narodowej osadników.

Renata Díaz-Szmidt oraz Jakub Jankowski w artykule *Pędzel zamiast karabinu – sztuka jako sprzeciw polityczny. Niepokorna twórczość Ramona Esono Ebalé z Gwinei Równikowej*, przybliżają dokonania współczesnego artysty, dla którego źródłem inspiracji jest przede wszystkim trudna postkolonialna historia jego rodzimego kraju. W swoich sugestywnych i niejednokrotnie bezkompromisowych grafikach, rysunkach i komiksach podejmuje on krytyczny dyskurs dotyczący czasów niepodległości, paradoksalnie naznaczonych piętnem terroru i dyktatorskich rządów. Rysunki satyryczne i komiksy Ramona Esono Ebalé mają stanowić pozytywny impuls dla działań podejmowanych na rzecz demokratyzacji. Monografię zamyka artykuł Małgorzaty Baka-Theis, która również podjęła temat współczesnej twórczości artystycznej. Jej tekst, pt. *Postkolonialne hybrydy. Współcześni artyści nigeryjscy wobec problemu tożsamości i historii* porusza ważną kwestię korelacji kultury afrykańskiej i europejskiej, jakiej podlega wielu artystów młodego pokolenia. Przede wszystkim są to twórcy, którzy urodzili się i wychowali w Afryce, natomiast swoje dorosłe życie związali z Zachodem. Historia odciska silne piętno na podejmowanych przez nich tematach odnoszących się do zagadnień takich, jak kolonializm, problem tożsamości czy też kulturowa autentyczność.

Sztuka afrykańska w ujęciu autorów, których teksty publikujemy w monografii, zaprezentowana została w sposób wielopłaszczyznowy, ukazujący różnorakie ujęcia i konteksty. Naukowcy z różnych ośrodków badawczych, re-

prezentujący rozmaite szkoły i perspektywy, również kulturowe, podjęli próbę diagnozy najważniejszych zagadnień powstających na styku tradycji i nowoczesności, a także sztuki i polityki bądź problemów społecznych i tożsamościowych dotyczących Afryki. Teksty odnoszą się do minionych oraz współczesnych osiągnięć sztuki Afrykanów, tworzonej tak na terenie Afryki, jak i poza jej granicami. Dotyczą one między innymi hybrydowości tych realizacji oraz nowych form i politycznych przesłań. W tomie poruszono szeroki krąg zagadnień ukazujących specyfikę sztuki afrykańskiej, a także wskazane zostały narzędzia metodologiczne potrzebne do jej lepszej i głębszej analizy.

Pracę nad publikacją poprzedzono szeregiem ważnych spotkań naukowych i dyskusji prowadzonych zarówno podczas seminariów naukowych Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata w latach 2012–2015, jak i cyklicznymi konferencjami organizowanymi na Uniwersytecie Toruńskim. Pierwsze takie spotkanie odbyło się w roku 2007 w czasie *Festiwalu Kultur Afryki*, w ramach którego zorganizowana została, między innymi, konferencja naukowa poświęcona szeroko pojętym kulturom kontynentu¹⁰. Do kolejnego spotkania doszło w roku 2010 w Szczecinie. Muzeum Narodowe zorganizowało wówczas konferencję zatytułowaną *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*¹¹. W listopadzie roku 2015 spotkanie przygotowano na Uniwersytecie Łódzkim w Katedrze Historii Sztuki pod hasłem *Afrykańska tradycja – Afrykańska nowoczesność*¹². Ponadto na ostateczny kształt monografii duży wpływ miały kontakty nawiązane pomiędzy badaczami kultur Afryki podczas międzynarodowej konferencji *1st Central European African Studies Conference (CEASC)* w czeskim Pilźnie w maju roku 2014.

¹⁰ Organizatorami tej konferencji były Pracownia Sztuki Orientu i Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej UMK, a jej efektem czwarty tom „Toruńskich Studiów o Sztuce Orientu”. Zob. A. Nadolska-Styczyńska (red.), *Kultury Afryki. W świecie tradycji, przemian i znaczeń*, Toruń 2009.

¹¹ S. Szafrąński *et al.* (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Szczecin 2014.

¹² Szerzej o konferencji: A. Pawłowska, A. Nadolska-Styczyńska, *Międzynarodowa konferencja „Afrykańska tradycja – Afrykańska nowoczesność”*, „Afryka” 2015, nr 42, s. 177–179.

Istotnym elementem współpracy europejskich i pozaeuropejskich ośrodków naukowych jest list intencyjny dotyczący wspólnych przedsięwzięć, podpisany między Uniwersytetem Łódzkim, reprezentowanym przez prorektora prof. dr hab. Zofię Wysokińską, a Wasit University w Iraku, reprezentowanym przez profesora Abedalrazaka Al-Nasira. Planowana kooperacja akademicka zakłada wymianę pracowników naukowych oraz studentów, a także wspólne organizowanie konferencji.

Wyrazem zainteresowania tematem zawierającym się w tytule książki są także inicjatywy związane z przygotowaniem w polskich przestrzeniach muzealnych wystaw, takich jak np. ekspozycja *W służbie władców i czarowników. Sztuka Nigerii*, którą zaprezentowano w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi¹³. Wystawa ukazywała przykłady tradycyjnej afrykańskiej plastyki obrzędowej (maski, figury i fetysze) oraz dzieła współczesnych twórców z tego kontynentu (m.in. 35 grafik, wyobrażających scenki rodzajowe i mitologiczne).



II. 2. Ekspozycja pt. *W służbie władców i czarowników. Sztuka Nigerii*, z Muzeum Enograficznego w Łodzi, fot. A. Barczyk

¹³ Wystawa była prezentowana w dniach 09.10.2015 – 29.02.2016, jej zaś kuratorem był Dariusz Skonieczko. Szczegółowa relacja z wystawy w biuletynie „Afryka” z czerwca 2016 r.

Wiodącym tematem monografii *Sztuka Afryki. Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność* jest problematyka szeroko pojętej sztuki. Redaktorki wyrażają jednak nadzieję, że lektura książki otworzy przed czytelnikami możliwość wkroczenia w rozległe spektrum zagadnień nurtujących współczesną afrykanistykę.

Bibliografia

- Appiah Kwame Anthony, *In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, OUP, Oxford 1993.
- Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002.
- Hannerz Ulf, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011.
- Nadolska-Styczyńska Anna (red.), *Kultury Afryki. W świecie tradycji, przemian i znaczeń*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Pawlik Jacek Jan, *Kreolizacja kulturowa we współczesnym Togo*, „Forum Polityczne. Z Problemów Społeczno-Politycznych Współczesnej Afryki Subsaharyjskiej” 2004, nr 1, s. 15–37.
- Pawlik Jacek Jan, Szupejko Małgorzata, *Wstęp*, [w:] J. J. Pawlik, M. Szupejko (red.), *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, t. 1, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2009.
- Szafrański Sławomir *et al.* (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Wydawnictwo Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2014.
- Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka transkulturowa*, Universitas, Kraków 2004.
- Zijlmans Kitty, Damme Wilfried van, *World Art Studies: Art History and Visual Studies in Europe*, M. Rampley (ed.), Brill, Leiden 2010.

Summary

Africa – tradition or modernity? Introduction

The book *African Art. African Tradition – African Modernity* contains several texts about modern and traditional art from the African continent. The majority of these texts were presented during International Conference “AFRICAN TRADITION – AFRICAN MODERNITY” which was the first scientific event of this kind organized at the University of Łódź. This conference was attended by a great many Scholars from Poland and abroad who wanted to share their experiences and reflections, based on their research regarding African Art.

The Editors of this book truly hope that this publication will initiate an entirely new approach of looking at and treating of African Art – it’s various problems, challenges and threats.

SZTUKA W KONTEKŚCIE TRADYCJI KULTUROWEJ

Olatunji Alabi Oyeshile

Katedra Filozofii

University of Ibadan, Nigeria

Re-teoretyzowanie rodzimej sztuki i estetyki w rozwoju Afryki – na przykładzie ludu Joruba

Wstęp

Drogi rozwoju kontynentu afrykańskiego są niezwykle wyboiste, zważywszy ilu trudnych momentów i okresów doświadczyła Afryka w swojej historii. W sferze polityki, gospodarki, kultury, religii oraz nauki podejmowano wiele heroiczných działań, które częstokroć przynosiły niezbyt wymierne korzyści lub wręcz kończyły się spektakularną porażką. Wciąż jednak nie ustają próby rozwiązania problemów i wyzwań, z jakimi boryka się kontynent afrykański i, co ważne, wiele uwagi poświęcają temu nie tylko rdzenni mieszkańcy Afryki, ale także cudzoziemcy, którzy – jak miemam – w poprawie jej ogólnej sytuacji upatrują drogi do sprawiedliwszego i szczęśliwszego świata.

Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność

Temat przewodni książki *Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność*, skupia się na rozmaitych aspektach afrykańskiej kultury i sztuki zarówno w przeszłości, jak i współcześnie, podkreślając jak istotne są one dla ogólnie rozumianego rozwoju. Jest to tym bardziej pouczające, że uwypuklane są zarówno przeszłe, jak i teraźniejsze aspekty afrykańskiej kultury i sztuki, a takie ujęcie tematu pozwala podkreślić nieuniknioną synergię tradycji i nowoczesności. Błędem popełnianym przez wielu współczesnych badaczy Afryki jest opieranie się na założeniu, że tradycja i nowoczesność są sobie przeciwstawne. W mojej rozprawie wykażę, iż tradycja służy jako fundament do budowy nowoczesności.

Rozprawa ta nosi tytuł *Re-teoretyzowanie rodzimej sztuki i estetyki w rozwoju Afryki – na przykładzie ludu Joruba*, a jej temat zakłada, iż dominujące teorie odnoszące się do afrykańskiej sztuki i estetyki rysują nieadekwatny bądź przekłamany obraz rzeczywistości lub stały się od niej oderwane w takim stopniu,

że nie przystają już do współczesnych potrzeb. Powyższe stwierdzenia znajdują zastosowanie na wiele sposobów, jednak główna teza stawiana przeze mnie brzmi, że re-teoretyzowanie rodzimej sztuki i estetyki afrykańskiej powinno skupiać się bardziej na użytkowych funkcjach jakie mogą one pełnić w stymulowaniu rozwoju w Afryce, m.in. w sferze moralności, tożsamości, rozwoju społeczno-politycznego, a nawet naukowego i technologicznego. Dominujące teorie dotyczące afrykańskiej sztuki i estetyki w głównej mierze skupiają się na ocenie sztuki dla samej sztuki, co zasadniczo pozostaje domeną wewnętrzną (realizm/figuratywność) koncepcji sztuki. Obecnie tworzone przez lud Joruba dzieła sztuki, wizualne i niewizualne, a także wydarzenia artystyczne, takie jak festiwal Osun-Osogbo w Stanie Osun (Nigeria), festiwal Sango w miejscowości Oyo (Stan Oyo, Nigeria) czy festiwal Lisabi oraz karnawał Ojude Oba w Stanie Ogun (Nigeria), uwydatniają coś więcej aniżeli tylko pochwałę estetyczną i uwypuklają problemy z pogranicza tożsamości, polityki, religii, a także gospodarki. Teoretyczne ramy tejsze rozprawy to paradygmat *iwa lewa* rozpowszechniony w kulturze Jorubów, który w dosłownym tłumaczeniu znaczy „charakter to piękno”.

Afrykańska sztuka i estetyka

Wyzwanie jakim jest rozwój Afryki roztrząsane było w głównej mierze z politycznego, ekonomicznego oraz naukowego punktu widzenia. Powszechnie uważa się bowiem, że skuteczne rozwiązanie problemów z dziedziny polityki, gospodarki tudzież nauki przekłada się na rozwój, rozumiany jako wzrost, produkcja, zwiększenie oczekiwanej długości życia, ekspansja infrastrukturalna, itd. Jednocześnie całkowicie zaniedbuje się lub poświęca marginalną ledwie uwagę rozwojowi afrykańskiej sztuki i estetyki, które stanowią główne składniki ludzkiej kultury, a to przecież kultura tworzy podwaliny bycia-w-świecie danej społeczności, w czym objawiają się różne rodzaje rozwoju – polityczny, gospodarczy i naukowy. Na kontynencie afrykańskim liczą się tylko polityczni gladiatorzy, przemysłowcy oraz ci, którzy posiadają odpowiednie zaplecze naukowe lub technologiczne. Błędne jest przekonanie jakoby sztuka i estetyka

służyły jedynie najprostszemu, podstawowemu celom, odnoszącym się wyłącznie do płaszczyzny osobistej, a dla szerszej publiczności mają znaczenie najwyższe w zakresie, w jakim wyrażają najistotniejsze aspekty kulturowe danej społeczności. Tymczasem sztuka i estetyka odgrywają dużo ważniejszą rolę w rozwoju każdej społeczności lub nacji. I tak, według Johna Bewaji: „Sztuka to środek wyrazu, który umożliwia ludziom manifestację, kodowanie, przekazywanie, transmitowanie, zachowywanie oraz instruowanie kolejnych pokoleń w zakresie idei, obiektów kultury oraz sposobów istnienia społeczeństwa w świecie. Jest to sposób na dokumentację i zapamiętywanie wspomnień ludzi jako istot kulturalnych, poprzez celowe wyszczególnienie ezoterycznych i często trudnych do opisanego elementów składowych egzystencji. Z tego też powodu cywilizacje podejmują kroki mające na celu zachowanie w sztuce i poprzez sztukę śladów swojej własnej egzystencji, zapamiętując doświadczenia poprzez relacje słowne, rzeźbę, malarstwo, architekturę, muzykę, itd.”¹

Odwołując się do etymologii, sztuka obejmuje wykorzystanie lub użycie pewnych rzeczy w celu ułatwienia produkcji innych rzeczy albo wykonania określonych działań. Dlatego też uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że wszelkie próby i działania podejmowane przez człowieka noszą w sobie znamiona sztuki. Chodzić nam tu zatem będzie o postrzeganie sztuki jako takiej, jak opisał ją Bewaji we fragmencie zacytowanym powyżej. Samuel Ade Ali umacnia tę koncepcję, wskazując, że terminu „sztuka” częstokroć „używa się w odniesieniu do rzemiosła i specjalnych przejawów artyzmu, takich jak sztuka budowlana, rzeźba, architektura, malarstwo, muzyka, taniec, itp. Sztukę zasadniczo charakteryzują przedmioty będące dziełem rąk ludzkich, a nie dzieła natury”².

Termin „estetyka” wywodzi się od greckiego słowa *aisthesis*, które oznacza percepcję. Pojęcie *aisthetikon*, czyli przymiotnik od słowa *aisthesis*, opisuje zjawisko, które ma związek nie tylko z percepcją zmysłów, ale także z czymś,

¹ J. A. I. Bewaji, *Black Aesthetics: Beauty and Culture: An Introduction to African Diaspora Philosophy of Arts*, New Jersey 2013, s. 311.

² A. S. Ali, *Fundamentals of Aesthetics: Issues and Theories*, Cape Coast 2004, s. 12.

np. z innym zjawiskiem, skutkującym pozyskaniem wiedzy poprzez zmysły³. To Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), dzięki swemu epistemologicznemu sformułowaniu estetyki, opisał ją jako naukę o ludzkim poznaniu zmysłowym poprzez *piękno* oraz jego wyraz w formach artystycznych, i jako przeciwieństwo logiki, która związana jest w głównej mierze z wiedzą pozyskiwaną poprzez poznanie rozumowe⁴.

Ze względu na doświadczenia kolonialne niezwykle trudno znaleźć w historii myśli filozoficznej przestrzeń dla afrykańskiej sztuki i estetyki. Zderzenie z kolonializmem sprawiło, że sztuka i estetyka afrykańska uznawane były w Europie za bardziej poślednie, a tendencja ta przyczyniła się do spowolnienia przemian sztuki afrykańskiej oraz jej gorszej pozycji w rozwoju ogólnym. Czym zatem właściwie jest sztuka afrykańska i co ją cechuje?

Afrykańska sztuka i estetyka wyrażane są poprzez *piękno* i przyjazność. Według Johna Bewaji: „Sztuka afrykańska obejmuje wizualne i niewizualne oraz namacalne i niedotykalne elementy artystycznego wyrazu i prezentacji, w taki sposób, że praktycznie każdy aspekt życia stanowi rzeczywisty obszar utrwalenia i zastosowania sztuki”⁵.

Co zatem charakteryzuje sztukę afrykańską? Należałoby zacząć od stwierdzenia, że sztuka ta jest holistyczna i wielopostaciowa, ma na celu pojednanie Afrykanów z ich otoczeniem. Posiada ona pewną cechę wspólną dla każdego rodzaju sztuk, jest to mianowicie formalna natura sztuki, która apriorycznie zakłada kantowską bezinteresowność dbiorcy, czyli zachowanie dystansu⁶ widać wobec treści sztuki lub tego, co jest przez nią reprezentowane⁷. Niezwykle ważne jest też skupienie uwagi na treści przedmiotu sztuki, a także na jego dobrym, starannym wykonaniu oraz przydatności w sytuacji funkcjonowania w kontekście instytucjonalnym w szerokim tego słowa znaczeniu.

³ *Ibidem*, s. 2.

⁴ Zob. W. S. Kajubi, *African Encyclopedia*, London 1980, s. 40.

⁵ J. A. I. Bewaji, *Black Aesthetics...*, s. 313.

⁶ I. Knat mówi tu o koncepcji „bezinteresowności estetycznej”. Przyp. red.

⁷ A. Wingo, *The many-layered Aesthetics of African Art*, [w:] K. Wiredu (ed.), *A Companion to African Philosophy*, Malden 2004, s. 425.

Jednak unikalną cechą sztuki afrykańskiej jest jej wspólnotowa natura⁸. Innymi słowy, sztuka ta ma wymiar społeczny. Według Ajume Wingo: „Aby dane dzieło mogło zostać uznane za dzieło sztuki, nie liczy się wyłącznie to, kto je stworzył, gdzie i z czego, ale – co ważniejsze – czy potrafi ono przyciągnąć ludzi do siebie. Oznacza to, że w Afryce trzeba czegoś więcej, aby dana rzecz mogła zyskać status dzieła sztuki – może to być na przykład sala pełna ludzi zachęconych do przyjścia przez takie dzieło. Sztuka to rzecz codzienna, a nie coś, co trzeba strzec przed ludźmi i chować w ukryciu. I jako taka [...] sztuka to zjawisko społeczne”⁹.

Konflikt między tradycją a nowoczesnością w debacie o rozwoju Afryki

Jednym z najważniejszych zagadnień rozwoju w Afryce jest tradycja oraz jej rola we współczesnej przestrzeni afrykańskiej. Wielu głosicieli teorii modernizacji reprezentuje stanowisko, że Afryka może się rozwijać tylko wówczas, jeśli porzuci swoje tradycje, które niezmiennie są dziedzicznymi wartościami kulturowymi. Postrzegają oni nowoczesność jako możliwość zastosowania narzędzi naukowych i technologii w dziedzinie polityki i ekonomii, co realizowane jest w większości krajów zachodnich. I chociaż żadne społeczeństwo ani naród nie może żyć bez tradycji, wydaje się, że tradycja afrykańska postrzegana jest jako coś wstydliwego. W tej części rozprawy przyjrę się wpływowi debaty związanej z problematyką tradycji i nowoczesności na życie Afrykanów, uwzględniając w rozważaniach kreatywną sferę sztuki i estetyki.

Zdaniem Kwame Gyekye, tradycja to wszystko to, co w różny sposób przekazywane jest z pokolenia na pokolenie¹⁰. Jej składnikami są głównie produkty kultury, które zostały stworzone przez przeszłe pokolenia, a następnie zaakceptowane i zachowane w całości lub częściowo przez pokolenia kolejne,

⁸ *Ibidem*, s. 426.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ K. Gyekye, *African Cultural Values*, Accra 1996, s. 221.

ale z poprawkami i uzupełnieniami, jakie wynikają z dynamicznego charakteru ludzkiej egzystencji. Na silne pragnienie rozwoju w Afryce ogromny wpływ miał kolonializm, jakiego doświadczyło wiele afrykańskich państw, a który sprawił, że na porządku dziennym było tam postrzeganie rzeczywistości z europejskiej perspektywy. Wiele dzieł sztuki oraz norm estetyki afrykańskiej uznawanych było za prymitywne, irracjonalne lub leżące poza sferą sztuki i estetyki. Naturalnie, w ostatnich latach obserwujemy odwrócenie tego trendu.

Umnieszanie wartości afrykańskiej sztuki i estetyki przez osoby spoza Afryki przybrało kolosalne rozmiary. Na przykład Ajibade, Omon oraz Oloidi pisząc o *Sztuce afrykańskiej w kontekście postkolonialnym* stwierdzają, że: „Zachodni misjonarze oraz wojskowi kolonizatorzy podchodzili do afrykańskich rzeźb nie jak do obiektów sztuki, ale jak do niewartych uwagi przedmiotów kultu, niedorzecznych produktów plemiennych. Jedną z przyczyn niezrozumienia wśród zachodnich kolonizatorów był fakt, iż rzeźby (czyli sztuka) takie jak maski, totemy¹¹ czy posągi funkcjonowały w kontekście religii, płodności oraz w innych kontekstach społecznych, ale nie były [tworzone – A.P.] jedynie dla celów ekspozycyjnych, wystawione dla tłumu zwiedzających w muzeach i galeriach zorganizowanych na zachodnią modłę”¹².

Messay Kebede poświęca wiele uwagi temu zagadnieniu w swojej pracy pt. *Rozwój i filozoficzna debata afrykańska* (1999)¹³, gdzie stwierdza, że centralnym punktem niniejszej debaty jest spór między tradycją a nowoczesnością, który urosł na gruncie wzajemnej alienacji obu tych koncepcji. Parafrazując, zamiast być postrzegane jako dwa przeplatające się zjawiska, tradycja i nowoczesność oceniane są jako antagonistyczne i wzajemnie się wykluczające.

¹¹ Przypis redakcji: w kontekście wierzeń afrykańskich totem mógł być nie tylko rzeźbą stworzoną przez artystę, ale mogło nim być zwierzę, roślina, jakikolwiek przedmiot, a nawet zjawisko atmosferyczne.

¹² B. Ajibade, E. Omon, W. Oloidi, *African Arts in Postcolonial Context: New Old Meaning for Sculptures in Nigeria*, „Pakistan Journal of Social Sciences” 2011, No 4, s. 172.

¹³ Zob. M. Kebede, *Development and the African Philosophical Debate*, „Journal of Sustainable Development in Africa” 1999, Vol. 1, No 2, s. 39–60.

Rodzima sztuka i estetyka ludu Joruba: holistyczny Weltanschauung

Jorubowie zamieszkują południowo-zachodnie obszary Nigerii, mogą pochwalić się bogatym dziedzictwem kulturowym i przy tym stosunkowo wcześniej zetknęli się z naukami Zachodu. Warto również wspomnieć, że tradycja ich ludu odgrywa ogromną rolę w kształtowaniu społecznej tożsamości. A zatem przyjęli oni nowoczesność, ale nie odrzucili tradycji w odniesieniu do rozwoju społeczno-kulturowego. Sztuka i estetyka ludu Joruba pozostają częścią jego bogatej tradycji.

Sztuka ta powstaje w wyniku połączenia szeregu cech, a wszystkim z nich nadawane jest następnie zabarwienie estetyczne. Innymi słowy, Jorubowie poddają wszystko ocenie estetycznej¹⁴, a treść ich sztuki jest niezwykle bogata i obejmuje nader szeroki zakres. Według Corneliusa Oyeleke Adepegba: „Wśród etnicznych grup Afryki Jorubowie bez wątplenia są jednymi z najbardziej płodnych twórców i użytkowników sztuki. Szczególnie bogata jest ich tradycja rzeźbiarska, do której zaliczyć trzeba zarówno liczne przedmioty będące znaleziskami archeologicznymi wykonane w terakocie, kamieniu czy w formie metalowych odlewów, jak i bardziej współczesne wyroby sakralne i religijne wykonane w drewnie, z odlewów [ze stopów – A.P.] metali czy z żelaza. Równie artystyczny charakter mają insygnia władzy politycznej, np. dekorowane koralikami korony lub miotełki do odganiania much. Przedmioty o wysokim prestiżu i użyteczności wytwarzane są z niezwykłą precyzją i z myślą o spełnieniu wymogów estetycznych. Dzięki swemu bogactwu, sztuka ludowa stała się tu wyjątkowo atrakcyjna dla naukowców i badaczy z kraju i ze świata”¹⁵.

Zacytowany powyżej fragment ujmuje najważniejsze treści sztuki ludu Joruba, które tworzą również ramy jego koncepcji estetyki. A zatem w kulturze

¹⁴ J. Duran, *Yoruba Work and Art Categorization*, „Philosophia Africana” 2006, No 9, s. 35.

¹⁵ C. O. Adepegba, *Yoruba Art: Concept and Reality*, [w:] O. O. Olatunji (ed.), *The Yoruba: History, Culture & Language. J. F. Odunjo Memorial Lectures*, Ibadan 1996, s. 74.

Jorubów sztuka nie jest celem sama w sobie, ale jedynie środkiem pozwalającym osiągnąć estetyczne standardy, takie jak „*weltanschauung*” (światopogląd), umożliwiającym dojście do pewnych praktycznych lub moralnych założeń. W kulturze tej sztukę określa się słowem *ona*, piękno wyrażeniem *ewa*, a charakter *iwa*. Wszystkie te pojęcia przeplatają się w dyskusjach o sztuce i estetyce Jorubów. Co ciekawe, sztuka ludu Joruba powiązana jest z kosmogonią. Innymi słowy zarówno idea sztuki, jak i piękna wywodzi się od Istoty Nadrzędnej zwanej *Olodumare*, która odpowiedzialna jest za stworzenie wszechświata. Istota Nadrzędna zadanie to powierzyła bóstwom, a w szczególności bóstwu Obatala, któremu zlecono ulepienie człowieka z gliny.

Ponieważ bóstwo Obatala odegrało tak ważną rolę w stworzeniu człowieka, to właśnie do niego wznosi się modły, gdy kobieta jest brzemienna, prosząc aby dziecko przyszło na świat bez jakichkolwiek deformacji. W tym miejscu należy podkreślić fakt, że artystyczna twórczość ludu Joruba ma swoje metafizyczne korzenie, ową metafizyczną podstawę podkreśla również Robert Farris Thompson, cytowany przez Durana: „Estetyki kultury ludu Joruba nie można oddzielać od jego metafizyki. Zgodnie z ich wierzeniami, bardzo powszechnymi wśród innych kultur afrykańskich, wszystkie rzeczy mają duszę. Stąd też kategorie piękna wykorzystywane przez lud Joruba w dużej mierze łączą się z wyobrażeniem duszy i nigdy nie są od niego wolne. To skutkuje oceną artystyczną o charakterze zupełnie odmiennym od tego, co proponuje większość tradycji estetycznych zachodu”¹⁶.

Kolejną częstą cechą sztuki ludu Joruba jest łączenie jej z wartościami moralnymi oraz użytkowymi. Nie jest to zatem „sztuka wyłącznie dla sztuki” (fr. *l'art pour l'art*). Pojęcie „sztuki dla sztuki” wyrażone jest w kantowskim wyobrażeniu oddzielenia w sztuce. Według Kanta „rzetelna ocena wartości estetycznej musi być bezstronna, wolna od wszelkich wartości użytkowych czy materialnych, i skupiona jedynie na obiekcie lub dziele sztuki postrzeganym jako forma”¹⁷.

¹⁶ J. Duran, *Yoruba Work...*, s. 36.

¹⁷ Cytat za. C. Battersby, *Stages in Kant's Way: Aesthetics, Morality and the Gendered Sublime*, [w:] P. Z. Brand, C. Korsmeyer (eds.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*, Pennsylvania 1995, s. 88–114.

W odróżnieniu od stanowiska Kanta, które przedstawiono powyżej, artyzm ludu Joruba nie jest jak wspomniano jedynie „sztuką dla sztuki”, praktyczne i moralne wartości z niej płynące wykorzystywane są bowiem do oceny jej estetyki. Za przykład mogą tu służyć rozmaite odmiany sztuk w swej wizualnej oraz innej formie: sztuka literacka rozumiana jako poezja, dzieła sceniczne oraz oratura, ale też tkactwo związane z wytwarzaniem tkanin, jak i wyplataniem koszy, a także inne rodzaje działań artystycznych, oceniane są przez pryzmat wy-mogów historycznych, kulturowych, politycznych i ekonomicznych. Konkretna maska może być przyozdobiona wizerunkiem bohatera lub króla, podkreślając jego wkład w historyczny i polityczny rozwój ludu Joruba. W tym samym sensie tradycyjne obrzędy maskarad (*egungun*) również polegają na przedstawieniu pewnych bóstw i królów związanych z kulturą ludu. Podobnie większość festiwali, takich jak np. Osun-Osogbo – który jest obecnie imprezą zakorze-nioną w globalnej świadomości – ma swoje znaczenie historyczne i kulturowe. Tym niemniej, powyższa analiza nie powinna być interpretowana jako mająca na celu dowiedzenie, że lud Joruba nigdy nie tworzy „sztuki dla sztuki”. Przyto-czony wywód ma jedynie wykazać, że sztuka tego rodzaju odgrywa tu zaledwie rolę pomocniczą.

Re-teoretyzowanie rodzimej sztuki i estetyki afrykańskiej – na przykładzie ludu Joruba

Faktem jest, że wiele rozpraw naukowych dotyczących afrykańskiej sztuki i estetyki skupia się bardziej na ich wewnętrznej aniżeli zewnętrznej analizie. Analiza taka dotyka problemów ich formy, znaczenia, części składowych i za-gadnień filozoficznych, takich jak bezstronność i obiektywizm. Aspekty te są istotne, ale nie odnoszą się do problemu moralnego wypaczenia w Afryce, które ma negatywny wpływ na wszystkie aspekty życia na tym kontynencie, tzn. na sferę polityczną, gospodarczą, kulturową oraz nauki.

I to przez wzgląd na powyższe zjawisko jestem orędownikiem re-teoretyzo-wania afrykańskiej sztuki i estetyki oraz podjęcia wyzwania, jakim jest dąże-nie do rozwoju w Afryce poprzez wykorzystanie sztuki i estetyki ludu Joruba.

Teoretyczne ramy wyznacza tu pojęcie *iwa lewa*, które w dosłownym tłumaczeniu znaczy, przypomnijmy, „charakter to piękno”. W kulturze ludu Joruba niemal wszystkie aspekty bycia-w-świecie powiązane są z terminem *iwa* (charakter), a jego użycie w tym znaczeniu odnosi się do moralnie akceptowanego postępowania lub charakteru. Dla zachowania pełnej transparentności, wyjaśnijmy pokrótce znaczenie *iwa* w sferze moralności ludu Joruba.

Wartości moralne stanowią niezwykle ważny aspekt życia każdej społeczności. Według Gyekye, wartości takie to formy lub wzorce zachowania, które uznawane są za najbardziej wartościowe i tym samym są cenione przez daną społeczność. Nie ograniczają się one jedynie do wzorców zachowania, ale także obejmują cele działań podejmowanych wspólnie lub indywidualnie¹⁸. W tradycyjnym systemie wierzeń ludu Joruba wartości moralne są ściśle powiązane z pojęciem *iwa*. W zasadzie wśród Jorubów panuje zgoda, że moralność najlepiej podsumowuje właśnie owo słowo, które w potocznej angielszczyźnie oznacza „charakter”¹⁹. Słowo to ma też wiele pochodnych i oznacza wszystko, co czyni życie przyjemnym i miłym dla Boga. Z tego powodu często podkreśla się, że „dobry charakter musi być dominującą cechą ludzkiego życia”²⁰. Przy takim rozumieniu pojęcia *iwa*, często słyszy się następujący aforyzm: *iwa rere le so eniyan*, który przetłumaczyć można jako: „piękno człowieka leży w jego dobrym charakterze” albo „dobry charakter to strażnik człowieka”.

Jak wynika z naszej dotychczasowej analizy pojęcia *iwa* (charakter), wszystko to, co rozumiane jest jako piękno (*ewa*), musi posiadać wartość moralną w rozumieniu *iwa* (charakter). Stąd też aforyzm *iwa lewa* – „charakter to piękno”. Możemy odnieść ów aforyzm do dzieł sztuki oraz innych cech estetyki, zauważając, że Jorubowie w swej ocenie wychodzą poza piękno fizyczne, aby stwierdzić, czy dana osoba jest piękna czy nie. Jeśli dana kobieta jest fizycznie atrakcyjna, ale brak jej właściwego charakteru, nie będzie ona uważana za piękną, w odczuciu przedstawicieli ludu Joruba, fizyczne piękno niemające

¹⁸ K. Gyekye, *African Cultural...*, s. 54.

¹⁹ B. Idowu, *Olodumare; God in Yoruba Belief*, London 1962, s. 154.

²⁰ *Ibidem*.

odzwierciedlenia w wartościach moralnych jest bowiem bez znaczenia, gdyż nie może się w sposób treściwy przyczynić do rozwoju społeczności.

Odnosząc to do sztuki – widać, że Jorubowie nie polegają wyłącznie na fizycznej jej ocenie, ale skłaniają się raczej do analizy użytkowych i moralnych wartości dzieł sztuki, festiwali, itd., oceniając stopień, w jakim ujmują one filary kulturowe i historyczne społeczności. Przykładem może tu być *edan* (instrument używany przez pewną kategorię przywódców plemiennych zwanych *ogboni* w czasach prekolonialnych), który symbolizuje instytucjonalizm oraz dopasowanie. Jest to wizerunek mężczyzny i kobiety, który w sposób niepozostawiający żadnych wątpliwości wyjaśnia, że jeśli kobieta i mężczyzna odbywać będą stosunki na planecie Ziemia, świat będzie trwał nadal. To, co ważne w tym przypadku, to fakt, iż „*edan*” (symbol władzy) jest nie tylko dziełem miłym dla oka, ale pełni ponadto inne, bardziej praktyczne funkcje, które pozwalają na rozwój społeczności. Podobnie ma się rzecz z tykwą (*igba*), która może przybierać rozmaite formy i tym samym cieszyć oko. Ale dla Jorubów pełni ona również inną funkcję, poza dekoracyjną, pozwala mianowicie zweryfikować moralne zepsucie króla. Stąd też wzięło się powiedzenie *oba sigba*, które oznacza, że król „otworzył tykwę”. Kiedy król to robi, znaczy to po prostu, że powinien on popełnić samobójstwo jako karę za zachowanie, które mogłoby narazić społeczność na hańbę i być źródłem kryzysu.

Rozważania te mają na celu udowodnienie, że sztuka i estetyka w kulturze ludu Joruba, poza wartością wewnętrzną, przedstawiają również wartości zewnętrzne, które są bliskie z wartościami użytkowymi i moralnymi. Sztuka ludu Joruba wskazuje zatem jak można stworzyć dobrą społeczność, podkreślając, iż samo piękno nie wystarczy, jeśli nie jest poparte wartościami moralnymi i praktycznymi. Wartości te ujęte są w aforyzmie *iwa lewa* (piękno to charakter) i nie będzie przesadą stwierdzenie, że *iwa* (charakter) to kluczowy element, na którym w kulturze ludu Joruba opiera się rozwój. Panuje tam również przekonanie, że jeśli zapewniony zostanie *iwa* (charakter), to będzie on miał wpływ na inne obszary życia, takie jak polityka, gospodarka, religia, nauka i technologia.

To, co zostało powiedziane o sztuce i estetyce ludu Joruba można odnieść również do innych afrykańskich kultur. Sztuka postrzegana jest tu jako zjawisko wspólnotowe, czyli takie, które może mieć pozytywny wkład w interakcje społeczne. Nawet muzyka afrykańska stanowi przekaz bogaty w obszarze moralnym i może być wykorzystana do rozwoju tutejszych społeczności. John Bewaji wyraźnie to ujmuje, pisząc: „W Afryce, podobnie jak wszędzie indziej, sztuka stanowi najwyższe uosobienie kultury i ucywilizowania danej społeczności, świadcząc o zdolności człowieka do rozkoszowania się bardziej wzniosłymi aspektami życia, bez względu na sytuację danego człowieka oraz bez podziału na biednych i bogatych w świadomości kulturalnej”²¹.

Jak wynika z powyższego, tradycja artystyczna, która w przypadku Afryki jest dziedziczna, może pomóc afrykańskiej nowoczesności. Trzeba zauważyć, że nowoczesność w wydaniu afrykańskim nie kładzie wystarczającego nacisku na wartości moralne (tak ważne dla tradycji artystycznej dawnej sztuki), które stanowią fundament wszelkiego rozwoju. Fala politycznej korupcji jaka zalewa Afrykę ma swoje źródło w moralnym wypaczeniu. Jest zatem jasne, że tradycja powinna służyć jako fundament rzeczywistego afrykańskiego odrodzenia.

Tradycja krytyczna jako fundament prawdziwego afrykańskiego odrodzenia

W niniejszym opracowaniu zawarta została pochwała tradycji, ze szczególnym naciskiem wpływu tradycji artystycznej na rozwój afrykańskich społeczności. Pozwolę sobie jednak zauważyć, że nie wszystkie aspekty tradycji mogą być użyteczne dla projektu rozwoju Afryki, tradycja bowiem, aby być w pełni użyteczna, musi zawierać element krytyczny. Innymi słowy, Afrykanie muszą odejść od tradycji, które nie promują dociekliwości, otwartości oraz fallibilizmu, czyli zjawisk stanowiących cechy charakterystyczne dla naukowej racjonalności

Afryka musi być nowoczesna, a współczesne warunki bytowania afrykańskich społeczności muszą zostać wzbogacone o nowe metody i osiągnięcia w dziedzinie nauk medycznych, technologii i rolnictwa. Nawet w zakresie

²¹ J. A. I. Bewaji, *Black Aesthetics...*, s. 237.

sprawowania władzy Afrykanie muszą poszerzyć swoją wiedzę o demokracji i prawach człowieka. Nie można tkwić w przeświadczeniu, które akceptuje wielu Afrykanów, że „skoro w ten sposób postępowali nasi przodkowie, to trzeba trzymać się obranych przez nich metod”. Aby przyspieszyć rozwój społeczny, musimy bardziej krytycznie spojrzeć na ogólnie przyjmowane tradycje, nie wyłączając tradycji artystycznych. Bezdyskusyjny pozostaje fakt, że w swym społecznym charakterze sztuka afrykańska, oparta na specyficznym dla siebie moralnym i praktycznym przekazie ma wiele dobrego do zaoferowania i może w znacznym stopniu przyczynić się do poprawy jakości afrykańskiego bycia-w-świecie w wieku XXI oraz w dalszej przyszłości. Problemy, z którymi obecnie zmagają się kontynent afrykański, mogą zostać rozwiązane jedynie wówczas, jeśli my, Afrykanie, zaczniemy postrzegać siebie samych jako integralną część światowego porządku. Ponadto Afryka musi wyzbyć się wewnętrznych sprzeczności wynikających z niedoboru właściwego przywództwa. Nawet jeśli stoimy przed koniecznością promowania tradycji, nie powinna to być tradycja, która wspiera korupcję i wykazuje brak poszanowania dla praw człowieka²².

Zakończenie

Sztuka i estetyka mają do odegrania określone role w procesie rozwoju społecznego, szczególnie w zakresie systemu wartości wyrażanego poprzez moralną i praktyczną koncepcję sztuki, co pokazano na przykładzie rozpowszechnionego wśród ludu Joruba konceptu *iwa lewa* (charakter to piękno). Sztuka i estetyka pozwalają chronić i zachowywać tożsamość, ale musimy krytycznym okiem patrzeć na te przejawy rodzimej tożsamości, która odrzuca korzyści płynące z nowoczesności. Co więcej, sztuka i estetyka mają swoje korzenie w tradycji, co uwypukla fakt, że afrykańska tradycja jest warunkiem niezbędnym do osiągnięcia afrykańskiej nowoczesności.

Tłumaczenie Konrad Brzozowski

²² O. A. Oyeshile, *Humanistic Cultural Universalism as a Veritable Basis for Africa's Development*, „International Journal of Philosophy” 2007, No 51, s. 57.

Bibliografia

- Adepegba Cornelius Oyeleke, *Yoruba Art: Concept and Reality*, [w:] O. O. Olatunji (ed.), *The Yoruba: History, Culture & Language. J. F. Odunjo Memorial Lectures*, Ibadan University Press, Ibadan 1996, s. 73–96.
- Ajibade Babson, Omon Emekpe, Oloidi Wole, *African Arts in Postcolonial Context: New Old Meaning for Sculptures in Nigeria*, „Pakistan Journal of Social Sciences” 2011, No 4, s. 172–180.
- Ali Samuel Ade, *Fundamentals of Aesthetics: Issues and Theories*, Jabaken Publications Ltd., Cape Coast 2004.
- Battersby Christine, *Stages in Kant's Way: Aesthetics, Morality and the Gendered Sublime*, [w:] P. Z. Brand, C. Korsmeyer (eds.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1995, s. 88–111.
- Bewaji John Ayotunde Isola, *Black Aesthetics: Beauty and Culture: An Introduction to African Diaspora Philosophy of Arts*, African World Press, New Jersey 2013.
- Bewaji John Ayotunde Isola, *Narratives of Struggle: The Philosophy and Politics of Development*, Carolina Academic Press, Durham 2012.
- Duran Jane, *Yoruba Work and Art Categorization*, „Philosophia Africana” 2006, No 9, s. 35–40.
- Gyekye Kwame, *African Cultural Values*, Sankofa Publishing Company, Accra 1996.
- Idowu Bolaji, *Olodumare; God in Yoruba Belief*, Longmans, London 1962.
- Kajubi William Senteza, *African Encyclopedia*, Oxford University Press, London 1980.
- Kebede Massey, *Development and the African Philosophical Debate*, „Journal of Sustainable Development in Africa” 1999, No 1.
- Oyeshile Olatunji Alabi, *Ethnic Conflict Resolution and Development in Africa: The Ontological, Ethical and Political Imperative*, referat prezentowany na Uniwersytecie West Bohemia w Pilźnie w Czechach, maj 2014.
- Oyeshile Olatunji Alabi, *Humanistic Cultural Universalism as a Veritable Basis for Africa's Development*, „International Journal of Philosophy” 2007, No 51, s. 43–59.

Thompson Robert Farris, *Flash of the Spirit*, Vintage Books, New York 1984.

Wingo Ajume, *The many-layered Aesthetics of African Art*, [w:] K. Wiredu (ed.), *A Companion to African Philosophy*, Blackwell Publishing Ltd., Malden 2004, s. 425–432.

Summary

Re-Theorizing Indigenous African Arts and Aesthetics for African Development: The Yoruba Example

The African developmental challenge in a broad configuration, be it political, cultural, artistic, aesthetic, scientific and economic, has been predicated and interrogated on the basis of conflict between tradition and modernity. However, many researches in this sphere of analysis have paid little attention to the superimposition of the European gaze on Africa which has tried to denigrate the African past in a bid to impose or foist what may be regarded as a ‘dubious modernity’ that tries to sever the contemporary African being-in-the-world from its tradition. In this paper, I try to show that African culture and arts, especially from the trajectory of tradition cannot be separated from modernity. Just as tradition provides the pivot on which modernity is erected, there are also traces of tradition in modern expressions of African arts and culture.

In this paper therefore, I defend the view that it is tradition, as can be gleaned in African arts and aesthetics, especially in Yoruba culture of South-Western Nigeria that provides the basis for modern African culture in its utilitarian and moral dimensions. I also do a critique of the philosophical arguments bordering on the tradition-modernist debate in African philosophy and then make a case for African modernity rooted in tradition, the absence of the latter has led to the stunted development of arts and culture in contemporary Africa. The Yoruba artistic and aesthetic weltanschauung (worldview) is then used

as the basis for my thesis of re-theorizing indigenous African arts and aesthetics for African development.

The methodology of this paper is made up of historical, analytic and reconstructive aspects of philosophy. The paper traces the history of the denigration of African arts, and engages in the analysis of its constitutive forms. Thereafter, an attempt is made to reconstruct these various elements to pave way for a development oriented culture predicated on the synergy of tradition and modernity.

It is concluded that the development of Africa is to be largely founded on values which tradition has bequeathed, though from a critical perspective, and which must be reckoned with if there is to be a genuine African renaissance.

Andrzej Rozwadowski

Instytut Wschodni

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Powrót do „afrykańskości” w interpretacji
południowoafrykańskiej sztuki naskalnej
i jego implikacje teoretyczne**

Kilka dekad temu nikt pewnie nie podejrzewał, że studia nad sztuką naskalną w Afryce południowej będą stanowić o zasadniczej zmianie w myśleniu globalnym o tej kategorii źródeł, że staną się podstawą do reinterpretacji tak odległych w czasie i przestrzeni europejskich paleolitycznych malowideł jaskiniowych czy że staną się inspiracją do dyskusji nad innymi przełomowymi wątkami w dziejach ludzkości, jak początki religii czy geneza rewolucji neolitycznej, tym bardziej że do lat siedemdziesiątych wieku XX badania sztuki naskalnej w Afryce uchodziły za przestrzeń otwartą raczej na dociekania amatorskie, aniżeli naukowe¹. Przypadek południowoafrykański jest klarowną egzemplifikacją tego, że postęp w danej dziedzinie wiedzy ma przede wszystkim charakter teoretyczny, że to nowy sposób konceptualizacji i nowa refleksja nad studiowanym zagadnieniem decydują o odkryciach nowych przestrzeni poznawczych, choć jesteśmy także świadomi, że te przewartościowania są pochodną nie tylko refleksji epistemologicznej, ale są też generowane społecznie czy ideologicznie². Niejednokrotnie też stoi za tym jedna osoba.

Postacią taką jest w tym przypadku James David Lewis-Williams, który wyprowadził studia południowoafrykańskie nad sztuką naskalną z kontekstu kolonialnego i dokonał czegoś, co niejako odwróciło pierwotną relację, kiedy to miejscowe malowidła naskalne za wszelką cenę chciano wyjaśnić stosując perspektywę nieafrykańską. Tym razem to interpretacje poczęte w Afryce zaczęły drążyć umysły i teorie badaczy zachodnich, doprowadzając w końcu do redefinicji zachodniego myślenia o sztuce naskalnej. To być może znak dla szerszego kontekstu nauki, że pokłady nowych inspiracji poznawczych

¹ S. Mguni, *Five years of southern African rock art research*, [w:] P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker (eds.), *Rock art studies. News of the world IV*, Oxford 2012, s. 99.

² D. Lewis-Williams, T. Dowson, *Aspects of rock art research: a critical retrospective*, [w:] T. Dowson, D. Lewis-Williams (eds.), *Contested images: diversity in Southern African rock art research*, Johannesburg 1994, s. 201–221.

kryją się w tych kontekstach, których przez lata cywilizacja zachodnia nie brała poważnie pod uwagę. Aby zrozumieć wagę przewartościowań, o których niniejszy esej traktuje, należy przypomnieć pokrótce klimat, jaki panował w sferze interpretacji sztuki naskalnej do lat siedemdziesiątych XX wieku.

Powstała jeszcze na przełomie wieków XIX i XX teoria zakładała, że główna myśl, która leżała u podstawy wykonywania malowideł czy rytów naskalnych oscylowała wokół wątku „jak zapewnić skuteczne polowanie”³. Owa teoria magii łowieckiej na początku wieku XX znajdowała teoretyczne umocowanie w ewolucjonistycznej teorii kultury, która zakładała, że wszystkie społeczności muszą w swojej dziejowości przejść analogiczne stadia rozwoju. Obserwacje pionierskich etnografów poczynione w Australii czy na kontynencie amerykańskim miały potwierdzać, że rytuały opisane wśród współczesnych ludów zbieracko-łowieckich stanowią uzasadnioną analogię do wnioskania na temat znaczenia prahistorycznej sztuki naskalnej, praktycznie w każdym zakątku ludzkiego świata. Przypadek południowoafrykański był przy tym dodatkowo obciążony skrajnie rasistowskim założeniem, mówiącym, iż Buszmeni, a tym bardziej ich przodkowie, nie mogli stworzyć malowideł na skałach, które pionierskim badaczom z ich europejskiej perspektywy jawiły się jako zbyt doskonałe w swoim wyrazie artystycznym.

Najbardziej spektakularnym „dowodem” na nieautochtoniczną genezę sztuki naskalnej Afryki południowej stała się tzw. Biała Dama (*White Lady*), tj. malowidło odkryte na terenie Namibii w roku 1918 przez Reinharda Maacka. W dziennikach Maacka można odnaleźć opis tego szczególnego uniesienia wywołanego tym odkryciem, które niemal natychmiast przywiodło go do wniosku, że centralna postać ludzka dużego zestawu malowideł (określonych mianem „procesji”) to ewidentnie przedstawienie białej kobiety typu śródziemnomorskiego, a stylistyka malowidła przypominała mu freski staroegipskie, które uznał za najbardziej wiarygodną analogię⁴. Ponad trzydzieści

³ A. Rozwadowski, *Obrazy z Przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Poznań 2009, s. 85–98.

⁴ L. Jacobson, *The White Lady of the Brandberg: a re-interpretation*, „Namibiana” 1980, No 2, s. 24.

lat później miejsce to odwiedził słynny badacz franko-kantabryjskiej sztuki jaskiniowej Abbe Breuil i tak naprawdę dopiero dzięki jego publikacji⁵ Biała Dama zyskała światowy rozgłos. Choć minęły ponad trzy dekady od jej odkrycia, Breuil także podzielał przekonanie, że twórcami tej konkretnej postaci oraz innych malowideł z południa Afryki byli biali przybysze z północy (wskazywał na Egipcjan, Kreteńczyków, Sumerów, Fenicjan czy też ludy semickie), którzy w czasach antycznych mieli dokonać pierwszej kolonizacji tej części Afryki. Należy zaznaczyć, że stanowisko Breuila nie zostało przyjęte bezkrytycznie przez wszystkich badaczy, już jego pierwsze publikacje spotkały się z repliką miejscowych naukowców, argumentujących na rzecz miejscowych korzeni tej tradycji artystycznej. Dokumentacja Breuila okazała się przy tym nader niedokładna, a w niektórych aspektach wręcz zabarwiona własnymi dodatkami mającymi potwierdzać „białość” owej „damy”. Kiedy nadszedł czas wyzwania się z ideologii kolonialnej i na afrykańską przeszłość można było spojrzeć na nowo i zacząć studiować ją z perspektywy afrykańskiej, okazało się, że ani nie mamy do czynienia z damą (jest to postać męska), ani białą postacią (białego barwnika powszechnie używano w malarstwie naskalnym w południowej Afryce, a cechy ukazanej postaci nie pozostawiają dziś wątpliwości, że przedstawia ona osobę o lokalnych cechach antropologicznych)⁶. Biała Dama z Brandbergu jest dziś już tylko mitem skutecznie przyciągającym turystów. Jej pozycja w historii poznawania południowoafrykańskiej sztuki naskalnej jest jednak nie do przecenienia. Pokazuje w sposób nad wyraz dobitny jak – zaledwie pół wieku temu – postrzegano tamtejsze malowidła naskalne.

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przyniósł odrzucenie kolonialnych koncepcji w studiach nad południowoafrykańską sztuką naskalną i zwrócenie się ku etnohistorii. Prym wiodły tutaj prace Patrici Vinnicombe oraz Jamesa Davida Lewis-Williamsa. Po ponad dekadzie od pierwszych publikacji artykułowych światło dzienne ujrzały ich dwie monumentalne monografie: *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg*

⁵ A. H. Breuil, *The White Lady of the Brandberg*, London 1955.

⁶ D. Lewis-Williams, T. Dowson, *Images of power: understanding Bushman rock art*, Johannesburg 1989, s. 4–8.

*Bushmen as a reflection of their life and thought*⁷ oraz *Believing and seeing: symbolic meaning in Southern San Rock paintings*⁸. Ostatnia z wymienionych, choć została opublikowana w roku 1981, była pracą gotową już w roku 1977. Na jej podstawie rok później Lewis-Williams doktoryzował się. Wspólnymi cechami obu prac było odejście od globalnych teorii, w stylu magii łowieckiej, i skupienie się na możliwości wnikięcia w symboliczną sferę tej sztuki naskalnej przez pryzmat lokalnej tradycji kulturowej. Pod względem treściowym oznaczało to zwrot ku etnografii Buszmenów, a z perspektywy metodologicznej do teorii antropologicznych koncentrujących się na symbolicznym wymiarze ludzkich działań. Tutaj należy poczynić kolejną uwagę związaną z globalnym dyskursem interpretacyjnym w sferze sztuki naskalnej połowy wieku XX. W tym czasie coraz śmielej do warsztatu badawczego przenikać zaczęły idee strukturalizmu i analizy semiotycznej. Były one naukowym remedium na wątpliwe manipulowanie analogiami etnograficznymi. Jeśli nie możemy wskazać zasadnych analogii z kulturami społeczności plemiennych, powiedzieliby strukturaliści, to wszelkie dociekania na temat znaczenia pradziejowej sztuki naskalnej powinny być zarzucone jako nienaukowe. Jeżeli jednak przyjąć, że działania ludzkie są nastawione na komunikowanie, to proces komunikowania rządzi się określonymi prawami. To zatem, co można ewentualnie postulować, to próby odkrywania (definiowania) określonych struktur w przekazie graficznym. Stwierdzenie powtarzalności określonych relacji motywów w sztuce mogło być kluczem do twierdzenia, że sztuka taka jest generowana określonym kodem, którego natury należałoby szukać w kulturze badanego systemu. Spośród studiów w tym duchu największy rozgłos zyskała analiza sztuki jaskiniowej autorstwa Andre Leroi-Gourhana⁹. Odrzuciwszy metodę analogii etnograficznej,

7 P. Vinicombe, *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg Bushmen as a reflection of their life and thought*, Pietermaritzburg 1976.

8 D. Lewis-Williams, *Believing and seeing: symbolic meaning in Southern San Rock paintings*, London 1981.

9 A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne*, tłum. I. Dewiz, Warszawa 1966; idem, *The art of prehistoric man in Western Europe*, London 1968.

jako nieuzasadnioną metodologicznie, Leroi-Gourhan przeanalizował kilkadziesiąt jaskiń paleolitycznych pod kątem dystrybucji poszczególnych motywów względem określonych partii jaskiń oraz wzajemnych relacji, w jakich występują poszczególne motywy tak w malarstwie jaskiniowym, jak i w bytkach sztuki mobilnej, co doprowadziło go do wniosku, że w tym chaosie jaskiniowych wizerunków kryje się głębsza myśl strukturyzowana opozycją pomiędzy pierwiastkiem męskości i żeńskości, które graficznie mogą się manifestować w różnych formach graficznych.

Ten zwrot ku strukturze był znamieny w skutkach – studia semantyczne znalazły się w impasie. Interpretacje bazujące na etnografii stały się podejrzane i z gruntu uznane za nienaukowe. Pierwsze studia strukturalistyczne w Afryce południowej również były prowadzone w tym duchu¹⁰. Ale pokusa wnikięcia w semantyczną sferę wizerunków okazała się silniejsza aniżeli teoretyczna wykładnia metodologii strukturalistycznej. Ta ostatnia opierała się oczywiście na założeniu, że sztuka naskalna (praktycznie w skali globalnej) powstała w czasach *stricte* prahistorycznych i zaistniały dystans czasowy dyskwalifikuje wszelkie analogie, gdyż kultura jest fenomenem bardzo dynamicznym i ciągle ulegającym zmianom. Taką sytuację do tej pory zakładano także w Afryce południowej. Ale co byłoby, gdyby się, że okazało, że sztuka naskalna tego regionu wcale nie powstała tysiące lub setki lat temu, ale że zachowały się źródła mówiące o przetrwaniu wiedzy o tej sztuce w kulturze rdzennych mieszkańców lub nawet jeszcze niedawno żyły osoby, które były świadkami wykonywania malowideł na skałach?

Zwrócenie się ku etnografii w Afryce południowej warunkowane też było naturalnymi pytaniami kreowanymi przez badania. Zestawienia statystyczne, a więc procedury mające zapewnić postulowany scjentyistyczny obiektywizm dowodziły, że głównym motywem tamtejszej sztuki naskalnej była antylopa eland.

¹⁰ D. Lewis-Williams, *The syntax and function of the Giant's Castle rock-paintings*, „South African Archaeological Bulletin” 1972, No 27, s. 49–65; idem, *Superpositioning in a sample of rock paintings from the Barkly East district*, „South African Archaeological Bulletin” 1974, No 29, s. 93–103.



II. 1. Antylopa eland w buszmeńskich malowidłach naskalnych w schronisku Game Pass w Górach Smoczyc (Drakensberg), RPA (fot. A. Rozwadowski)

Nie korespondowało to jednak z danymi wykopaliskowymi, które wskazywały, że antylopa ta nie była podstawą diety lokalnych społeczności w pradziejach. Zakładana wcześniej oczywistość, iż przedstawiano to, na co polowano, musiała stanąć pod znakiem zapytania. Jeśli nie była głównym źródłem pożywienia, to jaką rolę eland mogła odgrywać? *To pytanie musiało skierować uwagę ku duchowej sferze kultury Buszmenów.*

Analizy wierzeń buszmeńskich pokazały, że eland to zwierzę o specjalnej pozycji symbolicznej. Jest największym rezerwuarem potężnej mocy *n/um*, która w dalszej kolejności jest niezbędna do wielu zabiegów magiczno-rytualnych, stąd też szczególnie pożądana. Dokumentację wierzeń buszmeńskich Afryka południowa zawdzięcza pracy niemieckiego językoznawcy Wilhelma Bleeka (1827–1875), który przybył tutaj w 1855 r. i do końca swoich dni prowadził intensywną dokumentację tradycyjnej kultury Buszmenów, w dużej części we współpracy z Lucy Loyd, która pracę tę kontynuowała także po jego śmierci. Owocem ich badań jest ponad 12 tysięcy stron opisów rytuałów, mitów, słownictwa i osobistych

historii Buszmenów¹¹. W tym samym czasie nastąpiło też pewne zdarzenie, które z perspektywy historii możemy ocenić jako przełomowe. Mianowicie w 1874 r. Joseph Millerd Orpen opublikował w „Cape Monthly Magazine” kilka malowideł naskalnych, które pokazał mu członek plemienia San o imieniu Qing, dodatkowo udzielając ustnego objaśnienia ich znaczenia¹². Interpretacja Qinga była zaskakująca. Postacie z głowami antylopy określił mianem czarowników pochłoniętych tańcem, którzy pod wodą mieli poskramiać antylopy eland i węże. Zwrócił szczególną uwagę na taniec, który miał być *kontekstem tych rytuałów* – trwający często całą noc powodował, że w czasie jego trwania wielu z uczestników traciło kontakt z rzeczywistością, popadając w coś w rodzaju „obłądu”. Dodatkową znamioną cechą osób pochłoniętych tym tańcem miał być krwotok z nosa. Zaskakujące było to, że opis ten nie pokrywał się z tym, co można było zobaczyć na skale. Opisywane postacie ludzkie nie krwawiły z nosa, a zwierzę, które owi czarownicy poskramiali (na malunkach jakby ciągnąc je za pomocą liny), bardziej przypomina hipopotama, a nie antylopę, a już w żadnym wypadku węża¹³. Artykuł Orpena wywarł duże wrażenie na Bleeku, który pokazał opublikowane tam ilustracje innym Buszmenom pracującym w jego gospodarstwie¹⁴. Objasnienie jakie otrzymał od jednego z nich, o imieniu Diä!kwain, było bardzo podobne do tego, którego Qing udzielił Orpenowi (Diä!kwain nie był świadom informacji, jakie znalazły się w komentowanym artykule, stąd jego objaśnienie nie mogło być przez nie inspirowane¹⁵). Zagadkowego „węża” Diä!kwain określił mianem „wodnej krowy” lub „czegoś

¹¹ D. Lewis-Williams (ed.), *Stories that float from afar. Ancestral folklore of the San of Southern Africa*, Cape Town 2000, s. 1–41; J. Deacon, T. Dowson (eds.), *Voices from the past: /Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd collection*, Johannesburg 2000.

¹² J. M. Orpen, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 1874, No 9 (49), s. 1–13.

¹³ Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, ryc. 12.

¹⁴ Aby móc lepiej studiować język buszmeński Bleek wynegocjował u lokalnych władz zwolnienie z więzień grupy Buszmenów, którym pozwolono na zamieszkanie w jego gospodarstwie. Choć oficjalnie mieli status służących, Bleek traktował ich z pełnym respektem. Zob. D. Lewis-Williams (ed.), *Stories that float from afar...*

¹⁵ D. Lewis-Williams, *Believing and seeing...*, s. 32–33.

wodnego”¹⁶. Cały zestaw wizerunków tłumaczył natomiast jako przedstawienie czynności sprowadzania deszczu. Nie miał wątpliwości, że przedstawione osoby to Buszmeni zajęci „zaklinaniem zwierzęcia deszczowego”. Był także w stanie udzielić dokładnego wyjaśnienia pewnych szczegółów – spośród „czarowników” wskazał na tych najbliższych „wodnej krowy” jako najsilniejszych mocą, gdyż trzymali oni w dłoniach magiczną roślinę „buchu” (ang. *boochoo* lub *buchu*)¹⁷. Żaden z informatorów nie miał zatem wątpliwości, że malowidła łączą się z conceptami wody i deszczu. Dlaczego jednak „wąż” Qinga był „krową deszczową” dla Diä!kwaina? W mitologii Buszmenów deszcz często był personifikowany pod postaciami różnych zwierząt. Mogły to być węże, żółwie, ryby, jaskółki bądź żaby. Prawdopodobnie istotne dla Qinga było to, że było to zwierzę deszczowe, rzeczywisty gatunek nie był dlań najważniejszy, istotniejsza była „funkcjonalna” identyfikacja zwierzęcia. Należy także zauważyć, że objaśnienie Qinga było jeszcze tłumaczone przez dodatkową osobę, która dopiero przekazywała jego słowa Orpenowi. *Ten pośredni interpretator mógł posłużyć się w tym kontekście własnymi (z tradycji ludu Sotho lub Xhosa) wierzeniami o ogromnym wężu zamieszkującym rzeki*¹⁸. Głębsza analiza wierzeń buszmeńskich pokazuje ponadto, że wąż był jednym z ważniejszych symbolicznych wcieleń deszczu¹⁹.

Komentowany taniec okazał się kluczem do zrozumienia kontekstu symbolicznego kultury Buszmenów, a pewne jego niuanse także do identyfikacji tegoż rytuału w sztuce naskalnej²⁰.

¹⁶ D. Lewis-Williams, *Ethnography and iconography: aspects of southern San thought and art*, „Man” 1980, No 15, s. 470.

¹⁷ *Ibidem*.

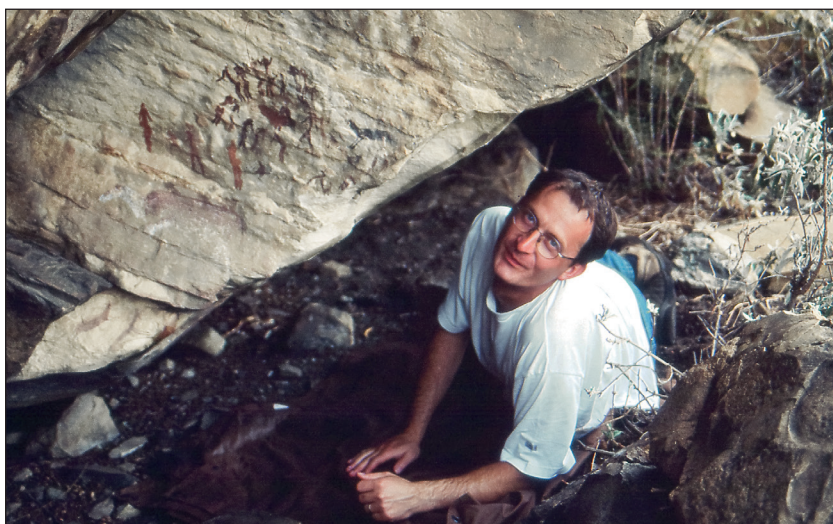
¹⁸ *Ibidem*; por. D. Lewis-Williams, S. Challis, *Deciphering ancient minds: the mystery of San Bushmen rock art*, London 2011, s. 115–120.

¹⁹ A. Hoff, *The water snake of the Khoekhoen and /Xam*, „South African Archaeological Bulletin” 1997, No 52, s. 21–37; T. Dowson, *Rain in Bushman belief, politics and history: the rock-art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge 1998, s. 73–89.

²⁰ D. Lewis-Williams, T. Dowson, *Images of power...*; D. Lewis-Williams, S. Challis, *Deciphering ancient minds...*, s. 51–72; D. Lewis-Williams, D. Pearce, *The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings*, „Antiquity” 2012, No 86, s. 696–706.



Il. 2. Buszmeńskie malowidło naskalne ukazujące rytuał tańca uzdrawiającego. Lonyana Rock (zob. il. 3), Góry Smocze (Drakensberg), RPA (fot. A. Rozwadowski)



Il. 3. Autor przy skale znanej jako Lonyana Rock – malowidła te ukazuje il. 2

W notatkach Orpena odnajdujemy informacje, że ów taniec znany był jako *moqoma*, czyli „taniec krwi”. Osoba odgrywająca główną rolę w tym rytuale zwykła wprawiać się w trans, którego fizjologiczną reakcją było właśnie niekontrolowane krwawienie z nosa. Prawdopodobnie najwcześniejszą dokumentację tego rytuału stanowi jego opis sporządzony w roku 1846 przez dwóch francuskich misjonarzy, którzy właśnie taką etymologię terminu *moqoma* podali²¹. Należy przyjąć, że to do tego zjawiska odnosił się Qing mówiąc o osobach, u których krwotok z nosa wywołany był tańcem *moqoma*. Ten subtelny szczegół okazał się ważnym tropem. Nakazał skoncentrować uwagę na osobie o szczególnych właściwościach i szczególnej wiedzy, jak tą mocą manipulować. Etnograficzne dokumentacje współczesnych rytuałów Buszmenów !Kung z Kalaharii ujawniają liczne analogie między tymi obrzędami a rytuałami utrwalonymi w najwcześniejszych dokumentacjach etnograficznych z przełomu wieków XIX i XX²². Zestawienie chronologiczne (wiek XX i XIX) oraz przestrzenne (od Kalahari po południe Afryki) etnograficznych opisów rytualizmu buszmeńskiego pokazało, że rytuał tańca „uzdrawiającego” stanowił panbuszmeńską formę kulturową. Koncentrował on całą lokalną społeczność. Bez względu na to kto był poddany „leczeniu”, w rytuale udział brali wszyscy, a moc aktywowana przez uzdrawiacza miała zdolność przenikania wielu osób. Nadzwyczajna moc *n/um* udzielała się wszystkim. W niej tkwiło źródło przywracania zdrowia, ochrony i dobrobytu każdego uczestnika ceremonii. *N/um(n/om)* w opinii !Kung była bytem samoistnym, aczkolwiek jej poskromienie wymagało szczególnych umiejętności²³.

Kiedy uświadomiono sobie, że centralną postacią tej ceremonii była osoba wstępująca w stan transu, zaczęto rozumieć też inne początkowo niejasne określenia buszmeńskich informatorów. Słowa Qinga o umierających i ozy-

21 F. G. Butler, *Nose-bleed in shamans and eland*, „Southern African Field Archaeology” 1997, No 6, s. 82–87.

22 P. Jolly, *Dancing with two sticks: investigating the origin of a southern African rite*, „South African Archaeological Bulletin” 2006, No 61, s. 172–180.

23 R. Katz, *Education for transcendence: !Kia-healing with the Kalahari !Kung*, [w:] R. B. Lee, I. DeVore (eds.), *Kalahari hunter-gatherers: Studies of the !Kung San and their neighbours*, Cambridge & London 1976, s. 281–301.

wających uzdrowiaczach-czarownikach będących pod wodą zaczęły nabierać sensu. Wymagało to zmiany wyobrażenia o tym jak treści w sztuce naskalnej są komunikowane. Należało bowiem przyjąć, że wizerunki naskalne nie są literalnym zapisem zdarzeń dnia codziennego, ale raczej kumulacją form, które my zwykliśmy określać metaforami. Zaczęto zatem odkrywać diametralnie inną wizję buszmeńskiej sztuki naskalnej względem tej, którą proponował jeszcze nie tak dawno ojciec badań sztuki jaskiniowej Abbe Breuil. Zgłębienie dokumentacji wierzeń buszmeńskich pozostawionej przez Bleeka i jego spadkobierców nakazuje widzieć w umieraniu czy byciu pod wodą metaforyczne ekspresje doświadczenia transowego. Z perspektywy międzykulturowej okazuje się ponadto, że metafor takich nie trzeba traktować jako specyficznie buszmeńskich, należą one bowiem do uniwersalnego leksykonu doświadczeń osób eksperymentujących ze stanami świadomości. Za najlepszych specjalistów od odmiennych stanów świadomości od dawna uważano szamanów. Odnalezienie analogicznych opisów ich doświadczeń w różnych częściach świata prowadzi do konkluzji, że są one generowane fizjologicznie. To typowe reakcje ludzkiego organizmu na ekstazy stany transu. W kulturze buszmeńskiej odkryty zatem został swego rodzaju „naturalny” kod, który stał się nowym kluczem do czytania buszmeńskiej sztuki naskalnej.

Ta nowa optyka patrzenia na sztukę buszmeńską stała się impulsem do krytycznej refleksji nad rozumieniem sztuki naskalnej w skali globalnej. Badania te, przypomnijmy, zderzały się z postulowaną negacją wartości poznawczej źródeł etnograficznych do interpretacji sztuki naskalnej, na co remedium miał być strukturalizm. Lewis-Williams był tym badaczem, który nie tylko zbudował nową szkołę interpretacji sztuki południowoafrykańskiej, ale przyczynił się zasadniczo do zmiany rozumienia sztuki naskalnej w skali globalnej. Na tym etapie badań jego propozycją metodologiczną było zaproponowanie nowatorskiego modelu czytania sztuki naskalnej. Jak stwierdził w jednym z artykułów, studia nad sztuką naskalną muszą przejść od syntaktyki do semantyki²⁴. Warstwa znaczeniowa nie może zostać zignorowana i choć w licznych przypadkach

²⁴ D. Lewis-Williams, *The syntax and function...*, s. 64.

może jawić się jako bardzo trudna do uchwycenia, to jednak to ona winna stanowić kierunek badawczy. Celem studiów nad sztuką naskalną winno być zbliżenie się do znaczenia danej sztuki – czy to sensie semantycznym czy też społecznym²⁵.

Nowy sposób czytania sztuki naskalnej zaczął funkcjonować pod mianem „modelu metaforycznego”. Gdyby ująć to w kategoriach semiotycznych, to istotą takiego czytania jest rozpoznanie tekstu kultury przez pryzmat łączników pomiędzy różnymi (z naszej perspektywy), odrębnymi jej sferami – mitem, sztuką, rytuałem. Owymi łącznikami są metafory, które jednoczą te wszystkie sfery. Oczywiście ikonograficzna nie może być czymś, co zadowala badacza. Przeciwnie, oczywistość sztuki jest zazwyczaj pozorna (czego świadomość ma przecież każdy studiujący sztukę), naszym celem jest więc określenie, jak sztuka łączy się ze światem. Widać, że inspiracją dla tej szkoły była nie archeologia jako taka, ale refleksja antropologiczna. W wykładni „modelu metaforycznego” badacz zawsze musi mieć świadomość, iż podobieństwa kryć się mogą w rzeczach na pozór niepodobnych, że podobieństw szukać należy nie tylko na płaszczyźnie formalnej, ale – jeśli to możliwe – głównie na płaszczyźnie symbolicznej. To zaproszenie do poszukiwania „niewidzialnych” powiązań kryjących się pod powierzchnią nie tylko sztuki, ale także mitu i rytuału. Symbolizm jest tutaj pogodzony z semiotycznym rozumieniem kultury. Lewis-Williams mówi bowiem, że artysta operuje znakami przekraczającymi granice systemu znaków jego wytworu artystycznego. To znaki, które rozciągają się daleko poza system jego działalności artystycznej. Naszym celem jest rozpoznanie tych – przenikających różne sfery kultury – relacji, które same w sobie tworzą bardziej spójny system, znacznie mniej liczny od znaków, którymi dany system operuje. Bazą tych relacji są połączenia natury metaforycznej, które w przypadku południowoafrykańskim dotyczyły relacji w ramach systemu sztuki naskalnej oraz pomiędzy sztuką i innymi ekspresjami systemu wierzeń i wartości ludów San.

²⁵ D. Lewis-Williams, *Monolithism and polysemy: Scylla and Charybdis in rock art research*, [w:] K. Helskog (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Oslo 2001, s. 23–39.

U podstaw ustrukturyzowania buszmeńskiej sztuki naskalnej leżą zatem metafory i halucynacje stanowiące ogniwa łączące sztukę z określonymi mitami i rytuałami, a ich źródłem jest zespół wierzeń związanych z doświadczeniem transowym²⁶.

Rozpoznanie transowego kontekstu tańca uzdrawiającego w kulturze Buszmenów stało się przyczynkiem do kolejnych pytań. Jeśli sztuka wyrażała doświadczenia szamańskie, to czy doświadczenia takie mogą mieć i inne konsekwencje dla ich graficznych ekspresji? Co się dzieje z człowiekiem w stanie transu? Jeśli są to reakcje uniwersalne, tj. determinowane biologicznie, to przecież winny znaleźć swoje odzwierciedlenie także w sztuce buszmeńskiej. Okazało się, że studia etnograficzne, ale i z zakresu neuropsychologii, oferują ciekawą perspektywę. Trans implikuje bowiem halucynacje somatyczne, słuchowe i wzrokowe. Każde z nich mogą przekładać się na ekspresje graficzne. W sztuce łączonej z tradycją buszmeńską zaczęto odnajdywać wiele wizerunków, które można było wytłumaczyć właśnie tym „naturalnym modelowaniem”. Nierealistycznie wydłużone ciała osób mogły być ekspresją często komentowanego analogicznego wrażenia transowego. Bycie pod wodą, a więc rozpoznana wcześniej metafora transu, prawdopodobnie było wrażeniem stymulowanym także przez halucynacje słuchowe – słyszalny szum w czasie transu był analogiczny do wrażeń dźwiękowych doznawanych przez osobę znajdującą się pod wodą.

Najciekawiej jednak prezentowały się opisy halucynacji wzrokowych. Okazało się bowiem, że oprócz halucynacji tematycznych osoba w transie zwykła widzieć wielorakie obrazy geometryczne w postaci kręgów, form owalnych, linii falistych i zygzakowatych, które są generowane przez centralny układ nerwowy. Jako takie należą zatem do naturalnych reakcji wzrokowych na zmienione stany świadomości. Gerardo Raichel-Dolmatoff wykazał ponadto, że te obrazy entoptyczne stanowią ważny komponent sztuki Indian Tukano z rejonu Amazonii, właśnie dlatego, że są uważane za obrazy widziane w innym (tj. duchowym)

²⁶ D. Lewis-Williams, J. Loubser, *Deceptive appearances: a critique of southern African rock art studies*, „Advances in World Archaeology” 1986, No 5, s. 251–289.

świecie²⁷. Stąd ich szczególna waloryzacja kulturowa. To są obrazy, które widzimy kiedy pijemy *yajé* – odpowiadali Indianie Tukano na pytanie, co te wzory przedstawiają²⁸. Analogiczny przypadek stanowi wizyjna twórczość Indian Huiczoli z Meksyku²⁹. Mając to na uwadze, zaczęto ponownie przyglądać się naskalnym malowidłom buszmeńskim. I również w tym przypadku reguła owa zaczęła się potwierdzać. Liczne motywy geometryczne, nie mające realnych odpowiedników w świecie buszmeńskim, występowały w tych kompozycjach, co do których istniały ikoniczne przesłanki, aby twierdzić, że malowidła te „komentują” doświadczenia transu. Był to moment, kiedy analiza sztuki afrykańskiej ponownie dała asumpt do sformułowania teorii, której potencjał eksplanacyjny wykroczył poza kontynent afrykański.

Tym razem problem sięgnął najbardziej spektakularnej i być może najbardziej intrygującej sztuki w dziejach człowieka, tj. paleolitycznego malarstwa jaskiniowego zachodniej Europy. Malowane i ryte wizerunki stworzone kilkanaście tysięcy lat temu od ponad wieku stanowią jedną z najbardziej frapujących zagadek. Próbowano je wyjaśniać w duchu teorii magii łowieckiej, płodności, później (wspominanego powyżej) strukturalistycznego miogramu, a jeszcze wcześniej jako sztukę dla sztuki pozbawioną jakiegokolwiek znaczenia symbolicznego. Tematyka tej sztuki zdominowana jest przez wizerunki zwierząt, ale istotnym jej komponentem „tematycznym” są liczne motywy nieikoniczne, określane mianem znaków geometrycznych lub abstrakcyjnych. Kiedy zestawiono je z dotychczas rozpoznanymi obrazami entoptycznymi okazało się, że podobieństwa są zaskakujące. To co Abbé Breuil uważał za pułapki na duchy, Leroi-Gourhan za symbole pierwiastka męskiego lub żeńskiego, a inni za rzeczywiste przedstawienia roślin³⁰, okazało się znacznie bardziej podobne do re-

27 G. Reichel-Dolmatoff, *Beyond the Milky Way: hallucinatory imagery of the Tukano Indians*, Los Angeles 1978.

28 G. Reichel-Dolmatoff, *The cultural context of an aboriginal hallucinogen: Benisteriopsis Caapi*, [w:] P. T. Furst (ed.), *Flesh of the Gods. The ritual use of hallucinogenes*, New York 1972, s. 104.

29 C. Boyd, *Rock art of the Lower Pecos*, Collage Station 2003, s. 102–105.

30 A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 99–120.

jestrowanych klinicznie i etnologicznie obrazów entoptycznych. Te dodatkowo zostały zestawione z analogiczną grupą motywów sztuki naskalnej Indian Coso z południowo-zachodnich rejonów Ameryki Północnej, co do której również zebrano przekonujące dane etnograficzne sugerujące, że doświadczenia wizyjno-transowe stanowiły jeden z ważniejszych kontekstów tworzenia tej sztuki³¹. Ten entoptyczny trop legł u podstaw zbudowania nowej propozycji wyjaśnienia genezy sztuki paleolitycznej³². Szybko zyskała ona miano modelu neuropsychologicznego lub bardziej popularnie „hipotezy szamańskiej”. Stanowi ona fuzję refleksji na temat metaforycznego czytania sztuki naskalnej z refleksją nad transowymi uwarunkowaniami ekspresji graficznych. Stąd sumarycznie podejście do sztuki naskalnej wypracowane w Afryce południowej możemy określić mianem etnograficzno-neuropsychologicznego. Nowej optyce patrzenia na „znaki” w jaskiniach paleolitycznych towarzyszyło także wiele refleksji na temat motywów ikonicznych, a więc zwierzęcych i ludzkich oraz ich relacji do kontekstu miejsca. Tyczyło to pytania, dlaczego sztukę tę tworzone w jaskiniach. Opisywanie w szczegółach modelu neuropsychologicznego zajęłoby zbyt wiele miejsca, a ponieważ można się z nim zapoznać nie tylko w oryginale, ale i w opracowaniach dostępnych w języku polskim³³, ograniczę się tutaj do niektórych implikacji tej propozycji.

Po pierwsze stara się ona wyjaśnić genezę i funkcję tej pierwszej sztuki w dziejach człowieka. Interpretacja paleolitycznej sztuki jaskiniowej zajmuje między innymi tak ważne miejsce w dyskursie humanistycznym, gdyż dotyka pierwocin ludzkich zdolności kognitywnych i może być podstawą do wnioskowania o początkach zachowań symbolicznych człowieka. Przyjęcie, iż sztuka ta w określonej swojej części powstawała w kontekstach związanych

³¹ D. S. Whitley, *Shamanism and rock art in far western North America*, „Cambridge Archaeological Journal” 1992, No 2 (1), s. 89–113; idem, *The art of the shaman: rock art of California*, Salt Lake City 2000.

³² D. Lewis-Williams, T. Dowson, *The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology” 1988, No 29 (2), s. 201–245.

³³ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Warszawa 2009; A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 213–242.

z eksperymentowaniem spektrum świadomości implikuje zatem hipotezę, że praktyki szamańskie leżały u źródeł kreatywnych zdolności *Homo sapiens*. Stąd wykładnia Lewisa-Williamsa nie jest ograniczona do interpretacji samej ikonografii jaskiniowej, ale stanowi dalej idącą propozycję funkcjonowania tej sztuki w kulturze. Przyjmując fenomenologiczną definicję szamanizmu³⁴ kładzie ona nacisk na transowe uwarunkowania tych praktyk. I tak, w odniesieniu do pytania o to, jak to się stało, że ludzie posiadli zdolność przedstawiania, Lewis-Williams odpowiada, że nie łączy się to z ewolucją myśli, jakby dojrzewaniem do tego, aby zacząć tworzyć przedstawienia, że nie było to związane z jakąś formą geniuszu lub talentu. Obrazów jako takich człowiek nie wymyślił – po prostu odkrył je w swoim umyśle, a do tego odkrycia doprowadziło go eksperymentowanie z transem. Te obrazy były niejako w naszych głowach – potrzeba było tylko tej specyficznej okoliczności, aby je zobaczyć. Geneza sztuki winna być zatem rozumiana jako zmaterializowanie wizji. W formie plastycznej odtworzono to, co zobaczono w umyśle. W odniesieniu do miejsca Lewis-Williams argumentuje, że jaskinia pełniła równie ważną funkcję jak wizerunki w jej wnętrzu, a to z powodu dostrzeżonego podobieństwa naturalnej formy jaskini do często relacjonowanej wizji tunelu generowanej przez mózg w stanach zmienionej świadomości. Podróżowanie tunelem to wątek bogato opisany zarówno w doświadczeniach klinicznych, jak i wizjach szamańskich. W formie jaskini odkryto naturalne podobieństwo do wyobrazeniowego tunelu, a wejście do niej oznaczało wejście do tegoż tunelu, a więc innego świata³⁵. Stąd zapewne waga samej jaskini w paleolicie. Spotkanie wizerunków w jaskiniach winno dlatego być rozumiane jako spotkanie istot zamieszkujących tę inną rzeczywistość. Zauważona już dawno, powtarzająca się cecha wizerunków jaskiniowych polegająca na wykorzystywaniu przez „artystów” naturalnych cech powierzch-

³⁴ Zob. A. Rozwadowski, *Obrazy...*, s. 276–281; idem, *Shamanism, rock art and history: implications from a Central Asian case study*, [w:] B. W. Smith, K. Helmskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Johannesburg 2012, s. 192–204.

³⁵ D. Lewis-Williams, *Conceiving God. The cognitive origin and evolution of religion*, London 2010.

ni skalnych mogła być związana z naturalnym dążeniem do „odkrycia” zwierząt w jaskini. Są one symbolicznie i dosłownie wpisane w jaskinię, czasem jakby wędrując po jej ścianach lub z nich się wyłaniając. Eksperymenty z odmiennymi stanami świadomości mogły prowadzić do odkrycia innego świata, świata niepostrzegalnego, ale ze względu na powtarzalność tych wizji uznanego za świat realny. Jeśli tak, to musiało zaistnieć zapotrzebowanie na specjalistów potrafiących bezpiecznie przenikać do tego świata, a więc osób, które dziś powszechnie określamy mianem szamanów. Eksploracja jaskini mogła więc być powtórzeniem eksploracji innego świata w czasie transu. Wszystko to prowadzi do dalszej fundamentalnej konkluzji – doświadczenia transowe stały się z czasem wykrytym wykrystalizowaniem się myśli o innym świecie, a więc religii. W tym sensie szamanizm stanowiłby pierwotną religię. Naturalne reakcje organizmu na stan transu legły też u podstaw wyobrażenia o trójstrefowej strukturze tego świata – za ideę świata górnego byłyby odpowiedzialne powszechne (transowe) wrażenia unoszenia się i wzlotywania do góry, a świat podziemny byłby stymulowany niemniej powszechnym odczuciem podróży mrocznym tunelem (którego powszechną konceptualizacją w różnych wierzeniach stała się oś lub drzewo świata). Pośrednia strefa dnia codziennego w naturalny sposób winna zatem być skonceptualizowana jako znajdująca się pośrodku.

Szamanizm w studiach Lewisa-Williamsa stał się kluczowym wątkiem, który umożliwił mu nie tylko nowy wgląd w pierwszą sztukę i początki religii, ale okazał się też inspiracją do próby innego wyjaśnienia genezy rewolucji neolitycznej³⁶. To co się uważa za esencję tej rewolucji, a więc zmiany w sferze ekonomiczno-gospodarczej, czyli udomowienie zwierząt oraz uprawa roślin, mogły być wręcz produktem ubocznym przemian, jakie miały się dokonać w zakresie wierzeń i religii. Lewis-Williams i Pearce argumentują, że takie kluczowe wynalazki neolityczne jak budowle mieszkalne oraz udomowienie zwierząt, tutaj w szczególności tura, mogą być wyjaśnione w kategoriach ich symbolicznych adaptacji do szamańskich koncepcji kosmologicznych. To jakby proces

³⁶ D. Lewis-Williams, D. Pearce, *Inside the Neolithic mind: consciousness, cosmos, and the realm of the gods*, London 2005.

wychodzenia z jaskini, która zostaje zastąpiona innymi formami kulturowymi. W najwcześniejszych założeniach architektonicznych dostrzec bowiem można szamańską percepcję kosmosu, który był materialnym odtworzeniem świata wizyjnego. „Kreatywność” neolitu polegała zatem na odejściu od „pasywnego” eksplorowania jaskini, a więc miejsca zastanego, i przejściu do architektonicznych *kreacji* kosmosu, który wcześniej *odkryto* w jaskini. Religijne koncepty kosmologiczne zaczęto wyrażać w strukturach materialnych. Struktura architektury replikowała kosmos i tak jak w jaskini, również w tym przypadku jej pierwotną funkcją było stworzenie drogi do świata nadnaturalnego (zamkniętego w stworzonej budowli). Oswajany był zatem „duch”, a nie materia. Dotyczyć miało to też zwierząt, których udomowienie było raczej konsekwencją wcześniej poczętych wyobrażeń o zwierzęciu jako źródle określonej mocy, którą zaczęto oswajać. „Posiadanie” zwierząt mogło być w pierwszej kolejności potrzebą symboliczno-rytualną, a to dlatego, że eksploracje kosmosu bazowały na przewodnikach zwierzęcych, tak jak to się dzieje w licznych znanych szamańskich kosmologiach. Wraz z bardziej osiadłym trybem życia budowanie społecznej pozycji liderów społecznych implikowało postępującą rywalizację. Moc musiała być poszukiwana w szczególnie silnych zwierzętach, a tur mógł odgrywać taką rolę, na co może wskazywać jego pozycja w sztuce wczesnego neolitu na Bliskim Wschodzie. „Rewolucja neolityczna” była po prostu końcem łowieckiego świata szamańskiego, którego wewnętrzne przemiany wyznaczyły nowe rozwiązania w sferze pozaduchowej.

„Szamanistyczna hipoteza” genezy sztuki paleolitycznej była rozwijana także w innych studiach nad sztuką paleolityczną, idących jednak dalej w zakresie eksploracji znaczenia doświadczenia szamańskiego. David Whitley podjął wyzwanie bardziej esencjalnej dekonstrukcji fenomenu doświadczenia szamańskiego i jego związku z pierwszą sztuką³⁷. Reinterpretacji poddał dawne i zarzucone jako nazbyt europocentryczne podejrzenie, że u genezy doświadczeń szamańskich mogła leć określona dysfunkcja psychiczna, mianowicie zaburze-

³⁷ D. S. Whitley, *Cave paintings and the human spirit: the origin of creativity and belief*, New York 2009.

nie afektywne-dwubiegunowe, którego „uboczną” cechą może być niezwykła kreatywność artystyczna. Stawia bardzo frapującą hipotezę, że rewolucja symboliczna, jaka się dokonała około trzydzieści tysięcy lat temu w zachodniej Europie, była skutkiem mutacji genów odpowiedzialnych za wystąpienie takiego zaburzenia psychicznego. Hipoteza bardzo śmiała, ale poparta ciekawym bagażem teoretyczno-źródłowym. A inspiracją dla tak daleko idących wniosków, zauważmy, były właśnie studia afrykańskie.

Szamanizm niewątpliwie był najsilniej eksplorowanym globalnie wątkiem o proveniencji południowoafrykańskiej. Model neuropsychologiczny rzeczywiście wywołał ogromne poruszenie intelektualne, które miało dwa bieguny – od skrajnie entuzjastycznego, po skrajnie krytyczny. To prawda, że czasem w sposób zbyt uproszczony chciano posłużyć się tym modelem jako narzędziem badawczym. Z drugiej strony krytyka często była bardziej emocjonalna aniżeli merytoryczna. Szybko okazało się, że adaptacja tej wykładni teoretycznej wcale nie jest taka łatwa i tak jak w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku szamanizm był jednym z częściej komentowanych tematów w globalnej dyskusji nad sztuką naskalną, tak dzisiaj z pewnością mówienie o modzie na szamanizm w studiach nad sztuką naskalną byłoby nadużyciem. Wystarczy samo przejście publikacji zarówno książkowych, jak i czasopismowych, aby spostrzec, że szamanizm statystycznie należy do bardzo rzadko dziś poruszanych wątków. Być może powtórzyła się dobrze znana i łatwa do przesłedzenia z perspektywy historii badań prawda, że o wiele łatwiej coś krytykować, aniżeli próbować wprowadzać to w życie i testować. Tak było np. z hipotezą o totemicznej naturze sztuki jaskiniowej³⁸.

Wpływ studiów południowoafrykańskich na analizę sztuki w innych częściach świata ma jednak znacznie dalej idące implikacje, których nie można sprowadzić do „teorii szamanistycznej”. Na bardzo ogólnym polu rozważań za kluczowe należy uznać pokazanie, że etnografia stanowi nadal ogromny potencjał interpretacyjny dla badań sztuki naskalnej w różnych częściach świata.

³⁸ A. Laming, *Skarby w grocie Lascaux*, tłum. M. Bibrowski, Warszawa 1968, s. 115–119.

W ślad za Lewisem-Williamsem zaczęto stopniowo powracać do tego potencjału. Owe powroty odbywały się w duchu metodologii wyłożonej właśnie przez wspomnianego autora, której zasadnicze credo można zdefiniować następująco: źródła etnograficzne mogą być pomocne dla interpretacji sztuki naskalnej, ale nie jest tak, że stanowią one rodzaj matrycy, którą można przyłożyć do badanej sztuki. Interpretacji musi być poddana nie tylko sztuka, ale i kontekst etnograficzny. Każda kategoria źródeł wymaga interpretacji. Opisy etnograficzne, jeśli takowe się zachowały, muszą być zinterpretowane pod kątem języka, którym operują, tak jak stało się to w przytoczonym wcześniej przypadku buszmeńskim. Liczne owocne aplikacje tej strategii, którym towarzyszyło rozpoznanie na nowo lokalnych kontekstów etnograficznych, dotyczyły kontynentu amerykańskiego. Wymienić tutaj można analizy sztuki naskalnej południowo-zachodu USA³⁹, studium identyfikacji kultu peyotlu w południowym Teksasie na podstawie badań malowideł naskalnych dolnego dorzecza rzeki Pecos⁴⁰ czy wizyjnego kontekstu petroglifów Gór Skalistych rejonu Wyoming w USA⁴¹. Próbę zastosowania tej strategii odnaleźć można i w odniesieniu do sztuki z innych części świata, jak na przykład petroglifów Azji Środkowej⁴².

Jednym z ważnych wątków studiów południowoafrykańskich związanych z „czytaniem” sztuki naskalnej było zwrócenie uwagi na samą płaszczyznę skalną, która mogła być nie mniej nacechowana semantycznie aniżeli same wize-

³⁹ D. S. Whitley, *Shamanism and rock art...*; idem, *Shamanism, natural modelling and the rock art of far western North America hunter-gatherers*, [w:] S. A. Turpin (ed.), *Shamanism and rock art in North America*, San Antonio 1994, s. 1–43; idem, *Ways of knowing and ways of seeing: spiritual agents and the origins of Native American rock art*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art...*, s. 179–192.

⁴⁰ C. Boyd, *Pictographic evidence of peyotism in the Lower Pecos, Texas Archaic*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge 1998, s. 229–246; eadem, *Rock art of the Lower Pecos...*

⁴¹ J. Francis, L. Loendorf, *Ancient visions: petroglyphs and pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*, Salt Lake City 2002.

⁴² A. Rozwadowski, *Indoirańczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Poznań 2003.

runki na niej namalowane lub wyryte. Ten aspekt ściśle łączył się z kontekstem szamanistycznym, który doprowadził do wyciągnięcia wniosku, że skała mogła pełnić nie tyle funkcję naturalnego podłoża, ale że była rodzajem membrany pomiędzy światem ludzkim a duchowym, a wizerunki na niej umieszczano nie przypadkowo, ale z intencją wkomponowania ich w te cechy skały, które uważano za miejsca przejścia do innej rzeczywistości. Przykłady afrykańskie⁴³ znalazły swoje odpowiedniki w sztuce amerykańskiej⁴⁴, europejskiej paleolitycznej⁴⁵, europejskiej postpaleolitycznej⁴⁶, a także syberyjskiej. Studia syberyjskie są ciekawym rozwinięciem tej myśli, jako że intencjonalność łączenia wizerunków naskalnych z naturalnymi cechami powierzchni skalnej stwierdzono tam w przykładach ewidentnie szamańskich⁴⁷. Nawiązując do teoretycznych implikacji tej obserwacji i silnego akcentowania przez Lewisa-Williamsa konieczności wyjścia poza studia czysto syntaktyczne (ale mimo to możliwości wpisania jego strategii w dziedzictwo semiotyczne), czytanie sztuki naskalnej – tak jak to zostało zaproponowane w Afryce południowej – można zdefiniować

43 D. Lewis-Williams, T. A. Dowson, *Through the veil: San rock paintings and the rock face*, „South African Archaeological Bulletin” 1990, No 45, s. 5–16; J. Hollmann, *‘Swift-people’: therianthropes and bird symbolism in hunter-gatherer rock-paintings, western and Eastern cape provinces, south Africa*, „South African Archaeological Society Goodwin Series” 2005, No 9, s. 21–33; D. Morris, *Snake and veil: the rock engravings of Driekopseiland, Northern Cape, South Africa*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Walnut Creek 2010, s. 37–53.

44 D. S. Whitley, *Shamanism and rock art...*

45 D. Lewis-Williams, *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, London 2002, s. 210–214.

46 K. Helskog, *From the tyranny of the figures to the interrelationship between myths, rock art and their surfaces*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing...*, s. 37–53; T. Lødøen, *Prehistoric explorations in rock: investigations beneath and beyond carved surfaces*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art...*, s. 99–109.

47 A. Rozwadowski, *Shamanism in indigenous context: interpreting the rock art in Siberia*, [w:] J. McDonald, P. Veth (eds.), *A companion to rock art*, Oxford–Chicester 2012, s. 455–471.

jako czytanie, które musi uwzględniać trzeci wymiar tekstu⁴⁸, w którym skała jest owym trzecim wymiarem. Komentując ten aspekt należy jednak zauważyć, że semantyczność skały i jej cech sugerowana była wcześniej w niezależnych studiach, czego doskonałym przykładem jest studium kanadyjskich petroglifów w Peterborough przez pryzmat mitologii algonkińskiej⁴⁹.

Dziś południowoafrykańskie studia nad sztuką naskalną stanowią już pewną klasykę, na której ukształtowało się określone grono badaczy (szczególnie młodszego pokolenia), która stała się też inspiracją dla już doświadczonych naukowców. Mówienie o szkole południowoafrykańskiej z pewnością nie jest nadużyciem. Jej wpływy są widoczne w studiach północnoamerykańskich, europejskich – zarówno w odniesieniu do sztuki jaskiniowej, jak i postpaleolitycznej, szczególnie rejonu Skandynawii, w pewnym stopniu w Australii, Azji Środkowej czy Syberii. To nie tylko jednak przygodne odkrywanie publikacji stających się inspiracją do działań badawczych, ale stworzenie określonej strategii. I tak, najważniejszym aspektem organizacyjnym było powołanie do życia specjalistycznej jednostki do badania sztuki naskalnej. W roku 1983 powstał Rock Art Research Unit w Witwatersrand University w Johannesburgu, który w 2000 r. został podniesiony do rangi Instytutu. Od samego początku kierowanie jednostką powierzono Davidowi Lewisowi-Williamsowi, a kiedy osiągnął on wiek emerytalny, funkcję tę przejął Benjamin Smith, a następnie David Pearce. Grono osób, które podjęły pracę w tym instytucie, konsekwentnie rozwijało wyznaczony kierunek, instytut stał się także miejscem zdobywania doświadczenia dla badaczy spoza RPA i spoza Afryki. Dziś oferuje on kursy na poziomach licencjatu, magisterium i doktoratu w zakresie sztuki naskal-

⁴⁸ A. Rozwadowski, *Tekst, sztuka, skała: dylematy „czytania” sztuki naskalnej*, [w:] J. Topolski (red.), *Interpretacja jako konstrukcja*, Poznań 1998, s. 39–62; idem, *Potentials and limits of the text metaphor in interpreting rock art: a historical consideration*, [w:] E. Anati, J.-P. Mohen (ed.), *Les expressions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture*, Capo di Ponte 2007, s. 95–106; idem, *Obrazy...*, s. 144–159.

⁴⁹ J. M. Vastokas, R. K. Vastokas, *Sacred art of the Algonkians: a study of the Peterborough Petroglyphs*, Peterborough 1973, s. 40–54.

nej, prowadzi badania w RPA oraz licznych innych rejonach Afryki, zwłaszcza subsaharyjskiej. Zrozumienie konieczności poważnej refleksji teoretycznej w studiach nad sztuką naskalną zaowocowało międzynarodowymi projektami badawczo-konferencyjnymi. Na odnotowanie zasługuje seria konferencji „theoretical approaches to rock art”, z których dwie odbyły się w Alcie w północnej Norwegii (1993⁵⁰ i 1998⁵¹), a jedna w Kimberly w RPA (2006⁵²). Każda z nich przyniosła szereg twórczych refleksji dotyczących rozumienia sztuki naskalnej w perspektywie globalnej. Publikacji pracowników Instytutu, a nawet Lewisa-Williamsa nie sposób tutaj wyliczyć – listę jego prac do roku 2010 można odnaleźć w tomie *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*⁵³, opracowaniu stworzonym przez jego uczniów, które wymownie demonstruje wpływ idei poczętych w południowej Afryce na studia nad sztuką naskalną w skali globalnej.



Artykuł powstał w ramach realizacji projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS3/02140.

⁵⁰ K. Helskog, B. Olsen (eds.), *Perceiving rock art: social and political perspectives: ACRA, the Alta Conference on Rock Art*, Oslo 1995.

⁵¹ K. Helskog (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Oslo 2001.

⁵² B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art...*

⁵³ G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing...* Tutu! tej książki jest parafrazą tytułu przełomowej pracy Lewisa-Williamsa *Believing and seeing...*

Bibliografia

- Blundell Geoffrey, Chippindale Christopher, Smith Benjamin (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek 2010.
- Boyd Carolyn, *Pictographic evidence of peyotism in the Lower Pecos, Texas Archaic*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 229–246.
- Boyd Carolyn, *Rock art of the Lower Pecos*, Texas A&M University Press, College Station 2003.
- Breuil Henri, *The White Lady of the Brandberg*, Trianon Press for the Abbé Breuil Trust, London 1955.
- Butler F. G., *Nose-bleed in shamans and eland*, „Southern African Field Archaeology” 1997, No 6, s. 82–87.
- Clottes Jean, Lewis-Williams David, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Deacon Janette, Dowson Thomas A. (eds.), *Voices from the past: /Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd collection*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 2000.
- Dowson Thomas A., *Rain in Bushman belief, politics and history: the rock-art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa*, [w:] C. Chippindale, P. S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock-art*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 73–89.
- Francis Julie E., Loendorf Lawrence L., *Ancient visions: petroglyphs and pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*, University of Utah Press, Salt Lake City 2002.
- Helskog Knut, *From the tyranny of the figures to the interrelationship between myths, rock art and their surfaces*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek 2010, s. 37–53.
- Helskog Knut (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Novus Forlag, Oslo 2001.

- Helskog Knut, Olsen Bjørnar (eds.), *Perceiving rock art: social and political perspectives: ACRA, the Alta Conference on Rock Art*, Novus Forlag, Oslo 1995.
- Hoff Ansie, *The water snake of the Khoekhoen and /Xam*, „South African Archaeological Bulletin” 1997, No 52, s. 21–37.
- Hollmann Jeremy C., ‘Swift-people’: *therianthropes and bird symbolism in hunter-gatherer rock-paintings, western and Eastern cape provinces, south Africa*, „South African Archaeological Society Goodwin Series” 2005, No 9, s. 21–33.
- Jacobson Leon, *The White Lady of the Brandberg: a re-interpretation*, „Namibiana” 1980, No 2, s. 24.
- Jolly Peter, *Dancing with two sticks: investigating the origin of a southern African rite*, „South African Archaeological Bulletin” 2006, No 61, s. 172–180.
- Katz Richard, *Education for transcendence: !Kia-healing with the Kalahari !Kung*, [w:] R. B. Lee, I. DeVore (eds.), *Kalahari hunter-gatherers: Studies of the !Kung San and their neighbours*, Harvard University Press, Cambridge & London 1976, s. 281–301.
- Laming Annete, *Skarby w grocie Lascaux*, tłum. M. Bibrowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Leroi-Gourhan André, *The art of prehistoric man in Western Europe*, Thames & Hudson, London 1968.
- Leroi-Gourhan André, *Religie prehistoryczne*, tłum. I. Dewiz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
- Lewis-Williams David, *Believing and seeing: symbolic meaning in Southern San Rock paintings*, Academic Press, London 1981.
- Lewis-Williams David, *Conceiving God. The cognitive origin and evolution of religion*, Thames & Hudson, London 2010.
- Lewis-Williams David, *Ethnography and iconography: aspects of southern San thought and art*, „Man” 1980, No 15, s. 467–482.
- Lewis-Williams David, *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, Thames & Hudson, London 2002.
- Lewis-Williams David, *Monolithism and polysemy: Scylla and Charybdis in rock art research*, [w:] K. Helskog (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research*, Novus Forlag, Oslo 2001, s. 23–39.

- Lewis-Williams David, *Superpositioning in a sample of rock paintings from the Barkly East district*, „South African Archaeological Bulletin” 1974, No 29, s. 93–103.
- Lewis-Williams David, *The syntax and function of the Giant’s Castle rock-paintings*, „South African Archaeological Bulletin” 1972, No 27, s. 49–65.
- Lewis-Williams David, Challis Sam, *Deciphering ancient minds: the mystery of San Bushmen rock art*, Thames & Hudson, London 2011.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *Aspects of rock art research: a critical retrospective*, [w:] T. Dowson, D. Lewis-Williams (eds.), *Contested images: diversity in Southern African rock art research*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1994, s. 201–221.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *Images of power: understanding Bushman rock art*, Southern Book Publishers, Johannesburg 1989.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, „Current Anthropology” 1988, No 29 (2), s. 201–245.
- Lewis-Williams David, Dowson Thomas, *Through the veil: San rock paintings and the rock face*, „South African Archaeological Bulletin” 1990, No 45, s. 5–16.
- Lewis-Williams David, Loubser Johannes, *Deceptive appearances: a critique of southern African rock art studies*, „Advances in World Archaeology” 1986, No 5, s. 251–289.
- Lewis-Williams David, Pearce David, *Inside the Neolithic mind: consciousness, cosmos, and the realm of the gods*, Thames & Hudson, London 2005.
- Lewis-Williams David, Pearce David, *The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings*, „Antiquity” 2012, No 86, s. 696–706.
- Lewis-Williams David (ed.), *Stories that float from afar. Ancestral folklore of the San of Southern Africa*, David Philip, Cape Town 2000.
- Lødøen Trond, *Prehistoric explorations in rock: investigations beneath and beyond carved surfaces*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012.

- Mguni Siyaka, *Five years of southern African rock art research*, [w:] P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker (eds.), *Rock art studies. News of the world IV*, Oxbow Books, Oxford 2012, s. 99–112.
- Morris David, *Snake and veil: the rock engravings of Driekopseiland, Northern Cape, South Africa*, [w:] G. Blundell, C. Chippindale, B. Smith (eds.), *Seeing and knowing: rock art with and without ethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek 2010, s. 37–53.
- Orpen Joseph Millerd, *A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen*, „Cape Monthly Magazine” 1874, No 9 (49), s. 1–13.
- Reichel-Dolmatoff Gerardo, *Beyond the Milky Way: hallucinatory imagery of the Tukano Indians*, UCLA Latin American Center, Los Angeles 1978.
- Reichel-Dolmatoff Gerardo, *The cultural context of an aboriginal hallucinogen: Benisteriopsis Caapi*, [w:] P. T. Furst (ed.), *Flesh of the Gods. The ritual use of hallucinogenes*, Praeger Publishers, New York 1972, s. 104.
- Rozwadowski Andrzej, *Indoirańczycy – sztuka i mitologia. Petroglify Azji Środkowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
- Rozwadowski Andrzej, *Obrazy z Przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Rozwadowski Andrzej, *Potentials and limits of the text metaphor in interpreting rock art: a historical consideration*, [w:] E. Anati, J.-P. Mohen (eds.), *Les expressions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture*, Edizioni del Centro, Capo di Ponte 2007, s. 95–106.
- Rozwadowski Andrzej, *Shamanism in indigenous context: interpreting the rock art in Siberia*, [w:] J. McDonald, P. Veth (eds.), *A companion to rock art*, Wiley-Blackwell, Oxford–Chicester 2012, s. 455–471.
- Rozwadowski Andrzej, *Shamanism, rock art and history: implications from a Central Asian case study*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012, s. 192–204.
- Rozwadowski Andrzej, *Tekst, sztuka, skała: dylematy „czytania” sztuki naskalnej*, [w:] J. Topolski (red.), *Interpretacja jako konstrukcja*, Instytut Historii UAM, Poznań 1998, s. 39–62.

- Smith Benjamin, Helskog Knut, Morris David (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012.
- Vastokas Joan M., Vastokas Romas K., *Sacred art of the Algonkians: a study of the Peterborough Petroglyphs*, Mansard Press, Peterborough 1973.
- Vinicombe Patricia, *People of the eland: rock paintings of the Drakensberg Bushmen as a reflection of their life and thought*, University of Natal Press, Pietermaritzburg 1976.
- Whitley David S., *The art of the shaman: rock art of California*, The University of Utah Press, Salt Lake City 2000.
- Whitley David S., *Cave paintings and the human spirit: the origin of creativity and belief*, Prometheus Books, New York 2009.
- Whitley David S., *Shamanism and rock art in far western North America*, „Cambridge Archaeological Journal” 1992, No 2 (1), s. 89–113.
- Whitley David S., *Shamanism, natural modelling and the rock art of far western North America hunter-gatherers*, [w:] S. A. Turpin (ed.), *Shamanism and rock art in North America*, Rock Art Foundation, San Antonio 1994, s. 1–43.
- Whitley David S., *Ways of knowing and ways of seeing: spiritual agents and the origins of Native American rock art*, [w:] B. W. Smith, K. Helskog, D. Morris (eds.), *Working with rock art: recording, presenting and understanding rock art using indigenous knowledge*, Wits University Press, Johannesburg 2012, s. 179–192.

Summary

Return to ‘africity’ in interpreting the South African rock art and its theoretical implications

The South African rock art related to Bushmen (San) tradition is today one of the best understood rock arts all over the world. This situation results from theoretical advances proposed and elaborated by David Lewis-Williams, who was a founder of new school in rock art research. Careful analyses of ethnographic data of the !Xam Bushmen, in particular of the curing dance

and the beliefs related to this ritual, have opened new ways of insight into semantics of the South African rock paintings. A key aspect of the new way of reading rock art concerned the decipherment of San metaphors of trance experience which transcended rock art, myths, and rituals. These concepts came also to be important stimulus for rethinking rock art in other parts of the world, like in the case of European Palaeolithic cave art, rock art in North America or Central Asia. Finally it became inspiration for rethinking of fundamental questions in human history, like origins of art and Neolithic revolution. All in all, theoretical advances in interpreting rock art as developed in the South Africa became crucial not only for African rock art, but they marked new area in global rock art research.

Magda Podsiadły

Instytut Archeologii i Etnologii
Polskiej Akademii Nauk
Warszawa

Maski ludu Nuna w rytuale inicjacji – symbolika i sztuka

Maska jest jak wielka księga życia Afrykanina, wciela wartości dla niego najważniejsze, chroni jego tożsamość. Sztukę maski identyfikuje się na świecie przede wszystkim z Afryką.

Charakterystyczne zwłaszcza dla Afryki Zachodniej wielkie tańczące maski są mediatorem między światem żywych a duchami przodków. Maski pełnią różne funkcje. Ich wyjście i obecność w przestrzeni publicznej zwane Wyjściem masek, może mieć charakter sakralny i społeczny – od inicjacji po zabawianie ludzi w dniu targowym. Maski mają także wymiar artystyczny. Wyjście masek sakralnych ograniczone jest porą roku i doby.

Maski ożywają w tańcu, wychodząc do rytualnych zdarzeń. Zoomorficzne, antropomorficzne lub o formach abstrakcyjnych łączących wizerunki zwierząt i ludzi, tworzone są z drewna, tkanin, włókien roślinnych i stają się w pełni kompletne, gdy tancerz przywdziewa strój, uzupełniając go rytualnymi akcesoriami.

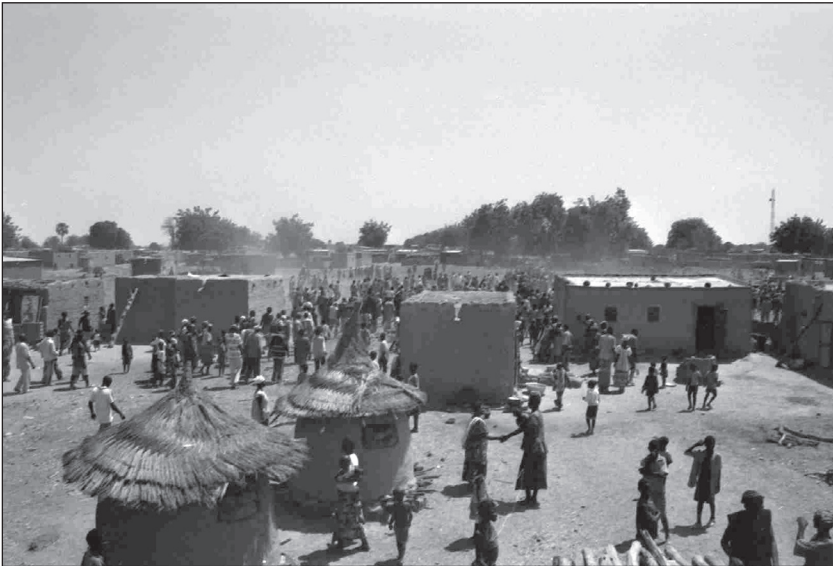
Sakralne maski żywe, stosowane w rytuałach, powoli giną w Afryce. Cywilizacja każe odłożyć je do lamusa, a raczej do Domu Masek – jak u Dogonów – gdzie wciąż są chronione i dogłądane z szacunkiem przez ich strażnika. Gdy jednak wychodzą, to do wydarzeń pozbawionych *sacrum*, będących pokazami na użytek państwowych uroczystości, dla filmu dokumentalnego czy jako atrakcja turystyczna.

Kult maski u Gurunsi

Kult maski rytualnej, wciąż żywy i bardzo silny, spotyka się do dziś w tzw. rejonie Wielkich Masek w Burkina Faso, w części zachodnio-południowej kraju, na obszarze od Bobo-Dioulasso po Boromo. Wyznają go ludy, których kosmologia zanurzona jest w świecie religii i wierzeń tradycyjnych, jak Bwaba, Bobo, Mossi, Gurunsi, Kurumba.

Szczególnie interesująca jest dziś tradycja przynależąca do ludu Gurunsi, który zamieszkuje Burkina Faso i Ghanę. Gurunsi przybyli do Burkina Faso

w wieku XII nad jeziora Czad i do dziś uważani są za lud bardzo silnie przywiązany do swojej niezależności i tradycji. W wieku XV skutecznie bronili się przed inwazją wojowniczego imperium Mossi. Do Gurunsi należą: Léla, Pougouli, Sissala, Kasséna, Nankana, Koussan, Winiema i Nuna. Dwie z tych podgrup etnicznych – Nuna i Winiema, zwani też Kô – do dziś używają w swej obrzędowości rytualnych masek. Dla mnie szczególnie ciekawa jest tradycja ludu Nuna, którą od roku 2005, podczas moich afrykańskich podróży, obserwuję w wiosce Zawara.



II. 1. Wioska Zawara (fot. M. Podsiadły)

W wodzie, ogniu, ziemi, a według niektórych badaczy w wodzie, ogniu i nocy, uobecniają się opiekuńcze duchy przodków Nuna, czuwając nad losem swoich następców. Szczególnie istotną nicią łączącą oba światy pozostają rytualne obrządki, cieszące się wielkim szacunkiem Nuna i restrykcyjnie przez nich przestrzegane. W czasie ceremonii jednym z najważniejszych symboli i przedmiotów kultu stają się wielkie wielobarwne zoomorficzne maski, wykonane z drewna, które uosabiają więź z naturą.

Ciekawe, że u ludu Nuna niemal nie spotyka się wizerunków antropomorficznych, jak to zdarza się u innych ludów w Burkina Faso – Mossi, Bwa czy nawet Marka. I że maski są bardzo męskie – tylko mężczyźni mogą je nosić i tylko inicjację chłopców dopełniają swoją świętością.

Trzeba pamiętać, że maski pozostają nie tylko elementem religijnym, są także instytucją w społecznościach pielęgnujących ich kult, gwarantującą przestrzeganie podstawowych wartości moralnych zapewniających harmonię w codziennym życiu. Jednocześnie stanowią istotny czynnik kulturotwórczy – wzbogacają plemienną wyobraźnię i filozofię, wokół nich kształtują się baśnie i poezja. I są ludowymi dziełami sztuki.

Maski z wioski Zawara

Wioska Zawara leży w zachodnio-południowej części Burkina Faso, blisko granicy z Ghaną, w prowincji Sanguié, w obszarze sawanny. Rejon słynie z tradycji tańca masek i działalności artystycznej ludowych rzeźbiarzy.



II. 2. Wioska Zawara 2 (fot. M. Podsiadły)

Nuna mówią w języku nuni. Właściwie prawie nie posiadają tradycji oralnej. Nie funkcjonowali u nich grioci, którzy mieli za zadanie pielęgnować pamięć historyczną i mityczną. Pamięć kolektywna sięga zaledwie dwa wieki wstecz, a więc do czasów kolonialnych. A mimo to Nuna należą do najważniejszych dla tradycji ludów Burkina Faso. Po części zawdzięczają to swemu geograficznemu usytuowaniu: wciąż zauważalna izolacja tego plemienia od cywilizacji wzmacnia ich więzi z własną kulturą. Za sprawą tej hermetyczności stanowią wyjątkowo jednolitą społeczność, wśród której właściwie nie spotyka się chrześcijan czy muzułmanów. Także dwie sąsiednie gminy są podobne, w tym Pouni, w którym co roku odbywa się zdesakralizowane święto masek reprezentujących ludy z całego regionu. Społeczność Zawara licząca około dwóch tysięcy mieszkańców, przynależy głównie do Nuna, którzy są przede wszystkim rolnikami. Fulanie, stanowiący tutaj mniejszość, trudnią się pasterstwem. Struktura społeczna opiera się na gerontokracji – władza pozostaje w rękach najstarszych¹.

Sądzi się, że słowo Zawara jest językową deformacją słowa „Davouêrê” w nuni, która w przeszłości wynikała z różnicy w wymowie między białymi kolonizatorami a czarnymi tuziemcami. Słowo to znaczy dosłownie „to nie jest moja nizina” i prawdopodobnie jest to stwierdzenie związane z historią założenia miejsca, oddającą wygląd wejścia od strony północy do wioski².

Wioskę Zawara do dziś trudno znaleźć na mapach, choć nie leży daleko od szosy stołecznej prowadzącej do Bobo-Dioulasso. Od stołecznego Ouagadougou dzieli ją jednak dystans 200 kilometrów chwilami mocno dziurawej asfaltowej drogi.

Maska jako mit

Według animistów z ludu Nuna wszystko ma duszę i jest żywe. Nuna mają jednego nadrzędnego boga, który zwie się *Yi*, słowo to w języku nuni oznacza po prostu boga. To słowo oznacza także i słońce, i niebo. Maski są fundamen-

¹ Y. Giorgi *et al.*, *Les masques vivants: patrimoine Nuna*, Paris 2001, nlb.

² O. Nao, *Masques et société chez les Nouna de Zawara* (Rep. De Haute-Volta), Ouagadougou 1984, s. 22.

talnym obiektem wiary Nuna, reprezentują wszystkie aspekty ludzkiego życia i wrastają silnie w życie społeczne³.

Według badacza sztuki tradycyjnej w Burkina Faso Christophera Roya (*Art of the Upper Volta Rivers*, 1987), maski wcielają ducha *Su* wysłanego przez boga Yi, który opuścił ziemię po tym, jak ją stworzył.

Su to po prostu duch wszystkich masek, których kult wyznają Nuna. *Su* nie jest zmaterializowanym obiektem, tylko duchem, który zamieszkuje maskę i który posiada moc potrzebną człowiekowi. To fetysz i bóstwo w jednym, najlepsze, co Bóg mógł ofiarować społeczności Nuna⁴. *Su* utożsamiany jest z próbą odświeżenia sił pochodzących z buszu, czyli z natury, za pośrednictwem magii masek.

U Nuna każda maska przynależy do jednej rodziny, jednego klanu – grupy rodzin zamieszkujących ten sam teren i noszących to samo nazwisko. Właściciele są także depozytariuszami tajemnic kultu masek. Nie każda jednak rodzina posiada maski.

Maska reprezentuje mit powstania, choć zmieniają się jego detale⁵.

Według starych strażników kultu maski przyszły z buszu, ale pierwsza maska *Su* zesłała z nieba i objawiła się dziecku. Jest najstarsza spośród wszystkich świętych masek zwanych *Wankr* i jest ich matką, wszystkie je inkarnuje. Nikt nie może być posiadaczem *Su*, który jest zarazem groźny i dobry. I bardzo wymagający: gdy nie respektuje się jego nakazów i zakazów, po prostu opuszcza wioskę, pozostawiając maski bez jakiegokolwiek mocy⁶.

To dlatego starzykowie z bractwa masek w wiosce odmawiają odpowiedzi na wiele pytań, gdy rozmawia się o maskach. I prawie nie zdarza się, by jeden starzyk zgodził się na objaśnianie kultu masek. Zbierają się wtedy wszyscy posiadacze masek i podejmują wspólną odpowiedzialność za to, co zostanie powiedziane.

³ *Ibidem*, s. 59.

⁴ Oumarou Nao – rozmowa prywatna, Zawara 2010.

⁵ G. Le Moal, *Les masques bobo, nature et fonctions, travaux et documents de l'O.R.S.T.O.M.* n° 121 P, Paris 1980, s. 267.

⁶ O. Nao, *Masques et société chez les Nouna de Zawara* (Rep. De Haute-Volta), *Memoire de maîtrise d'Histoire*, Université de Ouagadougou, Ouagadougou 1984, s. 53.

Maska *Su* jest jak mit w kulturach oralnych. O jej objawieniu się opowiada ta oto legenda z wioski Zawara:

Dziecko chodziło codziennie pracować na polu swego ojca. Pewnego dnia, podczas pracy, w samo południe ujrzało nagle, jak kawałek nieba schodzi w dół. Chłopcu wydało się to dziwne, pierwszy raz widział takie zjawisko. Ów kawałek nieba okazał się maską. Gdy tylko maska dotknęła stopami ziemi, zaczęła tańczyć. Dziecko patrzyło zachwycone, niezdolne do jakiegokolwiek innej czynności. Ta scena powtarzała się każdego dnia. Aż chłopiec, który z tego powodu nie był w stanie owocnie pracować na polu, powiedział o tym ojcu. Ojciec nakazał mu schwytać ową dziwną istotę.

Następnego dnia dziecko znów przyglądało się zauroczone zstąpieniu z nieba i tańcowi maski, ale nie miało odwagi zbliżyć się do niej. Wieczorem ojciec znów przypomniał mu o zadaniu złapania maski i przyprowadzenia jej następnego dnia do domu.

Rankiem dziecko z mocnym postanowieniem wykonania zadania wyruszyło na pole. Za nim niepostrzeżenie ruszył ojciec, ukrył się w krzakach, by obserwować zjawisko.

Maska pojawiła się, jak zwykle. Wtedy ojciec nakazał dziecku pochwycić maskę. Dziecko już się nie wahało, ale gdy złapało maskę, w rękach zostało mu tylko trochę nici konopnych i głowa wyrzeźbiona w drewnie. Reszta korpusu zniknęła.

Ojciec i syn wrócili wieczorem do wioski z tym, co zostało z maski. Chodzili od domu do domu i pokazywali ludziom znalezisko z buszu.

W ten sposób Nuna zostali depozytariuszami jej kultu⁷.

Nie jest to jedyna wersja mitu, zmieniają się jej elementy, w zależności od miejsca, w którym żyją Nuna – ale zawsze jest to opowieść bardzo podobna.

⁷ O. Nao, *Le masque à lame chez les Moose, les Nuna et les Bwaba : les problèmes de sa diffusion (étude de son milieu social et de sa géographie stylistique)*, Paris 1984, 2 vol., (thèse), s. 78–79 (tł. Magda Podsiadły).

Obrzęd inicjacji Bouzouyu

U Nuna jednym z najważniejszych rytuałów z udziałem masek jest *Bouzouyu* – obrzęd inicjacji. Tym mianem określa się także wszystkie inne przygotowania do cyklicznych ceremonii z udziałem masek. W języku nuni *Bouzouyu* znaczy „wejście do stawu”. To zarazem przenośnia i dosłowne określenie inicjacji, podczas której maski-instruktorzy i inicjowani zakładają obóz niedaleko zbiornika wodnego. Nikt inny z wioski nie ma do tego miejsca dostępu. W szerokim kontekście rytuału inicjacji zawarte jest także znaczenie wody i wilgoci. Staw to źródło wody, a więc życia, ale woda jest także niezbędna do produkcji strojów z ketmii konopiwatej (*Hibiscus cannabinus*) dla masek. *Bouzouyou* to zarazem nazwa przygotowań do każdej cyklicznej ceremonii z udziałem masek⁸.

Maski pod względem siły duchowej nie są sobie równe. Najsilniejsze są te najstarsze w wiosce – *Wankr*. To one biorą udział w rytuałach religijnych, odgrywają także rolę ołtarzy ofiarnych. Maski taneczne są znacznie młodsze i to je można oglądać podczas Wyjścia masek do wioski na zakończenie rytuału inicjacji.

W obrzędzie przejścia z dzieciństwa do dorosłości biorą udział chłopcy w wieku od 12 do 14 lat. W trakcie trwania rytuału poznają nie tylko jego tajemnice, ale dowiedzą się wiele o kulturze swojej społeczności, i życiu, które ich czeka, gdy staną się mężczyznami. Wielu tajemnic, jakie podczas szkoły inicjacji poznają, nigdy nie będzie im wolno zdradzić. Do inicjacji maski wychodzą co trzy lata, w porze suchej i upalnej – w tym rejonie panuje klimat sudański o trzech porach roku – czyli od połowy kwietnia do połowy maja.

Miejsce inicjacji zwane *Suboara*, co znaczy po prostu miejsce *Su*, jest święte. W Zawara takie miejsce znajduje się 500 metrów od zabudowań i to tam odbywa się szkoła inicjacji. Gdy szkoła inicjacji dobiega końca, ostatnie dni obrzędu są przeznaczone na święto społeczne – maski wychodzą z buszu do wioski. Nuna nazywają zresztą ten moment Wyjściem masek. To rodzaj karnawału, gdy

⁸ O. Nao, *Masques et société chez les Nouna...*, s. 76.

cała społeczność wędruje za maskami przez dzielnice wsi, podziwia ich taneczne i akrobatyczne umiejętności, solowe popisy zapierające dech w piersi.

Maski bawią publiczność, niosą ludziom radość, przeganiają smutki i troski. Ale budzą też strach i sprzeciw w bardzo młodych osobach. Choćby dlatego, że mówi się, iż maski pożerają dzieci, co w płaszczyźnie symbolicznej oznacza właśnie proces inicjacji⁹. Nim więc człowiek dorośnie do wieku inicjacji, czuje lęk przed maskami i utożsamia je ze śmiercią. W trakcie Wyjścia masek do wioski dzieci uciekają przed maskami, ale w Zawara dokonuje się wówczas bardzo ważny element kultu: maski leczą, właśnie dzieci¹⁰. Jest taki zwyczaj oddawania w ich objęcia chorych, a także zdrowych dzieci. Dzieci płaczą, wrywają się, ale mistrz społecznej ceremonii Wyjścia masek, który zdaje się być także psychologiem, zabiera je z rąk opiekunów, wycisza i na chwilę oddaje we władanie tancerzy-masek.

Maska jako dzieło sztuki

Obszar prowincji Sanguié słynie z silnej i żywej tradycji masek, a co za tym idzie z bogatej działalności artystycznej ludowych rzeźbiarzy.

U Nuna maski są drewniane, natomiast stroje szyje się z włókien ketmii konopiwatej. Strój musi osłonić całe ciało tancerza – nosiciela maski – z wyjątkiem dłoni i stóp. Strój, który składa się ze spodni i rodzaju sukni, jest farbowany naturalnymi glinkami i produktami roślinnego pochodzenia. Nosi miano *wankuru*, co w nuni znaczy sierść maski, i rzeczywiście przypomina zwierzęce okrycie z włosów¹¹. Maska, która reprezentuje bóstwo jest darem od nadrzędnego boga Yi, nie mówi się więc, że została wyrzeźbiona w drewnie przez człowieka.

Maska potrafi objawić się człowiekowi we śnie, ale tylko wtedy, gdy śpi on z zaciśniętymi pięściami. Gdy człowiek się obudzi, pamięta wszystkie detale

⁹ Abdoulaye Dao – rozmowa prywatna, Ouagadougou 2009.

¹⁰ Yaro Boubié – rozmowa prywatna, Zawara 2015.

¹¹ O. Nao, *Masques et société chez les Nouna...*, s. 88.

jej wyglądu. Udaje się wówczas do najstarszego ze swej linii posiadaczy masek i opowiada sen. Maską przekazuje też swoje imię, które pozwoli rzeźbiarzowi prawidłowo odwzorować ją w drewnie. Często maski wskazują również gatunek drzewa, z jakiego mają powstać¹².

Wyznaczony do stworzenia maski rzeźbiarz dostaje dokładny opis maski od jej właściciela, dyktowany przez niego z pamięci. Takie objawienie się we śnie oznacza boską inspirację, a więc takie maski są w hierarchii najwyżej i należą do obszaru *sacrum*¹³.

Maski wymyślone przez człowieka, istotę śmiertelną, mają ograniczoną siłę religijną albo nie posiadają jej wcale i biorą udział tylko w ceremoniach pozbawionych *sacrum*, choćby w wiejskich zabawach, mogą też podróżować – pożyczane przez inne wioski lub by uświetniać imprezy państwowe albo kulturalne.

Artysta rzeźbiący maskę musi zachować tajemnicę jej produkcji, tworzy więc w całkowitej izolacji od mieszkańców, jego pracownia usytuowana jest daleko od zabudowań i nie wolno mu tam przeszkadzać. Bo jego praca jest sekretna i święta¹⁴.

Rzeźbiarz udaje się pieszo, w samotności, do buszu, by pozyskać drewno. Przed rozpoczęciem pracy musi dokonać oczyszczenia siebie i narzędzi pracy, aby zapewnić sobie powodzenie i uchronić się od popełnienia błędu podczas rzeźbienia boskiego portretu.

W Zawara maski rzeźbi się z masywnego kawałka drewna pozyskanego z grubego pnia drzewa. Nie każde drzewo się nadaje i nie każde może być użyte do rzeźbienia. Do masek świętych wykorzystuje się drewno twarde, na przykład z sandaliny. Maski taneczne rzeźbione są w drewnie miękkim, pochodzącym z serowca, drzewa kapokowego czy baobabu.

Praca rzeźbiarza obwarowana jest rytualnymi nakazami. Każde drzewo zamieszkałe jest przez bóstwa leśne i trzeba je poprosić o zgodę na ścięcie drzewa

¹² *Ibidem*, s. 64.

¹³ *Ibidem*, s. 64 i 97 oraz O. Nao, *Le masque à lame chez les Moose...*, s. 252–254.

¹⁴ *Ibidem*, s. 90.

lub jego gałęzi. Artysta przystępując do pracy poddaje się rytualnemu oczyszczeniu. Rzeźbi w samotności, maksymalnie skoncentrowany i przestrzega seksualnej abstynencji.

Dziś u Nuna spotyka się tylko maski z drewna, ale starzy strażnicy masek twierdzą, że istniały także maski z żelaza, lecz zostały zniszczone w trakcie bombardowania Zawara w ubiegłym wieku. Francuzi przeprowadzili je w roku 1916 w odwecie za odmowę mieszkańców zaciągnięcia się w szeregi armii kolonialnej i za zbrojną rewoltę (łuki i kilka strzelb!). Ludzie tłumaczyli wówczas swój protest tym, że mężczyźni wcieleni do wojska nigdy nie wrócili do domu¹⁵.

Bombardowanie zniszczyło wioskę, dom masek i ołtarze. Dziś więc prawdopodobnie większość masek drewnianych w wiosce ma mniej niż sto lat.

Podział masek – kryterium estetyczne

Według badacza i historyka Oumarou Nao¹⁶ z Burkina Faso maski klasyfikuje się pod względem formy na trzy grupy.

1. Maski proste

Schematycznie realistyczne, najliczniejsze u Nuna. Kopiują w uproszczeniu głowy dzikich zwierząt z sawanny i domowych, na przykład perliczki albo koguta.

Tancerz nakładając maskę naśladuje ruch zwierzęcia, którego maskę nosi. Pożądliwy kozioł będzie się rozpychał między dziewczętami, żeby się o nie ocierać. Krokodyl popęźnie po ziemi. Bawół zarzuca głowę z rogami, wali stopami o ziemię wznosząc wielkie chmury piasku i gwałtownie uderza kolanami o glebę, odginając z wielką siłą ciało do tyłu.

Te maski są natychmiast identyfikowane przez widzów i mają za zadanie parodiować ludzi i ich naturę, ich przywary, pełnią więc w jakimś sensie rolę bajek z morałami.

¹⁵ Oumarou Nao, rozmowa prywatna, Ouagadougou 2015.

¹⁶ Oumarou Nao, rozmowa prywatna, Wrocław 2010.



Il. 3. Maski proste (fot. M. Podsiadły)

2. Maski na deskach

Bardzo ciekawe plastycznie, rzeźbione na długich deskach i szczególnie cenne artystycznie, bo za sprawą specyficznej formy i obustronności przekazu – przód i tył – dają rzeźbiarzom wielkie pole do kreacji. Nuna nazywają je „maskami o długich głowach”.

Deska u dołu jest zaokrąglona i na tej części artysta umieszcza wyrzeźbioną reliefowo głowę zwierzęcia z uchwytem u spodu do utrzymywania maski przed twarzą tancerza. Wizerunek zwierząt jest stereotypowy, a nawet abstrakcyjny, jedynie rogi i uszy, dzioby i ogony (te ostatnie wieńczą deskę od góry) mogą wskazywać na konkretny gatunek.

Takie głowy mają zwykle wielkie, wytrzeszczone oczy, obwiedzione linią czarną, białą i czerwoną, pyski nazbyt krótkie jak na zwierzę, usta wielkie i tak bardzo wypukłe, że od razu wskazują na istoty wymyślone. Choć bywa,

że maska ma głowę antylopy albo byka, to raczej jest to jednak hybryda tych gatunków niż realistyczne odwzorowanie gatunku.

Rytmiczna forma takiej długiej maski jest często ciekawie łamana przez umieszczenie małych figurek ludzkich pomiędzy dolną okrągłą częścią z głową a pionowym dalszym ciągiem deski – i tu warto odnotować, że są to bardzo często figurki kobiece, które mogą wskazywać na wartość płodności i płci. Na takich maskach pojawiają się także figurki zwierząt, w tym bardzo często ptaka kalao.

Maski malowane są w geometryczne kubistyczne wzory (trójkąty, romby, koła, prostokąty, kwadraty), z użyciem kolorów czarnego, czerwonego i białego. Odmalowywane są każdego roku przed wyjściem do ceremonii.

Zarządzające maskami tajne bractwo przestrzega schematów ikonograficznych, odpowiadających wymogom rytualnym i kultowym. Każdy element maski, rzeźbiony i malowany, realistyczny czy abstrakcyjny ma swój własny kod, czytelny dla całej społeczności.

Zadaniem „masek o długich głowach” jest wskazywanie na dobro i zło, wyposażanie świadomości społecznej w narzędzie rozpoznawania granicy etycznej między cnotą a występkiem. Reprezentują one przysłowia, alegorie i mają swoje imiona.

Opowiadał mi kiedyś Oumarou Nao, że owe maski są „chrzczone” przy swoich narodzinach imionami, które odzwierciedlają doświadczenia życiowe ludzi. Na przykład: „Cierpienie jest dobrym doradcą”, „Niedyskrecja jest złem”, „Choroba jest moim wrogiem”, „Prawo mocniejszego jest najlepsze”, „Przyjaźń jest wspaniałą rzeczą”. Imię „Ten, który prowokuje” niesie zaskakujące dla nas znaczenie – bo jest pochwałą sprawiedliwości, przypomnieniem, że nie tylko przemocą i siłą możemy ją osiągnąć. A z kolei Nié-Bélé, czyli „Dwoje ust, dwa słowa” jest dla nas zrozumiałe, bo oznacza ni mniej, ni więcej, człowieka o podwójnym języku. Natomiast tak proste imię, jak „Kobieta oczekująca dziecka” otoczone jest wielkim szacunkiem ze względu na wartość aktu przedłużania istnienia plemienia. Jest rzeczą intrygującą, że wiele masek na desce ludu Nuna faworyzuje właśnie kobiety, a więc podkreśla wagę pierwiastków żeńskich w społeczności.



Il. 4. Maski na desce (fot. M. Podsiadły)

3. Maski motyle lub latające

Trzecia grupa to olbrzymie maski wertykalne z rozpostartymi skrzydłami. Jedną z najbardziej olśniewających jest maska motyla, inną znacznie rzadsza – nietoperza. Takie maski spotyka się już rzadko, bo wymagają użycia specjalnego drewna, o dużej powierzchni do rzeźbienia, są więc znacznie kosztowniejsze w wykonaniu. I nie byle kto może taką maskę nosić. Trzeba mieć i siłę, i doświadczenie, i umiejętności, by móc w niej tańczyć pośród tłumu ludzi. Ale kiedy już taki tancerz z taką maską pojawi się w wiosce, robi oszałamiające wrażenie. Za jego sprawą trafiamy do Krainy Latających Masek, jak nazwali ją Christopher Roy i Thomas Wheelock w swojej książce poświęconej sztuce i kulturze Burkina Faso.



Il. 5. Maska Motyl (fot. M. Podsiadły)

Symbolizm wizerunków zwierząt

U Nuna właściwie wszystkie zwierzęta – domowe i dzikie – są reprezentowane przez maski. Najczęściej spotyka się bawoły, antylopy, gazy, krokodyły, ptaki kalao, małpy, węże, motyle, sowy czy guźce, właściwe dla naturalnego środowiska tego obszaru. Rzadziej pojawiają się duże drapieżne ssaki: lwy, szakale i hieny, przetrzebione już w naturze¹⁷. Spośród domowych gatunków najpopularniejsze są kogut i perliczka.

Dobór wizerunków zwierząt nie jest przypadkowy. Poprzez ich obserwację w naturze i przez związki z mitami i baśniami te gatunki są łatwo rozpoznawalne, czytelna jest ich symboliczna siła, wygląd i moralność, a nawet płciowość.

¹⁷ O. Nao, *Masques et société chez les Nouna...*, s. 88, 93.

U Nuna **maska małpy** jest kimś w rodzaju cyrkowego klauna, a równocześnie jest odpowiedzialna za kontrolę tłumu. Zwykle podczas święta pojawiają się dwie małpy, ich nosicielami są młodzi mężczyźni obdarzeni talentem aktorskim. Maski małp nadają kierunek tańcom, rozbawiają uczestników, podkopują autorytet tancerzy rytualnych, naśladując ich choreografię w prześmiewczym i sprośnym, jak to tylko małpy potrafią, stylu, markują ruchy kopulacyjne, prowokują ludzi do niespodziewanych zachowań, a wszystko po to, by zdobyć poklask tłumu i wywołać salwy śmiechu¹⁸.

Byłam też świadkiem zdarzenia, gdy dwie maski małpy ukradły butelkę whisky ze stolika dla gości zaproszonych do Zawara na ceremonię. Wyjaśniono mi, że małpa uznawana jest powszechnie za złodziejkę, dlatego maska małpy ma prawo ukraść w trakcie święta nawet barana. Te, które ukradły whisky, wypijały ją w krzakach tuż po zakończeniu ceremonii w Zawara.



II. 6. Maska Małpa (fot. M. Podsiadły)

¹⁸ P. M. Frealle, *Les Animaux Dans Les Masques d'Afrique dem L'Ouest*, Ecole Nationale Veterinaire d'Alfort, 2002 (<http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=351>), s. 87 [data dostępu: 12.12.2013].

Pośród ptaków reprezentowanych przez maski ludów Zachodniej Afryki **maska kalao**, czyli dzioborożca żałobnego, zajmuje uprzywilejowaną pozycję. Pojawia się też w mieszanych kompozycjach zwierzęcych, u Nuna w maskach na desce w towarzystwie krokodyla.

Kalao w wielu tradycjach to prawzór wszystkich ptaków i bardzo często symbol męskości. Jego silny, wyjątkowy duży w stosunku do proporcji ciała, charakterystycznie zagięty dziób kojarzy się z solidnym instrumentem do kopulacji i obietnicą płodności. Jednak przede wszystkim jest uznawany za posłańca przybywającego ze świata niewidzialnego i przynoszącego moce nie zawsze korzystne, jako że według Gurunsi jest zwierzęciem nocy, ciemności¹⁹.

Maski bawołu są olbrzymie, pięknie rzeźbione i malowane. Ich twórcy prawie nigdy nie oddają tych zwierząt w całkiem realistycznej formie. Bawół jest symbolem fizycznej siły i duchowej mocy, które manifestują się poprzez szerokie, harmonijnie zakrzywione rogi, bardzo często łączące się czubkami w zamknięty łuk. Wyłupiaste oczy obwiedzione koncentrycznymi kolorowymi liniami często obserwują świat podwójnie, umieszczone po parze na pysku i na rogach. To znaczy, że bawół patrzy z perspektywy ponadludzkiej. Maski bawołu reprezentują obie płcie. Różnica między maską żeńską a męską zaznaczona jest poprzez rozmiar rogów. Duże, szerokie rogi wskazują na samca, dużo mniejsze i okrągłe na samicę.

Hiena to zwierzę występujące bardzo często w mitach i baśniach Afryki Zachodniej. I równie często reprezentowana jest w maskach, zwłaszcza u Nuna. Ten niepiękny nocny ssak, żywiący się padliną, obdarzony jest równie niepięknym portretem w afrykańskiej kulturze tradycyjnej. Hiena symbolizuje śmierć, zło, uznawana jest za czarownicę pożerającą ludzkie dusze. Ludzi niepokoi także brak u niej dymorfizmu płciowego – samica hieny ma wysoki poziom testosteronu, żyje w matriarchatach. Szkodliwe moce hieny sprawiają, że jej maska nie może pojawić się w towarzystwie innych masek. Tańczy więc na boku, krokami niezgrabnymi i śmiesznymi²⁰.

¹⁹ *Ibidem*, s. 93.

²⁰ *Ibidem*, s. 80.

U Nuna, podobnie jak w całej grupie Gurunsi, mimo pewnych różnic stylistycznych, maski hieny są zawsze bardzo realistycznie odwzorowane, z ostro zakończonymi uszami, wylupiastymi oczami i pyskiem wypełnionym przerażającymi, wystającymi zębiskami. Te maski nie przedstawiają poczucia harmonii z naturą, wręcz przeciwnie, wyrażają jej okrucieństwo.

Maska motyla to zupełne przeciwieństwo maski hieny. Maska motyla przywołuje deszcz i symbolizuje odnowę natury. Afrykańskie motyle wylęgają się, gdy spadają pierwsze tropikalne deszcze i barwnymi, żywymi dywanami zbierają się nad zbiornikami wypełniającymi się gwałtownie wodą. Taniec motyli jest lekki, z bardzo szybkimi ewolucjami i obrotami²¹.

Sens mowy masek

Wszystkie motywy na maskach pełnią funkcje kodów komunikacyjnych. Żaden z ideogramów nie został umieszczony tam przypadkowo, każdy niesie sens. Maski mówią. Słyszałam, że są nawet takie, które nakazują mężczyźnie celibat, by na własnej skórze przekonał się, jak cenne są kobiety, jaki należy się im szacunek i że nigdy nie powinny być one samotne. Poprzednie generacje doskonale znały język masek. Dziś owa wiedza powoli zanika. Ludzie uważają, że te znaki służą jedynie wyrażeniu artystycznego piękna. A już sama kolorystyka ma wiele znaczeń. W różnych rejonach prowincji spotyka się różne kolory. W wypadku strojów – od czarnego, brązowego, czerwonego po granatowy, biały czy fioletowy. W Zawara podstawowy kolor dla strojów to czarny.

Natomiast w całej prowincji Sanguie dominującymi kolorami masek są biały, czarny i czerwony²². Kolor czerwony – *nansu* – jest najważniejszy, związany ze słońcem, ogniem i krwią, oznacza siłę i życie. Kolor czarny – *nazonu* – przynależy do nocy, ciemności i cienia, znaczy śmierć i zło. Kolor zaś biały – *nampo* – reprezentuje światło dnia oraz kolor bogów, wskazuje na pozytywne aspekty rzeczy i spraw²³. Kolory dopełniają znaczenia symboli graficznych rzeźbionych

²¹ *Ibidem*, s. 94.

²² Y. Giorgi *et al.*, *Les masques vivantes...*, nlb.

²³ *Ibidem*.

i malowanych na maskach. Każdy znak prawidłowo odczytany buduje słownik znaczeń, jest jak słowo w zdaniu. Odczytanie ich jako całości wskazuje na znaczenie maski.

Wiele masek, jak to starałam się wyżej opisać, wyraża życie indywidualne człowieka, rodzinne bądź społeczne, lecz takie znaki astralne jak księżyc czy słońce wskazują na życie człowieka związane z wszechświatem, a co za tym idzie, na przestrzeń metafizyczną ludzkiej kondycji. Przede wszystkim jednak maski reprezentują życie religijne, duchowe i magiczne społeczności Nuna, wciąż obwarowane wieloma tajemnicami, których kody zna tylko starszyzna z rodzin posiadaczy masek, i na wiele zadawanych pytań nie odpowiada tym, którzy nie przeszli inicjacji. Natomiast ci, którzy ją przeszli, także zobowiązani są do milczenia²⁴. Dziś wielu młodych ludzi w Zawara uważa symbolikę masek nie za język ezoteryczny, ale tylko za przejaw piękna. Coraz częściej ludowi artyści dają się uwieść własnym inspiracjom, zapominając o tradycyjnej ekspresji masek, pozbawiając je religijnego ducha *Su*. Zbudowany w roku 2014 most nad rzeką Bolo²⁵, którą w porze deszczowej trzeba było pokonywać idąc w bród lub płynąc pirogą do wioski Zawara, zakończona już budowa infrastruktury dla elektryfikacji oznaczają gwałtowniejsze wkroczenie na te tereny cywilizacji, a co za tym idzie nieuniknioną powolną degradację tak trudnej i bogatej sztuki maski, którą w przyszłości będziemy zapewne, bez kontekstu etnologicznego, podziwiać w muzeach czy antykwariatach z powodu jej walorów artystycznych.

Bibliografia

Bazié Grégoire B., *Pont de Zawara : un « rêve de séculaire » devenu réalité!*, Lefaso.net, 17.10.2014 (<http://lefaso.net/spip.php?article61275>) [data dostępu: 17.10.2014].

²⁴ Oumarou Nao – rozmowa prywatna, marzec 2015.

²⁵ Grégoire B. Bazié, *Pont de Zawara : un « rêve de séculaire » devenu réalité!*, Lefaso.net, 17.10.2014 (<http://lefaso.net/spip.php?article61275>) [data dostępu: 17.10.2014].

- Frealle Pauline Marie Céline, *Les Animaux Dans Les Masques d’Afrique de L’Ouest*, Ecole Nationale Veterinaire d’Alfort, 2002 (<http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=351>) [data dostępu 12.12. 2013].
- Gorgi Yannick avec la collaboration de Babou Jean Pierre Ido, *Les masques vivantes. Patrimoine Nuna*, Edition DésIris, Paris 2001.
- Le Moal Guy, *Les masques bobo, nature et fonctions, travaux et documents de l’O.R.S.T.O.M. n° 121 P*, Paris 1980 (<http://www.amazon.com/Les-Bobo-fonction-masques-documents/dp/270990571X>).
- Oumarou Nao, *Le masque à lame chez les Moose, les Nuna et les Bwaba : les problèmes de sa diffusion (étude de son milieu social et de sa géographie stylistique)*, Université de Paris Panthéon-Sorbonne, Paris 1984, 2 vol. (thèse).
- Oumarou Nao, *Masques et société chez les Nouna de Zawara (Rep. De Haute-Volta)*, Memoire de maîtrise d’Histoire, Université de Ouagadougou, Ouagadougou 1984.
- Roy D. Christopher, G. B. Thomas Wheelock, *Land of the Flying Masks – Art and Culture in Burkina Faso – The Thomas G. B. Wheelock Collection*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2007.

Źródła osobowe

- Abdoulaye Dao, reżyser filmowy, Ouagadougou, Zawara, Wrocław, 2008–2015.
- Oumarou Nao, historyk, Ouagadougou, Zawara, Wrocław, 2008–2015.
- Yaro Boubié, rolnik i tancerz, nosiciel maski – Zawara, 2010–2015.

Summary

The Nuna people masks in the ritual of initiation

The sacred living masks that take part in ritual of initiation are slowly dying in Africa. Civilization puts them to rest. However in Burkina Faso, peoples of Bwaba, Mossi, Gurunsi, and Kurumba that profess animism, cultivate a cult of ritual mask, especially in region of Big Masks, in area from Bobo-Dioulasso

to Boromo. The subject of the article are the zoomorphic masks of Nuna – the people that belongs to Gurunsi. In Zawara village, near the border with Ghana, o of the most important religious event with participation of the masks is Bouzouyu – the rite oh initiation. The Nuna people don't have the griots, so the masks store the memory in of the people in form of symbols, signs and colours. The creation myth is contained in myth of revelation of the first mask to man. The mask is not only an object of religious cult – it is also the culture-factor that enriches imagination and philosophy, shapes fairy tales and poetry and. It is a folk work of art.

WSPÓŁCZESNA SZTUKA AFRYKI

Aneta Pawłowska

Katedra Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

**Inspiracje, imitacje i zapożyczenia
ze sztuki prymitywnej
przez artystów południowoafrykańskich
w I połowie XX wieku**

Prymitywizm w kulturze europejskiej

Kategoria określana mianem prymitywizmu od dawna funkcjonowała w terminologii związanej ze sztuką. Polski badacz tego zjawiska – Andrzej Kisielewski¹ przywołuje odległy przykład Giorgio Vasariego, który w swoich *Żywotach*² przeciwstawił kulturę artystyczną Toskanii „prymitywnej” sztuce greckiej. Terminem „prymitywizm” określano też sztukę prehistoryczną, sztukę tworzoną przez niewykształconych artystów naiwnych³ czy szeroko pojętą sztukę społeczeństw pozaeuropejskich, a zwłaszcza sztukę afrykańską. Owo zainteresowanie dla „art nègre” w środowiskach artystycznych Europy początku wieku XX przyniosło całkiem nowe, wyłącznie estetyczne podejście do tradycji i kultury Afryki Subsaharyjskiej. Od tej pory liczni twórcy europejskiej awangardy szukać będą w sztuce z tej części świata inspiracji – nowego repertuaru form plastycznych⁴.

Warto dodać, że pozytywne postrzeganie kultury i mieszkańców spoza kręgu cywilizacji zachodniej pojawiło się już u schyłku wieku XVIII, wyrastając z ideałów pisarzy związanych z nurtem sentymentalizmu, zwłaszcza Jean’a-Jacquesa Rousseau (liberalizm, idee postępowe, przekonanie o równości wszystkich ludzi), wysnuto stereotyp „szlachetnego dzikusa” (ang. *Noble Savage*, fr. *bon sauvage*). Funkcjonowało nieco iluzoryczne pojęcie odnoszące się do wyidealizowanego obrazu „człowieka pierwotnego”, który charakteryzowany był

1 A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011, s. 9–10.

2 G. Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów*, przekł. i oprac. K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 12.

3 Do tej grupy zalicza się instynktowną twórczość samouków, którzy nie byli związani z żadnymi kierunkami sztuki współczesnej ani tradycjami sztuki ludowej, jak Henri Rousseau (Celnik) czy Louis Vivin, Nikifor Krynicki, Teofil Ociepka.

4 Zob. J. Flam, M. Deutch (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley–Los Angeles–London 2003.

jako istota czysta, żyjąca zgodnie ze stanem natury i nieskażona cywilizacją. W wieku XIX poglądy Europejczyków uległy dalszym przemianom. Literaci i artyści malarze coraz śmielej poszukiwali nowych tematów i innych sposobów przedstawiania rzeczywistości. Wśród romantyków pojawiła się fascynacja odmienną i malowniczą kulturą Orientu, czego wyrazem była twórczość malarska romantyka – Eugene’a Delacroix czy akademika Lawrenca Alma-Tademy. Istotną była też postawa postimpresjonisty – Paula Gauguina, który lubił „dzikość i prymitywizm”. Malarz początkowo poszukiwał tych walorów w Bretanii, a potem na egzotycznych wyspach Polinezji⁵. Zniesienie niewolnictwa w drugiej połowie wieku XIX oraz wspomniany wzrost zainteresowania dla osiągnięć innych niż europejska cywilizacji stopniowo przyczynił się do prawdziwego zbliżenia pomiędzy Afryką i Europą. Skarbnicą wiedzy na temat „Czarnego Lądu” okazały się wówczas kolekcje etnograficzne. Na przykład działające od roku 1873 berlińskie Museum für Völkerkunde oraz Musée ethnographique du Trocadéro, założone w roku 1878 przez Ernesta Théodorea Hamy czy British Museum w Londynie⁶. Rozpoczęły się wówczas metodologiczne studia nad sztuką i kulturą cywilizacji pierwotnych: Afryki, Ameryki i Oceanii. Prace takich uczonych, jak Frans Boas, Wilhelm Worringer, Leo Frobenius czy Carl Einstein, dały asumpt do dalszych badań nad sztuką afrykańską, określaną jeszcze wówczas pejoratywnie zabarwionym mianem „sztuki prymitywnej”⁷. Zjawisko „prymitywizmu” było poruszane w licznych tekstach dotyczących estetyki i sztuki pisanych we wczesnych latach dwudziestych XX wieku przez znanego brytyjskiego krytyka Rogera Fry’a⁸, jak również nie-

5 A. Solomon-Godeau, *Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism*, „Art in America” 1989, No 77, s. 118–129.

6 Zob. A. Pawłowska, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 272–281.

7 Zob. A. Pawłowska, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską świata zachodniego na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] S. Szafranski, M. Kądziela et al. (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2014, s. 59–70.

8 R. Fry, *Vision and Design*, Brentano’s, New York 1924, s. 99–103.

ustannie przewijało się w monografiach kubizmu, niemieckiego ekspresjonizmu (zwłaszcza grupy Die Brücke) i innych ruchów awangardowych⁹. Na uwagę zasługuje zwłaszcza wpływ sztuki pozaeuropejskiej na ekspresjonizm, który niejako z definicji szukał inspiracji w kulturach *Innych*, toteż afrykański folklor wraz z dramaturgią obrzędów tanecznych i surowym pięknem masek okazał się dlań bardzo inspirujący.

Zauroczenie afrykańską sztuką „plemienną” spowodowało powstanie wielu prymitywizujących dzieł u zarania wieku XX, jakkolwiek najbardziej znanym przykładem inspiracji sztuką „Czarnej Afryki” stały się *Panny z Avignonu* Pabla Picassa (1907), w mitologii awangardy uchodzące za zapowiedź rewolucji kubistycznej. W *Pannach*, według Roberta Rosenbluma, inspiracje rzeźbą prymitywną umożliwiły przełamanie akademickiego schematyzmu w przedstawieniu anatomii kobiecego aktu¹⁰ poprzez prowokacyjną wręcz opozycję wobec tego co cywilizowane, co dobitnie podkreślała nie tylko groteskowa forma dzieła, lecz również jego ewidentnie seksualny charakter i kontekst domu publicznego, akcentowany przez samego Picassa, który o swoim dziele wyrażał się nadzwyczaj bezpośrednio: *Mon Bordel*¹¹.

O tym, że obecnie wkład kultur pozaeuropejskich w formowanie sztuki nowoczesnej został w pełni doceniony świadczy chociażby przełomowa wystawa z nowojorskiego Museum of Modern Art (MoMA) z roku 1984 zatytułowana „*Primitivism*” in 20th-century Art: *Affinity of the Tribal and Modern*, której kuratorem był wpływowy krytyk sztuki i zarazem dyrektor tejże placówki – William S. Rubin. Jednakże, jak wyjaśniał on w katalogu wystawy, większość artystów nowoczesnych, którzy inspirowali się sztuką plemienną, nigdy nie była

⁹ Pierwsza pogłębiona refleksja nad doniosłością wkładu kultur plemiennych (w tym oczywiście afrykańskich) w sztukę nowoczesną pojawiła się już w 1938 r. w książce Roberta Goldwatera, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Massachusetts and London 1986.

¹⁰ Zob. R. Rosenblum, *Cubism & Twentieth-Century Art*, New York 2001, s. 25.

¹¹ Por.: A. C. Chave, *New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon: Gender, Race, and the Origins of Cubism*, „Art Bulletin” 1994, Vol. 76, No 4, s. 596–611 oraz P. Leighton, *The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, „Art Bulletin” 1990, Vol. 72, No 4, s. 609–630.

w Afryce ani, na przykład, na wyspach Oceanii, na ogół nigdy niczego na ten temat nie czytała i nie orientowała się co do rzeczywistych, zazwyczaj magiczno-religijnych funkcji owych przedmiotów.

Początki działalności artystycznej w Afryce Południowej

Historia białych osadników na południu Afryki rozpoczyna się wraz z przybyciem tam Jana van Riebeecka (1619–1677), który w roku 1662 wylądował z osadnikami na klifowej plaży Przylądka Dobrej Nadziei¹². Ziemie te do przybycia białych osadników na tereny Afryki Południowej były zamieszkałe przez koczownicze ludy Khoikhoi i San. Kontakty między białymi osadnikami a rdzennymi mieszkańcami Afryki Południowej nacechowane były wrogością¹³.

Początkowo, ze względu na trudy codziennego życia, potrzeby kulturalne osadników były dość skromne, a i te w znacznym stopniu realizowano w kręgu rodziny i przyjaciół. W oddalonych od portowego Kapsztadu dystryktach kontakt ze światem zewnętrznym był jeszcze bardziej ograniczony. Dopiero na przełomie XVIII i XIX stulecia sprowadzona zostaje na Przylądek prasa drukarska, pojawiają się załączki życia teatralnego, powstają różnorakie stowarzyszenia czytelnicze i retoryczne¹⁴.

Szersza działalność artystyczna rozpoczyna się w wieku XIX wraz ze stabilizacją gospodarczą pod rządami Brytyjczyków. Łączy się ona nierozzerwalnie z artystami o „duszy trapera” i często o awanturniczym usposobieniu. Od początku wieku XIX coraz częściej malarze i rysownicy towarzyszyli ekspedy-

¹² A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*, Łódź 2013, s. 24–28.

¹³ W 1653 r. doszło do pierwszego starcia zbrojnego między autochtonami a Europejczykami; w 1770 r. inna bitwa rozpoczęła wojny zwane kafirskimi (*Kaffir Wars*), prowadzone z czarną społecznością przez następne sto lat. Por. B. Nowak, *Republika Południowej Afryki*, [w:] *Encyklopedia historyczna świata*, t. 12, Kraków 2002, s. 283.

¹⁴ P. Schrimmer, *The Concise Illustrated South African Encyclopedia*, Johannesburg 2001, s. 56–58.

com. Jednym z pierwszych artystów przedstawiających piękno flory i fauny południowego krańca Afryki był François Le Vaillant (1753–1842) – pochodzący z Gujany Holenderskiej. Przemierzając pustynię Karoo dotarł on aż do Przylądka Dobrej Nadziei. Zachowały się jego liczne rysunki przedstawiające sceny obozowe, wizerunki buszmenów, ich rytuały i pejzaże południowoafrykańskie. W kontekście wczesnych dzieł prezentujących środowisko geograficzne i przyrodę Afryki Południowej należy jeszcze wspomnieć dzieło Roberta Jacoba Gordona (1743–1795), odnoszącego się chętnie w swych rysunkach do wyobrażeń i zwyczajów związanych z ludnością miejscową¹⁵.

Wraz z rozwojem ekspansji brytyjskiej zaczęli tu przybywać artyści-ryownicy pochodzący z Anglii, tak jak Samuel Daniell (1775–1811). Dotarł on wraz z ekspedycją Trutera i Sommervillea, aby penetrować Beczuanę w latach 1801–1802. Efektem malowniczej podróży stał się album trzydziestu autorskich kolorowanych akwatint zatytułowany *African Scenes and Animals*, wydany w Londynie w latach 1804–1805¹⁶.

Kilkadziesiąt lat później Fredrick I’Ons (1802–1887)¹⁷ oraz Thomas Bowler (1812–1869) kontynuowali podobną tematykę. Ciekawą postacią wśród dziewiętnastowiecznych malarzy interioru Afryki był John Thomas Baines (1820–1875), towarzysz wypraw Davida Livingstona. Jego spuścizna malarska to liczne obrazy przedstawiające sceny z wojen kaffirskich, opublikowane w formie ilustracji w dziele *Scenery and Events in South Africa* w roku 1852¹⁸. Twórcy ci, aczkolwiek nie byli wybitnymi artystami, stworzyli bezcenną z dzisiejszego punktu widzenia dokumentację typów ludzkich i krajobrazów. Zwrócili oni przy tym uwagę prostych kolonizatorów – odkrywców, obieżyświatów i poszukiwaczy fortuny – mieszkających na wybrzeżu Przylądka Dobrej Nadziei

¹⁵ Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 72–85.

¹⁶ A. Gordon-Brown, *Pictorial Africana: A Survey of Old South African Paintings, Drawings and Prints to the End of the Nineteenth Century with a Biographical Dictionary of One Thousand Artists*, Cape Town 1975, s. 83 i 142.

¹⁷ Zob. L. Alexander, *Frederick I’Ons. Retrospective Exhibition*, Port Elizabeth 1990.

¹⁸ *Ibidem*, s. 6.

na sprawy sztuki, co stanowi ich niezaprzeczalny wkład w rozwój kultury w Południowej Afryce. Bezpośrednim skutkiem było założenie w roku 1864 pierwszej szkoły artystycznej w Kapsztadzie, a wkrótce potem The South African Fine Arts Association, stowarzyszenia propagującego rozwój sztuk¹⁹.

W drugiej połowie wieku XIX sztuka białych przybyszów ulega dynamicznym przeobrażeniom. Następne pokolenie twórców, urodzonych już w Afryce, takich jak Abraham Volschenk (1853–1936), Pieter Wenning (1873–1921) – okreśłany mianem pierwszego impresjonisty przyłádkowego (*Cape Impressionist*) oraz Hugo Naude (1869–1941), koncentrowało swoje wysiłki na zagadnieniach czysto artystycznych. Głównym problemem, z jakim borykali się ci twórcy, stała się sprawa specyficznego, niezwykle intensywnego światła właściwego tylko tej części globu. Jaskrawe nasłonecznienie i suche, przezrocyste powietrze powodowały, że wiele zasad stosowanych przez mistrzów z Europy (jak chociażby Leonardowskie sfumato²⁰) tu okazywało się bezużytecznych. Dlatego być może najciekawsii twórcy tego okresu, to artyści bez wykształcenia akademickiego, jak np. syn farmera spod malowniczego miasteczka Riversdale – Volschenk.

Nowe zjawiska estetyczne w sztuce południowoafrykańskiej

Na początku wieku XX sytuacja związana z romantyczno-etnograficznym doбором tematów artystycznych i sposobami ich przetwarzania zaczęła się zmieniać. Pojawili się nowi, godni uwagi południowoafrykańscy twórcy, tacy

¹⁹ M. Huntley, *Art in Outline. An Introduction to South African Art*, Oxford 1992, s. 70.

²⁰ Sfumato jest to miękki modelunek malarski zacierający wyrazistość konturu dzięki łagodnym przejściom światłocieniowym, co daje wrażenie oglądania obiektu przez mgłę lub dym. W ten sposób artyści uwzględniają wpływ powietrza na barwę i kształt przedmiotów znajdujących się w oddali. Ten rodzaj manieri malarskiej powstał w okresie renesansu i stosowany był często przez Leonada da Vinci.

jak Jacobus Hendrik Pierneef, Irma Stern, Walter Battiss i Alexis Preller, którzy w nowatorski sposób wykorzystali typową afrykańską ikonografię (np. eksploatującą malarstwo naskalne ludów San lub drewnianą rzeźbę ludów Bantu). W nowej modernistyczno-awangardowej stylistyce malarze ci zaprezentowali własną ikonosferę opartą na autentycznej kulturze Afryki, z której nie tylko zapożyczyli typowe elementy stylistyczne, ale też odmienny sposób narracji zaprezentowanej w ich obrazach.

Anitra Nettleton, badaczka z Uniwersytetu Witwatersrand w Johannesburgu, analizując wpływ zjawiska prymitywizmu na sztukę Afryki Południowej, podkreśla, że bardzo często mocarstwo kolonialne (Wielka Brytania) używało sztuki do budowania tożsamości narodowej osadników w koloniach brytyjskich, takich jak Nowa Zelandia i Australia oraz częściowo Kanada²¹. Uwaga ta pomaga „zrozumieć rodzaj prymitywizmu, który spotykamy w pracach wielu artystów działających w Republice Południowej Afryki w okresie między rokiem 1945 a 1976, kluczowym okresie w rozwoju apartheidu”²². Koncepcja apartheidu była to teoria zapoczątkowana w wieku XIX, dotycząca osobnego rozwoju ras ludzkich. Kulminacja systemu nadeszła tuż po zakończeniu II wojny światowej. Jej wyrazem był wprowadzony w roku 1948 system polityki separacji i dyskryminacji polityczno-ekonomicznej Afrykanów (i innych „kolorowych” nacji). Podczas ery apartheidu (1948–1994) czarna społeczność kraju zamieszkiwała wydzielone tylko dla niej części miasta lub podmiejskie tereny, tak zwane *townships* oraz wiejskie tereny tzw. *bantustanów*²³. Nettleton, odnosząc się do konsekwencji artystycznych związanych z tym ustrojem społecznym, zwraca uwagę na ambiwalencję postaw elementów łączących się z recepcją życia ludów miejscowych inspirujących białych artystów w Republice Południowej Afryki. Fascynacja białych twórców miejscowym życiem ujaw-

²¹ A. Nettleton, *Primitivism in South African Art*, [w:] L. van Robbroeck (ed.), *Visual Century: South African Art in Context*, Vol. 2, 1945–1976, Johannesburg 2011, s. 145.

²² *Ibidem*.

²³ A. J. Robinson, *Apartheid*, [w:] *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, New York 1999, s. 118.

nia się jeszcze przed II wojną światową w przypadku takich artystów, jak pochodzący z Holandii wybitny rzeźbiarz – Anton van Wouw (1862–1945) oraz południowoafrykańska malarka Irma Stern (1894–1966). W interpretacji Nettelton jakkolwiek van Wouw podjął temat „szlachetnego dzikusa” jako przedmiotu swych prac, to jednak nie stosował żadnych formalnych zdobyczy charakterystycznych dla modernistycznej lekcji prymitywizmu. Kanoniczne przykłady dzieł artysty, takie jak *Buszmeński łowca*, *Palacz dagga*²⁴, *Śmiejący się Basuto* i *Jedzący kukurydzianą papkę*, prezentują jego wysokie umiejętności jako rzeźbiarza – uważnego realisty. Artysta dużo uwagi poświęca drobiazgowo wykończonej fakturze niewielkich statuetek, wyrazowi twarzy portretowanych osób oraz starannie zaprojektowanej kompozycji.



II. 1. Wystawa w Galerii IZIKO, Kapsztad, na pierwszym planie rzeźby Antona van Wouw (fot. A. Pawłowska)

²⁴ Dagga to południowoafrykańska halucynogenna roślina z rodzaju *Cannabis*.

Pierwszym twórcą w Afryce Południowej, szukającym inspiracji tzw. kulturą prymitywną „Czarnej Afryki”, w modernistycznym anturazżu okazała się kobieta – Irma Stern, do której za chwilę powrócę. Warto chyba zaznaczyć, iż okres wczesnych lat dwudziestych wieku XX w Afryce Południowej, gdy pojawiły się takie artystki, jak Maggie Laubsher (1886–1973) czy Berta Everard (1873–1965), Cecil Higgs (1898–1986), Maud Sumner (1902–1985) oraz Stern posiadające profesjonalne wykształcenie artystyczne, to prawdziwy przełom w postrzeganiu kultury miejscowej. To kobiety jako pierwsze miały odwagę prezentować sztukę nowoczesną o silnym zabarwieniu ekspresyjnym, to one jako pierwsze zwróciły uwagę na rdzenną ludność Afryki nie w charakterze ciekawostki etnograficznej, lecz traktując ją podmiotowo. Malarki rozszerzyły tematykę prac o liczne nowe wątki, w tym o uproszczone i zdeformowane portrety czarnych Afrykanów²⁵. Ekspresjonistyczna deformacja pojawia się w licznych portretach Maggie Laubsher, wykształconej w Europie przyjaciółce Franza Marca z grupy ekspresjonistów niemieckich *Der Blaue Reiter* oraz Emila Nolde, Karla Schmidt-Rottluff i Maxa Pechstein z grupy *Die Brücke*. Artystka poznała ich podczas pobytu w Berlinie w latach 1922–1924. Od Franza Marca przejęła głębokie przekonanie, że „człowiek jest w mistycznej jedności ze światem”, co posłużyło jej do stworzenia uproszczonych, barwnych scen pasterskich przywołujących jej lata dzieciństwa spędzone na farmie *Bloublommetjieskloof* w dystrykcie Malmesbury.

Innym ciekawym przykładem działalności kobiety-artystki może być twórczość Berty Everard, która malując wykorzystywała konstruktywnie zdobycze impresjonizmu. Potrafiła ona, jak nikt inny wcześniej, oddać intensywną paletę barw, właściwą pejzażom afrykańskim; a zwłaszcza różowe zabarwienie odległej linii horyzontu. Zapewne pomogły jej w tym studia w Anglii, (gdzie się urodziła) oraz częste pobyty w Paryżu – światowej stolicy sztuki²⁶. Jednak sercem i poruszaną tematyką Berta Everard pozostała całkowicie związana ze swą farmą leżącą tuż przy granicy ze Swazilandem. W zakresie literatury podobną

²⁵ Zob. M. Arnold, *Irma Stern, a feast for the eye*, Cape Town 1995, s. 3–7.

²⁶ Zob. M. Stein-Lessing, *Bertha Everard and Rosamund Everard-Steenkamp*, [w:] *Our Art II*, Pretoria 1961, s. 31–35.

rolę odegrała niewielka powieść autorstwa Olivii Schreiner *The Story of an African Farm* z roku 1883, doskonale prezentująca specyficzną sytuację narodowościową i obyczajową na burskiej farmie otoczonej malowniczą przyrodą.

Irma Stern

Irma Stern jest artystką, która bezsprzecznie zasługuje na miano czołowej ekspresjonistki w Afryce Południowej. Na ukształtowanie jej osobowości jako twórczyni wpłynęło bez wątpienia niemieckie środowisko artystyczne, regularnie podróżowała bowiem między Niemcami a Republiką Południowej Afryki. W roku 1916, tuż po studiach w Akademii w Weimarze oraz Levin-Funcke Studio, Stern miała okazję poznać blisko wielu członków ruchu ekspresjonistycznego. Od tej pory jej duchowym i artystycznym przewodnikiem stał się Max Pechstein (1881–1955) – ważny członek drezdeńskiej grupy Die Brücke i berlińskiej Novembergruppe, który zachęcił Stern do ekstrawaganckiego wykorzystania koloru oraz wpłynął znacząco na jej wczesną twórczość artystyczną. Max Pechstein zorganizował także pierwszą wystawę monograficzną artystki w Berlinie w roku 1919. Był to ten sam rok, w którym w Paryżu w Galerii Devambes otwarto pierwszą wystawę Sztuki Czarnej Afryki i Oceanii²⁷. Jednak w tym samym okresie – w roku 1920 – w Afryce Południowej krytycy wyśmiewali się z jej wczesnych wystaw, tytułując je np. tak: „Sztuka pani Army Stern – brzydota jako kult”²⁸.

Ważnym punktem odniesienia w życiu Stern było jej dzieciństwo spędzone w małym miasteczku Schweitzer-Renecke w Transwalu, które wielokrotnie wspominała z nostalgią i ustawicznie mitologizowała. W roku 1926 tak opisywała wyżynne krajobrazy Afryki Południowej (Highveld): „Jego ogromna wielkość była jednym z moich pierwszych wrażeń z tego świata, tak pełen piękna – fragmentów żółtych równin z niebiesko-błękitnym niebem i ciemnymi postaciami tubylców, których zarysy podkreślały jego przejrzystość”²⁹.

²⁷ R. Goldwater, *Primitivism in Modern...*, s. 26, 277.

²⁸ Cytat według: *Irma Stern Museum*, <http://www.irmastern.co.za/view.asp?pg=artwork> [data dostępu: 12.08.2015].

²⁹ I. Stern, *How I Began to Paint*, „The Argus”, 12.6.1926.

Istotnym elementem związanym z twórczością Irmy Stern był fakt, że artystka w swych pracach wykorzystywała własne, autentyczne afrykańskie doświadczenia, gdy tymczasem malarze formatu Paula Gauguina i Maxa Pechsteina³⁰ musieli podróżować w poszukiwaniu innych kultur w egzotyczne miejsca, co prowadziło ich do wyidealizowanej koncepcji prymitywizmu. W przeciwieństwie do nich Stern pochodziła z Afryki i miała okazję dokładnie poznać rdzenną ludność tego kontynentu. Prawdopodobnie dlatego już w roku 1927 jej pierwszy biograf, Max Osborn, napisał, że Stern była „wyjątkowym przypadkiem”³¹. Wszystkich fascynowały bowiem jej podróże do miejsc takich, jak Transkei, KwaZulu Natal, Suazi, Mozambik, Senegal, Zanzibar czy Kongo Belgijskie (obecnie Zair). Można uznać, że oddają one jej pewność w zakresie obranej drogi, jak też prawdziwie intensywnego zainteresowania różnorodnymi kulturami południa Afryki. Zwłaszcza podróże do Zanzibaru i Konga dostarczały artystce niezwykle zróżnicowanych podnieć do pracy. Choć w roku 1933 osiedliła się w Kapsztadzie, była to raczej tylko jej baza wypadowa do dalszych podróży tak po Afryce, jak i Europie.

Stern zafascynowało Kongo, odwiedziła je kilkakrotnie podczas malarskich wypraw, opisując je później w pamiętnikach. „Kongo zawsze było dla mnie symbolem Afryki – pisała Stern – jej prawdziwym sercem. Dźwięk »Kongo« sprawia, że moja krew tańczy, z dreszczem egzotycznego podniecenia; ten dźwięk brzmi niczym odległe bębny tubylców i rwące, tropikalne rzeki przepływające z bulgotaniem wody w ich mistycznej głębi”³².

Pod wpływem podróży w głąb afrykańskiego interioru wykształcił się dojrzały styl artystki, o śmiało stosowanej, żywej paletce barwnej, gęsto nakładanych impastach, grubych linach obwodzących kształty. Prace wówczas powstałe są pełne rytmu i niezwyklej żywotności, która została wzmocniona poprzez celowe zakłócenia linii konturów. Płytkie przestrzenie obrazów wypełnione są całkowicie nagimi ciałami ciemnoskórych kobiet i barwną roślinnością.

³⁰ Max Pechstein podróżował m.in. po koloniach japońskich, Hong Kongu, Colombo i Manili. Zob. B. Fulda, A. Soika, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Berlin, s. 135–146.

³¹ M. Arnold, *Irma Stern: a feast for the eye*, Vlaeberg 1995, s. 56.

³² N. Dubow, *Paradise: The Journal and Letters (1917–1933) of Irma Stern*, Cape Town 1991, s. 91.

W latach 1939–1945 głównym źródłem artystycznych inspiracji stał się dla Stern Zanzibar, gdzie uległa fascynacji kulturą arabską. Jak pisała w listach „[...] podbijam owy obszar dla mojej pracy i rozwoju [artystycznego – A.P.]. Maluję dramatyczne obrazy, kompozycje i twarze”³³. Wówczas powstały pełne ekspresji i deformacji portrety kobiet i mężczyzn zamieszkujących ten, ciężący kulturowo ku orientowi, obszar Afryki. Za najpiękniejsze obrazy uchodzą: *The Golden Shawl* (Iziko Galeria Narodowa, Kapsztad), *Arab* (1939, kolekcja prywatna) oraz *Ramadan*, pełne wewnętrznej harmonii i psychologicznej głębi.



II. 2. Irma Stern, *Arab*, 1939, ol./pt., kol. prywatna

³³ I. Stern, *Zanzibar*, Pretoria 1948, s. 3.

Wszystkie obrazy z tego okresu umieszczane były w drewnianych ramach, kunstownie zdobionych rzeźbieniem, które artystka specjalnie zamawiała u miejscowych snycerzy. Prace z lat związanych z pobytem artystki na Zanzibarze stały się doskonałą egzemplifikacją ekspresjonistycznej manieri malarzkiej rozwiniętej przez nią w autentycznym i intensywnym kontakcie z naturą i mieszkańcami Afryki.

Jacob Hendrik Pierneef

Jednym z najbardziej znanych malarzy południowoafrykańskich pochodzenia afrykanerskiego z pierwszej połowy wieku XX był Jacob Hendrik Pierneef (1886–1957), który do zagadnienia rodzimego pejzażu wniósł elementy dekoracyjne oraz wewnętrzną ekspresję³⁴. Malarz pochodził z rodziny o silnych proniderlandzkich tradycjach i studiował m.in. w Rotterdamse Kusakademie (Akademia Sztuk w Rotterdamie), odbył także podróż do Rzymu. Mottem spajającym dokonania artystyczne Pierneefa jest wygłoszone przez artystę zdanie dotyczące jego konsekwentnej eksploracji krajobrazów południowoafrykańskich: „prawdziwie narodowa sztuka może narodzić się jedynie w najbliższym otoczeniu i na swojej własnej ziemi”³⁵.

Podkreślanie roli otaczającej natury było niezwykle istotne dla kultury afrykanerskiej. Nico Coetzee tak opisywał odczucia tej nacji: „[...] poczucie mistycznego przywiązania do kraju. Afrykanerzy wywodzą swój historyczny byt i tożsamość z tej relacji; [uważają, że] są wytworami tego otoczenia natuurmense [z afr. ludźmi natury A.P.] lub przynajmniej plaasmense [z afr. rolnikami, farmerami A.P.]”³⁶.

³⁴ Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 139–146.

³⁵ E. Berman, *Art and Artists...*, s. 328.

³⁶ J. N. Coetzee cytaty według: A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 147.



II. 3. Jacob Hendrik Pierneef, *South West African Mountains*, 1944, ol./pt., kol. prywatna

Poczucie jedności z naturą wiązało się ściśle z drugim ważnym aspektem prac Pierneefa, opartym na europejskiej fascynacji prymitywizmem. Była to jego fascynacja obecnym w Afryce Południowej malarstwem naskalnym. Początki swego zainteresowania sztuką ludu San zawdzięczał malarz pracy asystenta w Bibliotece Stanowej w Kapsztadzie. Tam zapoznał się z publikacjami badaczy sztuki ludów khoisańskich: geologa George'a Williamema Stowa (1822–1882)³⁷, językoznawczynie Dorothei Bleek (1873–1948)³⁸ czy na-

³⁷ R. B. Young, *The Life and Work of George William Stow, South African Geologist and Ethnologist*, Longmans, Green, & Co., London 1908.

³⁸ Dorothea Bleek była córką dr. Wilhelma Bleeka, pioniera badań językoznawczych nad ludami /Xam i !Kung w XIX w. D. Bleek była też autorką słownika i gramatyki buszmeńskiej.

uczycielki i rysowniczki Helen Tongue. Ponadto lekturę Pierneefa stanowiły licznie wydawane książki opisujące serię odkryć dotyczących sztuki naskalnej w Europie – w Altamirze i Lascaux. Wrażliwego artystę zachwyciły pewne formalne aspekty sztuki naskalnej, takie jak arbitralna organizacja linii, dekoracyjne uproszczenia i dokładne uchwycenie formalne postaci bez zastosowania światłocieni oraz modelunku barwnego. Pierneef instynktownie odczuwał, że zasady te doskonale nadawały się do zastosowania w prezentacji krajobrazów z wyżyn południowoafrykańskiego Transwalu, oświetlonych ostrym światłem słonecznym, wypełnionych płaskimi sylwetkami. Co ważne, malarz nigdy osobiście nie przedsięwziął żadnej wędrowki, aby obejrzeć naskalne rysunki *in situ*. Polegał tylko na przedstawieniach dostępnych w kartkowanych albumach³⁹. Tam zaś była przedstawiona pewna wizja artystyczna o głęboko europocentrycznym charakterze. Toteż, gdy dziś patrzymy krytycznie na owe pionierskie prace prezentujące dorobek artystyczny khoisańskich malarzy, widzimy wyraźnie ich zależność od secesyjnej wrażliwości. Ponadto pierwsi badacze rysunków naskalnych analizowali je jedynie pod kątem ich wartości formalnych, nie wiedząc niczego na temat religijnych wierzeń San i ich sposobu reprezentacji w sztuce wartości magicznych.

Około roku 1915 Pierneef miał okazję zapoznać się bezpośrednio z oryginalnymi rysunkami Stowa, przechowywanymi przez Dorotheę Bleek. Stało się to przy znaczącym udziale innego artysty – Ericha Mayera. To on zwrócił uwagę Pierneefa na konieczność stworzenia południowoafrykańskiej sztuki narodowej, która odzwierciedlałaby ducha formującego się wówczas narodu afrykanerskiego oraz sugerował, że sztuka ta powinna być zakorzeniona w sztuce tworzonej przez autochtonów. W swych rozważaniach teoretycznych Mayer posuwał się jeszcze dalej niż inni twórcy, widząc w sztuce zaniedbanego afrykańskiego rękodziela potencjalne źródło dochodu dla jej wytwórców oraz źródło wzorów dla przemysłu⁴⁰.

³⁹ Dopiero w kwietniu 1936 r. Pierneef miał okazję zobaczyć dwa oryginalne rysunki naskalne San w pobliżu Fouriesburgu.

⁴⁰ Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 142–143.

Najdobitniejszy przykład wpływu malarstwa ludu San na dorobek artystyczny Pierneefa stanowi dekoracja ścienna z roku 1922 wykonana dla szkoły męskiej Ficksburg High School we Ficksburgu, zwana ze względu na swą tematykę *Buschmen Panels* [*Panele z Buszmenami*]. Jest to fryz złożony z ośmiu paneli, każdy o wymiarach około 120 x 290 cm. Praca jest usytuowana w kamiennym holu wejściowym szkoły. Fryz ten to jednocześnie pierwsze publiczne zamówienie (dla Stanowego Departamentu Robót Publicznych), zrealizowane przez Pierneefa, który wkrótce zasłynął jak twórca licznych realizacji wykonanych w tej technice. Malarz użył motywów bezpośrednio przeniesionych z prac Stowa⁴¹ oraz Tongue, jednak zastosowana tu też została swoista *licentia poetica*. Wybierając tylko fragmenty z całych rysunków, zmieniając ich skalę, odwracając je dowolnie oraz stosując klamrę spinającą całość w postaci pary ptaków nad każdym panelem, artysta dążył przede wszystkim do uzyskania zwartej całości, zgodnej z tektoniką ścian holu. Służyła temu również zmiana kompozycji prac z horyzontalnej (typowej dla sztuki khoisańskiej) na wertykalną, lepiej dostosowaną do przestrzeni budynku szkoły. Ponadto Pierneef wykorzystał nieortodoksyjną technikę malarską, używając naturalnych pigmentów i tajemniczego organicznego spoiwa; celowo ograniczył gamę barwną fresków do palonej sienny, żółtego, ochry, czerni i bieli, co stanowiło ukłon w stronę autentycznej sztuki ludu San.

W późniejszych pracach malarskich artysty motywy sztuki khoisańskiej przewijały się także, choć już w mniej dosłownej formie, m.in. w rysunkach eksponowanych w Holandii w roku 1925. W tym zbiorze na uwagę zasługuje zwłaszcza pastel *Adam and Eve in Paradise* (1925, Muzeum Sztuki w Pretorii). Jest to luźna trawestacja rysunku pochodzącego z książki Carla Petersa, *The Eldorado of the Ancients*⁴² (*notabene* znanej Pierneefowi), ukazującego malowidła naskalne Buszmenów z Mashonaland. Na uwagę zasługuje charakterystyczna sylwetka samotnego drzewa z półpustynnego Veldu, o spłaszczonej koro-

⁴¹ G. W. Stow, *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State*, London 1930.

⁴² C. Peters, *The Eldorado of the Ancients*, Dutton, London 1902; wyd. oryginalne: *Im Goldland des altertums forschungen zwischen Zambesi und Sabi*, J. F. Lehmanns Verlag, München 1902.

nie⁴³. Do tego motywu Pierneef będzie powracał wielokrotnie w swej dojrzałej twórczości malarskiej, czyniąc z niego swój znak rozpoznawczy. Jednak w sposób typowy dla europocentrycznego podejścia do kultury i sztuki „Innych”, wprowadza postaci Adama i Ewy – przeniesione z chrześcijańskiej ikonografii. Obserwacje malarza poszukującego pod wpływem doświadczeń secesyjnych twórców europejskich dekoracyjnego znaczenia linii zbiegły się ze sposobem oddawania konturów przez buszmeńskich artystów⁴⁴. Podobnie jak dekoracyjna sylwetka i płaski charakter sposobu przedstawienia danego motywu.

Prymitywistyczne inspiracje w sztuce okresu początków apartheidu

W latach trzydziestych i czterdziestych wieku XX, wraz ze wzrastającym nacjonalizmem afrykanerskim oraz narastającą dyskryminacją rdzennych mieszkańców Afryki Południowej, sytuacja polityczna w kraju zaogniała się. W roku 1948 koalicja afrykanerska⁴⁵ odniosła zwycięstwo wyborcze, a premierem pierwszego całkowicie afrykanerskiego rządu został Daniel François Malan, który proklamował politykę apartheidu⁴⁶. Jednocześnie w tym samym okresie, dzięki stabilizacji gospodarczej, zwiększonym nakładom na szkolnictwo artystyczne i muzea, nastąpiła znacząca aprecjacja malarstwa i sztuk

⁴³ Jest to prawdopodobnie drzewo z rodziny akacjowatych: *akasiabome* lub *wild syringas*.

⁴⁴ W listach z 1916 r. Pierneef powołuje się na bliskość dokonań artystycznych Ferdinanda Hodlera i Buszmenów. Zob. A. Duffey, *Pierneef and San rock art*, „De arte”, September 2002, No 66, s. 23.

⁴⁵ Była to koalicja Partii Nacjonalistycznej i Partii Afrykanerskiej, które 1951 r. połączyły się w Partię Narodową.

⁴⁶ Termin apartheid został utworzony w latach trzydziestych XX w. Jako polityczny slogan został użyty we wczesnych latach czterdziestych przez Partię Narodową, jednak polityka apartheidu jako taka sięga wstecz ku początkom białego osadnictwa w Afryce Południowej. Po dojściu do władzy Partii Narodowej w 1948 r., społeczny zwyczaj apartheidu został usystematyzowany pod postacią prawa. Zob. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej...*, s. 44–48.

wizualnych. Od lat trzydziestych wieku XX niezwykle aktywna stała się New Group (Nowa Grupa) realizująca na gruncie sztuki ideały postępu. Wśród jej 17 członków znaleźli się tacy malarze, jak Gregoire Boonzaier (1909–2005), Terence McCaw (1913–1976), Walter Battiss (1906–1982), Alexis Preller i rzeźbiarz „Lippy” – Israel Isaac Lipschitz (1903–1980). Lata czterdzieste XX w. inicjują okres, w którym wyraźnie zaznacza się wzrost zainteresowania sztukami plastycznymi wśród rdzennej ludności afrykańskiej.

Artystą godnym uwagi jest bez wątpienia pochodzący z Transwalu Alexis Preller (1911–1975)⁴⁷. Twórca ten świadomie związał się poprzez edukację i pobyt w Londynie ze środowiskiem brytyjskim. W imię wyznawanej koncepcji sztuki, sytuującej się na pograniczu estetyki surrealizmu i ekspresjonizmu, Alexis Preller poszukiwał inspiracji w tradycyjnych formach plastycznych „Czarnej Afryki”. Fascynacje sztuką i kulturą Bantu oraz Paula Gauguina i Vincenta van Gogha, których dzieła Preller studiował w europejskich muzeach, zaowocowały wprowadzeniem stylistycznych elementów formalnych bliskich barwnym i płaskim kompozycjom Gauguina z tahitańskich obrazów *Garden of Eden* (1937, Muzeum Sztuki w Pretorii). Kolejne podróże, jakie artysta odbywał po Afryce, o charakterze studiów etnograficznych – na Wybrzeże Wschodnioafrykańskie, Seszele, do Zanzibaru, Egiptu i Kongo oraz pobyt w Królestwie Suazi – stopniowo nadały jego pracom niezwykle osobisty i unikalny styl. Zachwyty ludem Ndebele (Mapogga), wśród którego panował zwyczaj, by kobiety wykonywały tajemnicze geometryczne malatury w jaskrawych barwach na chatach, stanowił doskonały łącznik pomiędzy wernakularną sztuką Afryki Południowej a tajemniczym światem surrealizmu francuskiego fascynującego Prellera. Malarstwo z tego okresu można opisać jako tajemnicze kompendium symbolicznych obrazów czerpiących z przyrody, zabytków i rytualnych afrykańskich wyrobów dekoracyjnych. Pod koniec lat czterdziestych XX wieku Preller tworzył świetliste kolorowe, mityczne kompozycje, takie jak *Basuto Allegory* (1947, Gordon Schachat Collection) czy *Ritual Mapogga* (1951, Muzeum Sztuki w Pretorii), związane z kulturą ludów wschodnich Sotho. Pojawiają się stylizowane postaci

⁴⁷ Zob. E. Berman, *Alexis Preller – Africa, The Sun and Shadows*, Cape Town 2010.

ludzkie oraz domostwa i wioski. Ich uzupełnieniem jest arsenał tajemniczych znaków, takich jak jaja, zapalona świeca, szczelinowy bęben, który artysta widział w Musée d'Homme w Paryżu, a także czaple, uważane przez niektóre afrykańskie społeczności za siedlisko duchów przodków (*Mapogga rondavel, Kraal III*). Choć Alexis Preller wywodził się z rodziny afrykanerskiej, to jednak dla tego środowiska rodzaj sztuki, który uprawiał, był nadmiernie zakorzeniony w estetyce bantu, by mógł stać się wyrazicielem poglądów estetycznych białej społeczności.

Wspomniany już wcześniej inny członek Nowej Grupy – Walter Battiss dał się poznać jako sardoniczny artysta i filozof czerpiący natchnienie pełnymi garściami z rdzennej kultury Afryki Południowej⁴⁸. Od roku 1938 malarstwo autochtonów weszło na dobre do artystycznego *oeuvre* Battisa. Od 1944 r. artysta kopiował malowidła naskalne Buszmenów, współpracując blisko z wybitnym badaczem sztuki naskalnej Henri Breuilem. W roku 1948 wziął udział w ekspedycji na pustynię Namib, gdzie żył wraz z Buszmenami. Wcześniej, bo w roku 1939 Battiss wydał własnym staraniem książkę *The Amazing Bushman*⁴⁹. Była to niskonakładowa publikacja (zaledwie 200 egzemplarzy) ilustrowana sreigrafiami podmalowywanymi akwarelą oraz dodatkowo 33 rysunkami wykonanymi w technice pastelu i gwaszu, podpisanymi piórem przez artystę. W tej bogato ilustrowanej pozycji znalazły się przemyślenia wrażliwego malarza dotyczące rysunków naskalnych, który jako pierwszy biały Południowoafrykanin dostrzegł ezoteryczne wartości sztuki artystów San⁵⁰. Walter Battiss w późniejszych pracach malarskich, inspirowanych rysunkami naskalnymi, stosował stylizowane motywy, które włączał do swych obrazów niczym dekoracyjną bordiurę, np. *Symbols of life* (1966) czy *African art* (1970).

⁴⁸ Zob. E. Berman, *Art & Artists of South Africa. An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, Cape Town–Rotterdam 1983, s. 56–61.

⁴⁹ W. Battiss, *Art in South Africa: The Amazing Bushman*, Pretoria 1939.

⁵⁰ Doprecyzowanie tego intuicyjnego stanowiska, dotyczącego przekazu sztuki khoisańskiej, nastąpiło dopiero w latach osiemdziesiątych XX w. w pracach Jamesa Davida Lewisa-Williamsa.



II. 4. *Symbols of life*, 1966, ol./pł, Pretoria Art Museum (fot. A. Pawłowska)

Były to prace przekształcające motywy ludzkie i zwierzęce sztuki San w dekoracyjny ornament. Figury są płaskie, uproszczone, stylizowane, pozbawione perspektywy oraz śladów pociągnięć pędzla („gładkość” przedstawień też jest typowa dla sztuki San), z czasem stały się tylko pretekstem do tworzenia całko-

wicie abstrakcyjnych płócien i rysunków. W latach siedemdziesiątych XX wieku ornament wywodzący się ze sztuki naskalnej posłużył artyście do stworzenia własnego, tajemnego alfabetu. W innej grupie obrazów Battiss za pomocą oszczędnej graficznej kreski, zbliżonej do rytu naskalnego, szkicował luźne trawestacje motywów sztuki naskalnej w intensywnych niecharakterystycznych dla artystów San barwach, np. *Bushmen Rain Dance* (lata siedemdziesiąte XX w., rysunek, kolekcja prywatna), *Mantis Dance* (lata sześćdziesiąte XX w., serigrafia). Battiss dokonywał też ryzykownych transpozycji motywów San w ikonografię europejską (*African Pieta*, b.d. litografia, kolekcja prywatna). Był on nie tylko malarzem, ale i pisarzem, opublikował bowiem szereg książek traktujących o sztuce naskalnej Buszmenów: *The amazing Bushman* (Pretoria, 1939), *The artists of the rock* (Pretoria, 1948), *Bushman art* (Pretoria, 1950), *Fragments of Africa* (Pretoria, 1951).

Podsumowując rozważania warto zaznaczyć, że na początku wieku XX wpływ rdzennej sztuki afrykańskiej w Republice Południowej Afryki był złożony i niejednorodny. Pewni artyści, tacy jak Hugo Naude, Pieter Wenning czy Anton van Wouw, odtwarzali jedynie powierzchowny wygląd miejsc i mieszkańców, których mieli okazję obserwować, nie troszcząc się o różnice i niuanse interpretacyjne. Z kolei twórcy inspirowani europejskim ekspresjonizmem, tacy jak Irma Stern lub Jacob Hendrik Pierneef czy surrealizmem – jak Walter Battiss i Alexis Preller, choć inspirowali się poszukiwaniem prymitywu, podobnie jak Gauguin czy Picasso, to jednak tworzyli własne, oryginalne kreacje widziane przez pryzmat autentycznego afrykańskiego życia. Życia, które dla nich było w takim samym stopniu rodzime, jak i egzotyczne; odległe kulturowo albo inne, ale równocześnie bliskie i dobrze znane. Sądzę, że twórców tych można widzieć raczej jako nowoczesnych, postkolonialnych artystów, którzy poprzez swobodne interakcje pomiędzy różnymi przejawami tożsamości kulturowej, niezależnie od czasu i miejsca, wychodzą poza schemat „Czarnej Afryki”, prezentując w swych obrazach wyimaginowane miejsce, zwane (dziś) „Trzecim Światem”.

Bibliografia

- Alexander Lucy, *Frederick I'Ons. Retrospective Exhibition*, King George VI Art Gallery, Port Elizabeth 1990.
- Arnold Marion, *Irma Stern: A Feast for the Eye*, Rembrandt van Rijn Art Foundation and Fernwood Press, Cape Town 1995.
- Battiss Walter, *Art in South Africa: The Amazing Bushman*, Red Fawn Press, Pretoria 1939.
- Berman Esmé, *Alexis Preller – Africa, The Sun and Shadows*, David Krut Publishing, Cape Town 2010.
- Berman Esmé, *Art & Artists of South Africa. An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors & Graphic Artists Since 1875*, A. A. Balkema, Cape Town–Rotterdam 1983.
- Chave Anna C., *New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon: Gender, Race, and the Origins of Cubism*, „Art Bulletin” 1994, Vol. 76, No 4, s. 596–611.
- Duffey Alexander, *Pierneef and San rock art*, „De arte”, September 2002, No 66, s. 20–41.
- Flam Jack, Deutch Miriam (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003.
- Fry Roger, *Vision and Design*, Brentano's, New York 1924.
- Fulda Bernhard, Soika Aya, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Walter de Gruyter, Berlin 2013.
- Goldwater Robert, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts–London 1986 [1. wyd. 1938].
- Gordon-Brown Alfred, *Pictorial Africana: A Survey of Old South African Paintings, Drawings and Prints to the End of the Nineteenth Century with a Biographical Dictionary of One Thousand Artists*, A. A. Balkema, Cape Town 1975.
- Huntley Merle, *Art in Outline. An Introduction to South African Art*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Irma Stern Museum*, <http://www.irmastern.co.za/view.asp?pg=artwork> [data dostępu: 12.08.2015].

- Kisielewski Andrzej, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011.
- Leighten Patricia, *The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, „Art Bulletin” 1990, Vol. 72, No 4, s. 609–630.
- Nettleton Anitra, *Primitivism in South African Art*, [w:] L. van Robbroeckred, *Visual Century: South African Art in Context*, Vol. 2, 1945–1976, Johannesburg 2011, s. 145–173.
- Neville Dubow, *Paradise: The Journal and Letters (1917–1933) of Irma Stern*, Chameleon Press, Cape Town 1991.
- Nowak Bronisław, *Republika Południowej Afryki*, [w:] B. Nowak, A. Dziubiński (red.), *Encyklopedia historyczna świata*, t. XII, *Afryka*, Kraków 2002.
- Pawłowska Aneta, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Wydawnictwo Muzeum Śląskiego, Katowice 2006, s. 272–281.
- Pawłowska Aneta, *Sztuka i kultura Afryki Południowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Pawłowska Aneta, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską świata zachodniego na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] S. Szafranski, M. Kądziała et al. (red.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2014, s. 59–70.
- Peters Carl, *The Eldorado of the Ancients*, Dutton, London 1902.
- Robinson A. J., *Apartheid*, [w:] H. L. Gates et. al. (eds.), *Africana. The Encyclopedia of African and African American Experience*, Oxford University Press, New York 1999, s. 118–119.
- Rosenblum Robert, *Cubism & Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 2001.
- Schrimer Peter, *The Concise Illustrated South African Encyclopedia*, CAN, Johannesburg 2001.
- Solomon-Godeau Abigail, *Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism*, „Art in America” 1989, No 77, s. 118–129.
- Stein-Lessing Maria, *Bertha Everard and Rosamund Everard-Steenkamp*, [w:] *Our Art II*, Foundation for Education, Pretoria 1961, s. 31–35.

Stern Irma, *How I Began to Paint*, „The Argus”, 12.06.1926, s. 13–14.

Stern Irma, *Zanzibar*, J. L. Van Schaik, Pretoria 1948.

Stow George W., *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State*, Methuen & Co. Ltd., London 1930.

Vasari Giorgio, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekł. i oprac. Karol Estreicher, PIW, Warszawa 1980.

Whall Battiss Walter, *Art in South Africa: The Amazing Bushman*, Red Fawn Press, Pretoria 1939.

Summary

Inspirations, Imitations and Borrowings from Primitive Art by the 20th Century South African Artists

The aim of the article is the presentation of the influence of African art at the beginning of the 20th century in South African. Primitivism and the awareness of Primitive Art have played a crucial role in the history and development of 20th century European and American Art, in a number of different ways, although the dynamics of how this happened are complex and varied. The purpose of this article is limited only to the presentation of the influence of indigenous Art from the African Continent and the so-called primitive or aboriginal art in the South African art tradition of European descent in the first half of the 20th century such as: Jacobus Hendrik Pierneef, Irma Stern, Walter Battiss and Alexis Preller. All of them have started to utilize the African iconography in their own paintings and decided to borrow some typical stylistic elements and narratives from indigenous works of African Art.

Renata Díaz-Szmidt, Jakub Jankowski

Uniwersytet Warszawski,

Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich

Zakład Języka i Kultury Luzobrazylijskiej

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

Dla Prof. dr hab. Anny Kalewskiej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 *Ibidem*, s. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ *Ibidem*, s. 269.

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

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

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

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

Komiks – świat podwójnie przerysowany

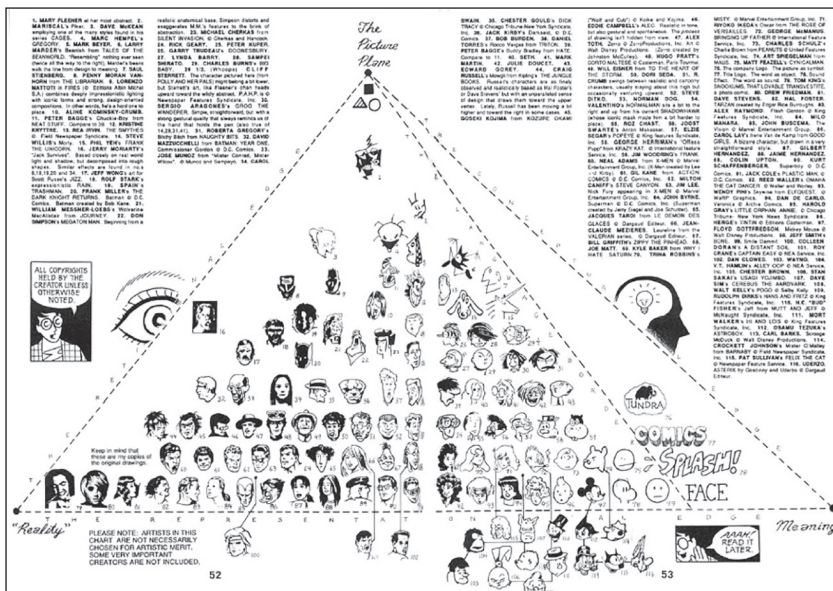
Ramón Esono Ebalé sięga w swojej twórczości po środki komiksowego wyrazu, aby podejmowanemu przez siebie protestowi polityczno-społecznemu nadać bardziej bezpośredni ton. Robi to za pomocą karykatury – przy zastosowaniu przerysowania i przejawskrawienia cech świata przedstawionego oraz satyry, przyjmując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

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

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

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

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



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

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

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

Komiks – zjawisko marginalne

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

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

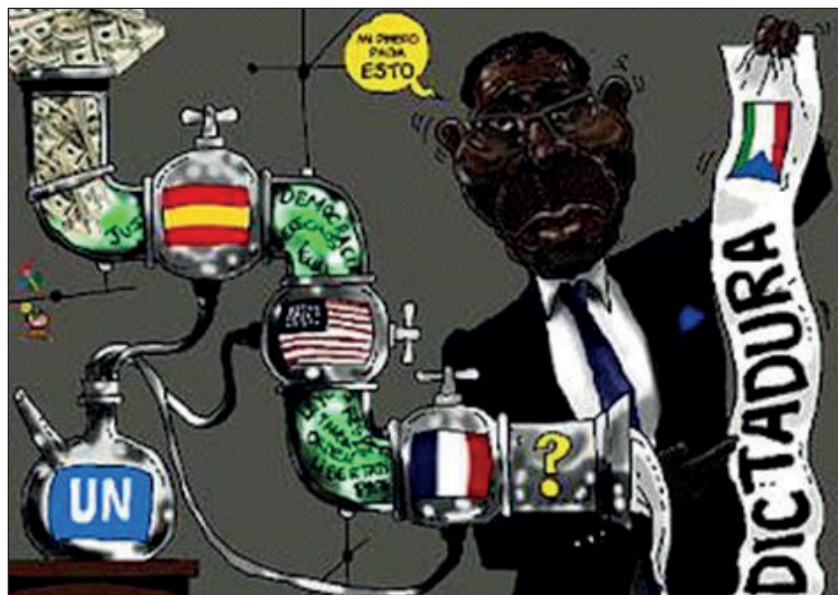
¹⁹ W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu...*, s. 14.

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

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

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

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



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

Jak czytać prace Ramona Esono Ebalé?

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

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

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

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

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

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

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



Il. 3. Ramón Esono Ebalé – plansza z komiksu *Mi Avatar/Mój Awatar* (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010)

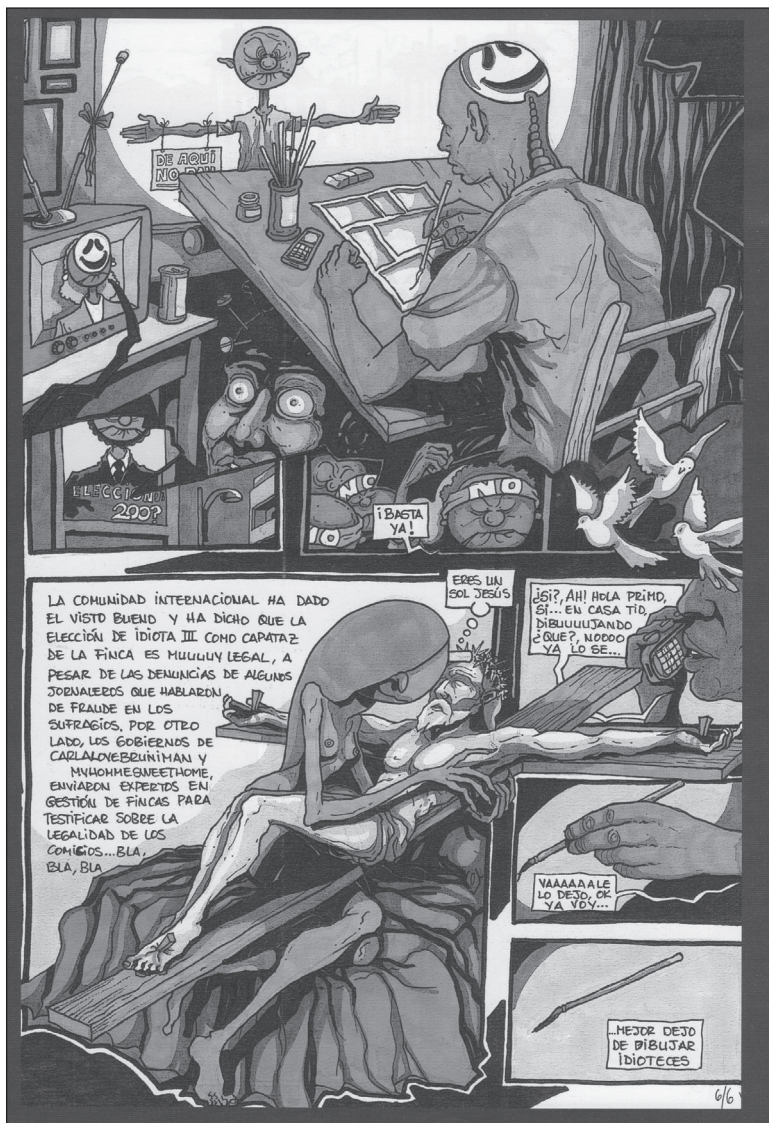
księżyc - Pandorę. Będąc w ciele awatara, Jake poznaje Neytiri, księżniczkę klanu Omaticaya. Kiedy kompania ZPZ zaczyna niszczyć Pandorę poszukując cennego minerału - Unobtanium, Jake pomaga Neytiri w walce o jej ziemię²⁴.

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

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

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

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



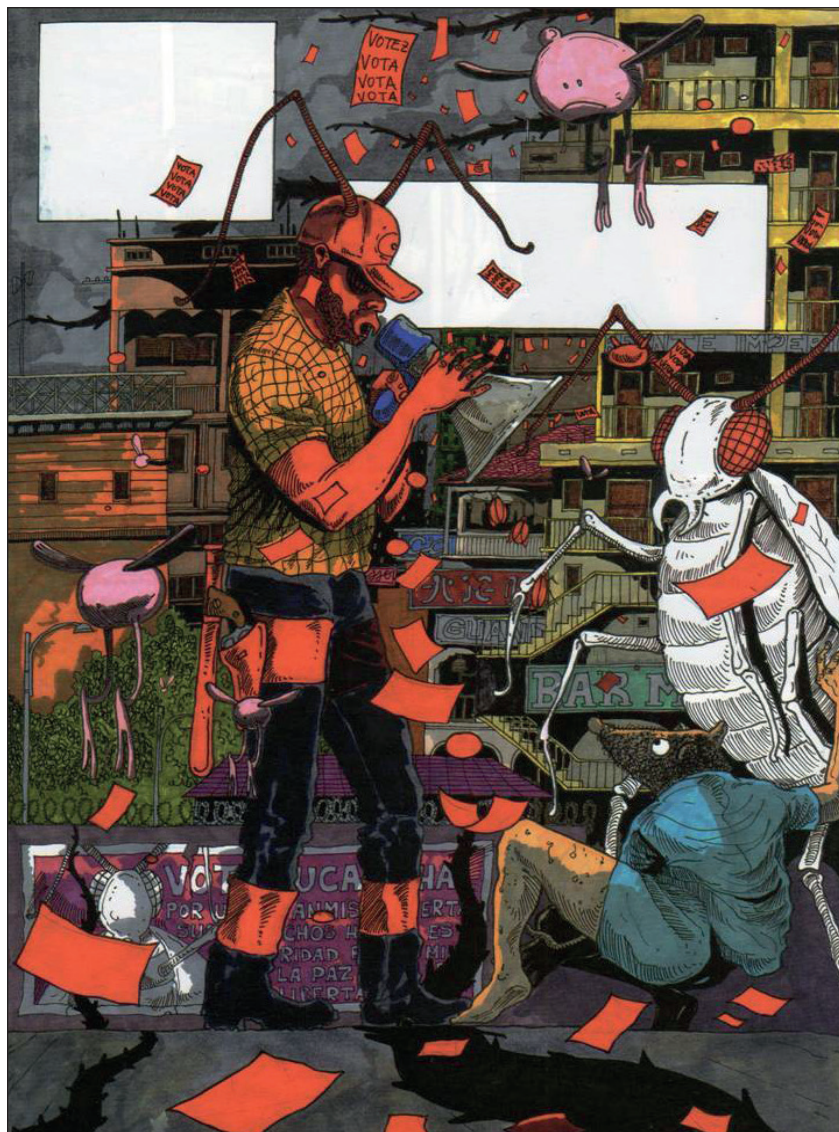
II. 4. Ramón Esono Ebalé – *La Muerte de Un Idiota/Śmierć Idioty* (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010)

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

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



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



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

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



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

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

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

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

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

²⁶ *Ibidem*, s. 32.

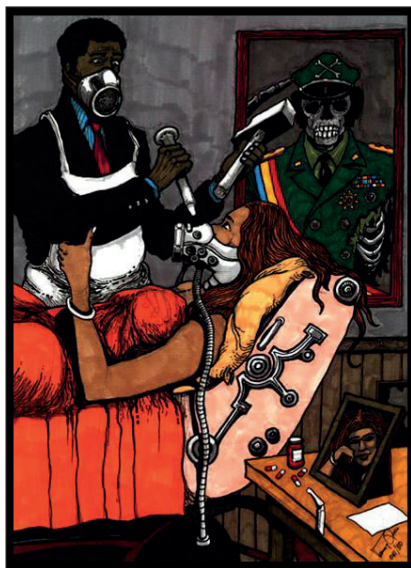


Il. 8 i 9. Ramón Esono Ebalé – karykatury Obianga <http://jamonyqueso.info/>

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

Summary

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

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

Małgorzata Baka-Theis

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**Postkolonialne hybrydy.
Współcześni artyści nigeryjscy
wobec problemu tożsamości i historii**

Na przełomie roku 2013 i 2014 w Gdańskiej Galerii Miejskiej, a później także w Muzeum Nowoczesności we Wrocławiu prezentowane były prace brytyjskiego artysty nigeryjskiego pochodzenia, mieszkającego od końca lat osiemdziesiątych w Londynie – Yinka Shonibare MBE¹, zaliczanego do grona Young British Artists². Określa on siebie jako „postkolonialną hybrydę”, na której osobowość wpływ miały dwie odrębne kultury: nigeryjska, gdzie dorastał i brytyjska, gdzie kształcił się, a obecnie tworzy i mieszka³. Znakiem rozpoznawczym Shonibare’go są wielobarwne, drukowane, bawełniane tkaniny z nadrukiem imitującym indonezyjskie batik (tzw. *wax print* lub *dutch print*), które nabywa w manufakturze w Brixton na południu Londynu⁴.

-
- 1 Wystawy: *Yinka Shonibare. Wybrane prace*, Gdańska Galeria Miejska, 29.11 – 29.12.2013; *Yinka Shonibare – prace wybrane*, Muzeum Współczesne, Wrocław; kurator: Patrycja Ryłko (17.01 – 17.03.2014); por. *Yinka Shonibare MBE. Wybrane prace i eseje o postkolonializmie w Polsce*, red. P. Ryłko, tłum. Ł. Mojsak, Gdańska Galeria Miejska, Muzeum Współczesne, Wrocław, Gdańsk–Wrocław 2013 [katalog wystawy]. Yinka Shonibare urodził się w 1962 r. w Londynie w rodzinie nigeryjskiej. Dzieciństwo spędził w Lagos. W 1979 r. powrócił do Wielkiej Brytanii, gdzie ukończył Byam Shaw School of Art (1984–1989), a następnie Goldsmith College na University of London (1991). W 2004 r. został odznaczony Orderem Imperium Brytyjskiego (MBE); przyjęciu tytułu towarzyszyła pewna ironia ze strony artysty, w którego dziełach widoczna jest krytyka postkolonialna. W 2010 r. został także doktorem *honoris causa* Royal College of Art w Londynie. Strona internetowa artysty: <http://www.yinkashonibaremb.com/biography/> [data dostępu: 13.04.2015].
 - 2 Young British Artists – grupa brytyjskich artystów współczesnych związana z Goldsmith College of Arts w Londynie, zawiązana w 1988 r., zainicjowana przez Damiena Hirsta; zob. N. Rosenthal, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, London 2009; M. Micuła, *Pop, punk i postrzebiarskie realizacje Young British Artists*, „Quart” 2014, No 3 (33), s. 78–92.
 - 3 Zob. J. Stellabrass, *High art lite. British art in the 1990s*, London–New York 1999, s. 112.
 - 4 Zob. *Ibidem*, s. 37–38; O. Oguibe, *The Cultural Game*, Minneapolis–London 2004, s. 39–40.

Problem historii kolonialnej, którą Shonibare traktuje jako nieprzerwanie trwającą do czasów współczesnych⁵, stanowi jeden z głównych obszarów jego artystycznych zainteresowań, obok tematu rasy, tożsamości i kulturowej autentyczności⁶. W rzeźbiarskiej instalacji z roku 2003 zatytułowanej *The Scramble for Africa*⁷, przedstawił grupę czternastu bezgłowych postaci siedzących przy drewnianym stole na krzesłach, ukazanych w niezwykle teatralnych pozach. Na blacie wyryta została mapa przedkolonialnej Afryki – jeszcze bez naniesionych granic, a jedynie z zaznaczonymi spenetrowanymi już obszarami wybrzeża. Wśród bohaterów instalacji, będącej artystyczną interpretacją konferencji berlińskiej z przełomu 1884 i 1885 r., na której dokonano podziału Afryki, Shonibare u szczytu stołu umieścił postać ze wzniesionymi rękoma symbolizującą kanclerza Niemiec Otto von Bismarcka, a także innych uczestników spotkania⁸. Barokizujące stroje uszyte zostały z wielobarwnych *wax print*, manekiny zaś w nie odziane wykonano z żywicy epoksydowej o brązowym, ale niejednoznacznym do odczytania kolorycie „skóry”, za pośrednictwem którego artysta kwestionuje problem podziału rasowego⁹.

The Scramble for Africa, jak mówił w jednym z wywiadów, „[...] opowiada o ludziach uczestniczących w konferencji poświęconej kontynentowi, który nie należał do nich i podejmowaniu decyzji o jego podziale bez jakichkolwiek konsultacji z tymi, których najbardziej one dotyczyły – Afrykańczykami [...]”¹⁰.

⁵ Y. Shonibare, *Setting the Stage: Yinka Shonibare in Conversation with Anthony Downey*, [w:] R. Kent, R. Hobbs, A. Downey (eds.), *Yinka Shonibare MBE*, Munich–London–New York 2008, s. 43.

⁶ O. Oguibe, *Finding a place: Nigerian artists in the Contemporary Art World*, „Art Journal” 1999, Vol. 58, No 2, s. 37.

⁷ Praca ta znajduje się w kolekcji The Pinnell Collection w Dallas w Stanach Zjednoczonych.

⁸ Konferencja berlińska zwołana została na przełomie roku 1884 i 1885 z inicjatywy króla Belgii Leopolda II. Podziału dokonano między siedem państw europejskich: Wielką Brytanię, Francję, Niemcy, Belgię, Portugalię, Hiszpanię i Włochy. Zob. P. Curtin, *Europejski podbój*, [w:] P. Curtin et al., *Historia Afryki*, Gdańsk 2003, s. 533.

⁹ Y. Shonibare, *Setting the Stage...*

¹⁰ *Yinka Shonibare MBE, biography*; http://ww2.smb.museum/smb/wkt/wkt_artist.php?artist_id=6&type=b [data dostępu: 26.03.2015].



Il. 1. Yinka Shonibare, *The Scramble for Africa*, 2003 (fot. M. Baka-Theis, 2010)

W groteskowym teatrum, niczym w kadrze filmu, Shonibare utrwalił moment podporządkowania Afryki imperialnym ambicjom Europy, co w konsekwencji doprowadziło do jej stopniowej degradacji gospodarczej, politycznej i kulturowej. Ważne narzędzie, pozwalające przydać dziełu siły wyrazu stanowi teatralność, która dla artysty „[...] jest sposobem ustawienia na scenie, ale też fikcją – hiperrzeczywistością, teatralnym przyrządem, który pozwala na reimaginację wydarzeń z historii [...]”¹¹. Przedstawiając postaci bez głów Shonibare nawiązał do wydarzeń rewolucji francuskiej i krwawych represji wobec arystokracji i szlachty, co ma symbolizować walkę z klasą polityczną, nie liczącą się z niższymi warstwami społecznymi¹². Jednocześnie artysta ujawnił stereotypowy sposób odbioru postaci,

¹¹ Y. Shonibare, *Setting the Stage...*, s. 46.

¹² *Without Their Heads ... Definitely! MAGAZINE ARTICLE* by Yinka Shonibare, „New African” 2009, No 482, <https://www.questia.com/magazine/1G1-196395986/without-their-heads-definitely> [data dostępu: 22.03.2015]; Y. Shonibare, *Setting the Stage...*, s. 43.

które z uwagi na „afrykański” strój, mogą być odczytane zupełnie inaczej, niż sugeruje temat. Stosując *dutch wax*, podważa idee autentyczności kulturowej, wykorzystując ich „moc mistyfikacji” i „fikcyjną autentyczność”¹³. Już w wieku XVII były one masowo importowane ze skolonizowanej przez Holendrów Indonezji, a następnie wytwarzane w holenderskich fabrykach tekstylnych (a także w Manchesterze), skąd trafiały dalej, na rynki krajów Afryki Zachodniej, nie znajdując zbytu w Indonezji i Europie, głównie z uwagi na swą gorszą jakość¹⁴. Obecnie są masowo produkowane w Chinach i Indiach. Shonibare dostrzegł w nich ironię „kolonialnego tworu”, który stał się symbolem odrodzenia afrykańskiego kontynentu, wyzwalającego się spod kolonialnego jarzma czy afrykańskich diaspor żyjących w krajach Zachodu, świadczącym o afrykańskiej tożsamości, autentyczności kulturowej i przynależności¹⁵. Materiał, który w latach siedemdziesiątych XX wieku był także wykorzystywany przez ruch Black Power działający w Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii, dla artysty stał się narzędziem krytyki historii kolonialnej i wytworem globalizacji¹⁶.

¹³ O. Oguibe, *Finding a place...*, s. 39.

¹⁴ J. Hemmings, *Hybrid sources: Descriptions of Garments in postcolonial textile Art*, [w:] A. Farren et al. (eds.), *The Space Between Textiles Art Design Fashion. The Space Between*, Perth 2004, s. 1; eadem, *Postcolonial Textiles – Negotiating Dialogue*, [w:] J. Gohrisch, E. Grünkemeier (eds.), *Cross/Cultures: Postcolonial Studies Across the Disciplines*, Amsterdam–New York 2013, s. 24, 32–35.

¹⁵ O. Oguibe, *Finding a place...*, s. 38–39.

¹⁶ Małgorzata Szupejko, afrykanistka i socjolożka, w książce o tożsamości afrykańskiej w literaturze współczesnej w pojęciu tożsamości (etnicznej, narodowej, kulturowej) dostrzega zasób „[...] wiedzy odnoszącej się do własnej grupy etnicznej: wiedzy o jej historii, roli społecznej, powołaniu, a nawet misji [...]”, z którą jest związany „[...] element pewnej samooceny, który może mieć pozytywne lub negatywne zabarwienie – wskazując na afirmację własnych, a odrzucenie obcych wzorów i norm kulturowych, lub też proces skierowany we wręcz przeciwnym kierunku, tzn. polegający na uznaniu własnych wartości za archaiczne, a przejście obcych [...]”. Pojęcie „afrykańskości”, wiąże się natomiast ze świadomą deklaracją „[...] szczególnie jeśli rozważy się fakt, że wymienione wyróżniki afrykańskiej tożsamości, a szczególnie każdy z nich wzięty z osobna, nie wydają się mieć decydującej roli w tym względzie [...]”. M. Szupejko, *Afrykańska tożsamość u progu XXI wieku. Anglojęzyczna literatura Czarnej Afryki i jej twórcy*, Warszawa 2007, s. 19.

W swojej praktyce artystycznej, obejmującej również fotografię i wideoart, Shonibare przywołuje czasy potęgi Imperium Brytyjskiego i polityki kolonialnej (*Nelson's Ship in a Bottle*, 2010), obyczajowości (*Gallantry and Criminal Conversation*, 2002; *Diary of Victorian Dandy*, 1998), porusza problem niewolnictwa (seria statków m.in. *The Wanderer*, 2006, *La Méduse*, 2008) oraz dzieje współczesne (*Revolution Kid*, 2012¹⁷), w ironiczny sposób prezentując na nowo fragmenty (post)kolonialnej historii. Sięga do dziedzictwa europejskiej kultury i sztuki dokonując „transformacji” wybitnych dzieł, do których wprowadza elementy niestosowne¹⁸ lub pozornie niepotrzebne, a postaci odziewa w stroje z wielobarwnych tkanin, nadając im „afrykański” charakter (*The Swimming [After Fragonard]*, 2001; seria *The Sleep of Reason Produces Monsters*, 2008; *Alien Man on Flying Machine*, 2011); podważa status ważnych postaci historii, sytuując je w nowych, pełnych dwuznaczności rolach (seria *Fake Death Picture*, 2011). Są to stałe elementy jego prac¹⁹. W swoich rzeźbiarskich konstrukcjach artykułuje złożony obraz kolonizacji, ujawniając jednocześnie historię przemocy, wyzysku i konfliktów na linii „kolonizator – kolonizowany” (swój – obcy/inny)²⁰. Podkreśla napięcia między historią a autentycznością kulturową, którą na każdym kroku stara się zakwestionować za pośrednictwem hybrydycznego medium, jakie uczynił z tkaniny *dutch print*. Jego prace stanowią krytyczne spojrzenie na kolonialną historię wielkich imperiów, przedstawioną przez pryzmat postkolonialnej tożsamości artysty, który do swoich dzieł wnosi powinowactwo artystyczne estetyki europejskiej połączonej z pierwiastkiem zakwestionowanej „afrykańskości”.

¹⁷ Zob. Yinka Shonibare MBE. *Wybrane prace...*

¹⁸ Np. gumowe fallusy i inne tego typu przedmioty.

¹⁹ Y. Shonibare, *Setting the Stage...*, s. 43; J. Hemmings, *An imagined Africa: stories told by contemporary textiles*, [w:] J. Hemmings (ed.), *Cultural threads. Transnational textiles today*, London–New Dehli–New York–Sydney 2015, s. 93–95.

²⁰ Zob. J. Hemmings, *Hybrid sources...*, s. 1; eadem, *Postcolonial Textile...*, s. 24, 32–34; D. Tolia-Kelly, A. Morris, *Disruptive Aesthetics? Revisiting the „Burden of Representation” in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare*, „Thrid Text” 2004, Vol. 8, s. 154.

Tożsamość hybrydyczna

W latach osiemdziesiątych w Londynie i Nowym Jorku oraz innych większych ośrodkach w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii pojawiła się nowa generacja artystów nigeryjskich. Wielu z nich urodziło się lub wychowało w Nigerii, jednak wskutek kryzysu, jaki nastąpił po okresie intensywnego wzrostu gospodarczego modernizowanego młodego państwa, a później także wojny domowej, która nasiliła się w latach 1967–1970 i dyktatury wojskowej lat osiemdziesiątych, wielu artystów, intelektualistów i pisarzy opuszczało swoje domy, poszukując lepszego życia na Zachodzie²¹. Jak pisali nigeryjscy krytycy sztuki Okwui Ewenzor i Chika Okeke Agulu, idea migracji artystów opiera się na dwóch zasadach „[...] fizycznego ruchu artystów i dzieł sztuki oraz fikcyjnego przeniesienia idei i koncepcji. Te dwa znaczenia odzwierciedlają warunki i mechanizmy zasięgu, przenoszenia i przekraczania granic [...]”²². W twórczości Yinki Shonibare, Sokari Douglas Camp czy innych artystów działających poza Nigerią, jak Victor Ekpuk (ur. 1964), Otobong Nkanga (ur. 1974), Marcia Kure (ur. 1970), Ruby Onyinyechi Amanze (ur. 1982) i Njideki Akunyili Crosby (ur. 1983), problem tożsamości łączy się z poszukiwaniem kulturowej autentyczności²³. Ewenzor i Agulu pisali, iż „[...] między kategoriami tożsamości (pochodzenie etniczne, religia, naród) leży przestrzeń kosmopolitycznej tożsamości afrykańskiej. Tożsamość ta jest globalna w swojej postawie i ponadnarodowa w przekraczaniu granic kulturowych. Dyskurs kosmopolityczny jest sformułowany ogólnie, bez uciekania się do [kwestii – przyp. M.B.T.] rasy, pochodzenia etnicznego, narodowości, religii czy języka [...]”²⁴. W tym kontekście należy zadać pytanie o to, jaki jest stosunek artystów do pochodzenia etnicznego czy miejsca, w którym się urodzili lub dorastali

21 O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art since 1980*, Bolonia 2009, s. 19–20.

22 *Ibidem*, s. 24.

23 D. Tolia-Kelly, A. Morris, *Disruptive Aesthetics?...*, s. 154. Zob. O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art...*, s. 21.

24 O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art...*, s. 25.

i czy sięganie do „afrykańskich” motywów i tematów jest drogą do poszukiwania tożsamości (osobistej, etnicznej, artystycznej itd.) czy jedynie środkiem wyrazu artystycznego?

Kluczem do odczytania twórczości nigeryjskich artystów mierzących się z problemem historii i tożsamości jest teoria postkolonialna oraz pojęcie hybrydyczności, które do dyskursu naukowego zostało wprowadzone przez badacza literatury anglojęzycznej Homiego K. Bhabha’²⁵. Hybrydyczność, która w znaczeniu biologicznym odnosi się do mutacji wynikających z łączenia dwóch gatunków, w teorii Bhabha’^y wyznacza nowy obszar znaczeń, który określony jest przez wiele elementów, a nie przez dwa jedynie punkty. Nie tworzy trzeciej przestrzeni, lecz wieloraką strukturę hybrydycznej tożsamości, która nigdy nie pozostaje skończona i stale ulega przeobrażeniom wynikającym z doświadczeń²⁶. Tożsamość hybrydowa wymaga również relacji do innych elementów i nie może istnieć w oderwaniu od nich. Funkcjonowanie między dwoma światami – Zachodem i Afryką, może mieć zatem charakter narodowy, etniczny, rasowy, społeczno-ekonomiczny, polityczny czy religijny i powoduje, że tożsamość staje się kumulatywna; ujawnia związki z miejscem urodzenia, dorastania, wykształcenia, pracy i życia. Koncepcja Bhabha’^y, w przypadku współczesnych praktyk artystycznych tworzy także przestrzeń krytyczną wobec wartości i struktur społecznych, staje się narzędziem do artykulacji stereotypów i obalania ich, ujawnia wewnętrzne sprzeczności wielokulturowego społeczeństwa, jego słabości i dysfunkcje, co znakomicie widoczne jest w twórczości Shonibare’^{go}, a także Sokari Douglas Camp²⁷.

²⁵ H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010 [*The Location of Culture*, London–New York 1994].

²⁶ H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, London–New York 1994, s. 34–38.

²⁷ Sokari Douglas Camp, ur. w roku 1958 w Buguma. Studiowała sztuki plastyczne na California College of Arts and Crafts w Oakland (1979–1980), w Central School of Art and Design (1980–1983) i w Royal College of Art (1983–1986) w Londynie. Pracowała w Smithsonian Institution w Waszyngtonie i w British Museum. Jej prace znajdują się w kolekcjach tych instytucji. P. Ainslie, *Sokari Douglas Camp*, „Nka: Journal of Contemporary African Art” 1995, No 3, s. 34–39; zob. strona internetowa artystki: <http://sokari.co.uk/> [data dostępu: 12.12.2015].

Artystka urodzona w Baguma, w regionie Kalabari leżącym w Delcie Nigru na południu Nigerii, jako nastolatka przeprowadziła się do Londynu, gdzie przez wiele lat pozostawała pod opieką swojego szwagra, antropologa Robina Hortona²⁸. W roku 1970 przebywała krótko w San Francisco, a następnie powróciła do Wielkiej Brytanii. Wiele czasu spędziła też w ojczystej Nigerii, gdzie pobierała nauki w pracowni mistrza rzeźby ludu Joruba Lamidi Fakeye²⁹. Jednak uważa się za artystkę brytyjską³⁰, choć związana jest również ze środowiskiem afrykańskiej diaspory artystycznej działającej w Londynie.

Douglas Camp tworzy naturalnej wielkości rzeźby z blachy stalowej, przedstawiające głównie postaci ludzkie. Jej wczesne prace, z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, skoncentrowane były wokół tematyki związanej z tradycjami i mitami rodzimego regionu Kalabari (*Alali Aru*, 1986). Wykonała wówczas serię rzeźb przedstawiających postaci zaczerpnięte z mitów ludu Igbo, w tradycyjnych strojach i maskach (*Alagba in Limbo*, 1996; *Otobo (Hippo) Masquerade*, 1995)³¹. W kilku pracach sięgnęła do motywu masek *gelede* nigerijskiego ludu Joruba, wykorzystywanych w trakcie rytuałów pogrzebowych i wykonywanych z drewna wyłącznie przez mężczyzn (*Naked Gelede*, 1998; *Council House Gelede*, 1995; *Mad Cow Bus Stop*, 1995). Prace powstałe po roku 2000 stanowią z kolei ilustrację życia codziennego w południowym Londynie, gdzie artystka mieszka od wielu lat, które stały się punktem wyjścia do podjęcia problemu nasilającego się w brytyjskim społeczeństwie rasizmu. Jej rzeźby ukazują postaci kobiet pchających dziecięce wózki czy niosących kosze z zakupami,

²⁸ *Ibidem*, s. 34; O. Oguibe, *Finding a place...*, s. 32.

²⁹ O. Oguibe, *Finding a place...*, s. 33.

³⁰ Korespondencja meilowa z Sokari Douglas Camp z 18.09.2015; w archiwum autorki.

³¹ Seria prac przedstawiających ludowość regionu Kalarabari prezentowana była na indywidualnej wystawie Sokari Douglas Camp zatytułowanej *Spirits in steel: the art of the Kalabari masquerade* (1988, American Museum of Natural History w Nowym Jorku). *Sculpture by Sokari Douglas Camp*, National Museum of African Art (U.S.), Smithsonian Institution, Washington 1988 [katalog wystawy]. Zob. A. D. Barnwell, *Spirits in steel: the art of the Kalabari masquerade*. *American Museum of Natural History, New York*, „African Arts” 1998, Vol. 31, No 4, s. 80–83; Ch. Mullen, *Echoes of the Kalabari: sculpture by Sokari Douglas Camp*. National Museum of African Art, Washington, D.C., „African Arts” 1989, Vol. 23, s. 86–87.



Il. 2. Sokari Douglas Camp, *Europe supported by Africa and America*, 2014 metal, (dzięki uprzejmości artystki)

odziane w afrykańskie „koronkowe” suknie i chusty (*Material Salsa*, 2012; *Walworth Ladies*, 2008; *Londoner*, 2010). Grupa rzeźbiarska zatytułowana *Asoebi*, składająca się z pięciu figur kobiecych przedstawionych w zielonych sukniach wykonanych z ażurowo ciętej blachy imitującej koronkę, z różowymi chustami udrapowanymi na głowach i przepaskami na biodrach, symbolizująca poświęcenie dla piękna, stanęła w roku 2005 przed British Museum³².

³² S. Douglas Camp, *Asoebi*, <http://sokari.co.uk/project/asoebi/> [data dostępu: 12.12.2015].

W kilku dziełach Douglas Camp podjęła krytykę współczesnego neokolonializmu ekonomicznego Nigerii i wycisku surowcowego przez zachodnie koncerny paliwowe, których działalność w Delcie Nigru doprowadziła do degradacji środowiska naturalnego, katastrofy ekologicznej, ale też znacznych nadużyć wobec społeczności lokalnych, masowo przesiedlanych z terenów wydobywania ropy naftowej (Gunsand Oil, 1998; Rumblein the Jungle, 1998)³³. W rzeźbie zatytułowanej *Ken Saro Wiwa Living Memorial* z roku 2006 Douglas Camp upamiętniła postać Kenule Saro-Wiwa Beesona³⁴, pisarza, dziennikarza i aktywisty działającego na rzecz ochrony środowiska w Nigerii, który walczył o prawa ludu Ogoni, zamieszkującego tereny Deltę Nigru zniszczonego przez wycieki ropy naftowej³⁵. Szacowano, że w latach 1976–1996 do rzeki wyciekło ponad 1,89 miliona baryłek wydobywanych przez koncern Shell³⁶. Ken Saro-Wiwa protestował przeciwko niszczyielskim procederom koncernów, za co w roku 1994 otrzymał nagrodę Right Livelihood³⁷. Jako niewygodny przeciwnik wojskowych rządów generała Sani Abacha został aresztowany w roku 1995, osądzony

³³ A. Appiah, *The need of roots: with sculpture and commentary by Sokari Douglas Camp*, „African arts” 2004, Vol. 37, No 1, s. 26–31; K. Nkrumah, *Neo-colonialism. The Last Stage of Imperialism*, New York 1996, s. IX–XX; S. Dhaliwal, *RELEASE ‘Living Memorial’ to Ken Saro-Wiwa seized by Nigerian Customs*, <http://platformlondon.org/2015/11/05/release-living-memorial-to-ken-saro-wiwa-seized-by-nigerian-customs/> [data dostępu: 12.11.2015].

³⁴ M. L. Bastian, *‘Buried Beneath Six Feet of Crude Oil’: State-Sponsored Death and Absent Body of Ken Saro-Wiwa*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist*, London 1999, s. 127–152; R. Nixon, *Pipe Dreams: Ken Saro-Wiwa, Environmental Justice, and Microminority Rights*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa...*, s. 109–126, e-wydanie: http://www.english.wisc.edu/rdnixon/files/pipe_dreams.pdf [data dostępu: 26.11.2015].

³⁵ Zob. A. Fidelis, *Implementation of oil related environmental policies in Nigeria: government inertia and conflict in the Niger Delta*, Newcastle 2012.

³⁶ W 2009 r. Shell wypłacił odszkodowanie w wysokości 15,5 mln dolarów. Zob. E. Pilkington, *Shell pays out \$15.5m over Saro-Wiwa killing*, „The Guardian” z dn. 9.06.2009, <http://www.theguardian.com/world/2009/jun/08/nigeria-usa> [data dostępu: 12.12.2015].

³⁷ R. Nixon, *Pipe Dreams...*, s. 7 e-wydania.

i stracony 10 listopada wraz z ósmioma innymi działaczami³⁸. Dla upamiętnienia dziesiątej rocznicy śmierci Kena Saro-Wiwa Sokari Douglas Camp wykonała pomnik w formie naturalnych rozmiarów typowego, nigeryjskiego autobusu ze spawanej stalowej blachy, opatrzonego po bokach hasłem „I accuse the oil companies of”, z ósmioma beczkami zamontowanymi na dachu³⁹. Imię Saro-Wiwa wycięte zostało w miejscu przedniej szyby. 10 listopada 2006 r. rzeźbę ustawiono przed siedzibą „The Guardian” w Londynie⁴⁰. Pomnik miał docelowo stanąć w Ogoniland w Nigerii, ale przez kilka miesięcy przetrzymywany był przez władze celne, wzbudzając liczne polityczne kontrowersje⁴¹. Ostatecznie, w wyniku działań podjętych przez Ruch Przetrwania Ludu Ogoni (The Movement for the Survival of the Ogoni People), „autobus” trafił na miejsce swojego przeznaczenia stając się nie tylko kommemoratywnym pomnikiem na cześć Saro-Wiwy, ale także symbolem walki na rzecz sprawiedliwości społecznej.

Rzeźby Douglas Camp ujawniają jej skomplikowaną hybrydyczną tożsamość i próbę zdefiniowania siebie jako artystki nigeryjsko-brytyjskiej. Olu Oguiube pisał o niej, że „[...] nadała brytyjskiej rzeźbie drgnięcie, wnosząc element witalności, oryginalności i śmiałości [...]”⁴². Jej wczesne prace stanowią syntezę między tradycjami Kalabari i nowoczesnością Londynu. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż choć jest ona kobietą to stosuje techniki, których tworzywem jest metal, tradycyjnie przypisane do świata męskiego; że jest jednocześnie przybyszem i „tubylcem”, jest „swoim” i „obcym” zarówno w miejscu zamieszkania, jak i pochodzenia⁴³. Przedstawiane przez nią postaci kobiet

³⁸ A. Olukoshi, M. A. Raufu I, S. Wole, *Ken Saro-Wiwa*, „Review of African Political Economy” 1995, Vol. 22, No 2, s. 471–480.

³⁹ Zob. *The Living Memorial*, <http://remembersarowiwa.com/background-2/> [data dostępu: 12.12.2015].

⁴⁰ Strona internetowa Sokari Douglas Camp, <http://sokari.co.uk/?pg=3> [data dostępu: 17.04.2015]; S. Rustin, *Ken Saro-Wiwa memorial art bus denied entry to Nigeria*, „The Guardian” z dn. 5.11.2015, <http://www.theguardian.com/environment/2015/nov/05/ken-saro-wiwa-memorial-art-bus-denied-entry-to-nigeria> [data dostępu: 12.12.2015].

⁴¹ S. Rustin, *Ken Saro-Wiwa memorial art...*

⁴² O. Oguiube, *Finding a place...*, s. 33.

⁴³ A. D. Barnwell, *Spirits in steel...*, s. 81.

w ażurowych sukniach, jakie noszą Nigeryjki, zdają się być rodzajem portretów służących do autoidentyfikacji, które artystka umieszcza w świecie nowocześnieści, podkreślając istniejącą między nimi korelację⁴⁴. Jej rzeźby, niczym papierowe lalki, łączą w sobie ażurową, lekką formę z twardością i ciężkością stali. Jednocześnie wyczuwalne jest w nich echo tradycji metalowych rzeźb z dawnego Królestwa Dahomeju – figur wojowników i boga Gou ludu Fon zamieszkującego dzisiejszą Republikę Beninu, które pod koniec wieku XIX trafiły do zbiorów muzeów francuskich i niemieckich⁴⁵.

Mikro-narracje

Współczesna sztuka nigeryjska, czy to powstająca na kontynencie, czy poza nim, uwikłana jest w postkolonialną historię wieloetnicznego społeczeństwa, które za jej pośrednictwem buduje nowe struktury i wartości. Jako część szerokiego repertuaru praktyk i strategii społecznych staje się ona platformą dialogu tradycji z nowoczesnością, historii kolonialnej i postkolonialnej, tożsamości i podmiotowości, tworzenia nowego systemu wartości. Stanowi hybrydyczny kolaż złożony z wielu elementów tworzących transkulturową, postetniczną całość opartą na estetycznych paradygmatach sztuki światowej. Zapisane w niej „[...] historii zmian i transformacji, utopii i realizmu, [...] migracji i globalizacji, [...] stanowią elementy mikro-narracji współczesnej produkcji kulturalnej w Afryce [...]”⁴⁶. Ale jest to też opowieść o osobistych poszukiwaniach własnych korzeni, kolażach złożonych z wyobrażeń, utrwalonych fragmentów wspomnień i cytatów z miejsca pobytu rozdartych między dwoma światami artystów.

⁴⁴ Korespondencja meilowa z Sokari Douglas Camp z 18.09.2015; w archiwum autorki.

⁴⁵ Pełnoplastyczne, metalowe figury ludu Fon – figura boga zwanego Gou oraz wojowników, autorstwa Akati Ekplékendo’a, znajdują się obecnie w kolekcji Musée du quai Branly; zob. S. P. Blier, *King Glele of Danhomè. Part One. Divination Portraits of a Lion King and Man of Iron*, „African Arts” 1990, Vol. 23, No 4, s. 49–50.

⁴⁶ O. Enwezor, Ch. Okeke Aguli, *Contemporary African Art...*, s. 20.

W twórczości Ruby Onyinyechi Amanze⁴⁷, urodzonej w Nigerii, ale dorastającej w Wielkiej Brytanii i na przedmieściach Filadelfii, a obecnie mieszkającej na Brooklynie w Nowym Jorku, hybrydowa tożsamość kształtowała się pod wpływem dwóch wizyt w rodzimej Nigerii – pierwszej, gdy miała trzynaście lat i odwiedzała rodzinę oraz drugiej, którą odbyła już jako dorosła kobieta⁴⁸. W ramach stypendium Fundacji Fulbrighta, w okresie od września 2012 do lipca 2013 r., podróżowała po kraju urodzenia⁴⁹. Zainspirowana pobytem, wykreowała swoje afrykańskie *alter ego*, które nazwała *Ada Alien*, będące kobietą o afrykańskich rysach, odzianą we wzorzyste, etniczne stroje. *Ada* w języku ludu Igbo, z którego wywodzi się artystka, oznacza „pierwszą córkę”⁵⁰. Kryje się ona również pod postacią duchów, zjaw wyłaniających się z białego tła, kosmitów i stworzonego przez artystkę bestiariusza afrykańskich zwierząt. *Ada Alien* powstała z potrzeby samookreślenia w miejscu pochodzenia, w którym

47 Ruby Onyinyechi Amanze – artystka urodzona w Nigerii w 1982 r. Mieszka i tworzy w Nowym Jorku. Ukończyła Tyler School of Art, Temple University of Philadelphia oraz Cranbrook Academy of Art w Bloomfield Hills w stanie Michigan. Jest laureatką Fulbright Scholars Award for Teaching/Research at the University of Nigeria, Nsukka (2013). Zob. R. Corbett, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze on the Ancient*, Universal Language of Drawing, Art Space z dn. 26.11.2013, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/expert_eye/ruby_onyinyechi_amanze-51862 [data dostępu: 13.09.2015]; strona internetowa artystki: <http://rubyamanze.com/> [data dostępu: 12.09.2015].

48 R. Corbett, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze...*; M. Gottschalk, *30 Emerging Artists to Watch During Frieze Week*. *Ruby Onyinyechi Amanze*, Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-emerging-artists-to-watch-during-frieze-week> [data dostępu: 27.09.2015].

49 R. Corbett, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze...*; strona programu Fulbrighta: <http://www.cies.org/grantee/ruby-amanze> [data dostępu: 13.09.2015]. Zob. B. Oye, *Fulbright Fellowship*. *Bound by Art: Interview With Ruby Onyinyechi Amanze and Wura Natasha Ogunji*, The Sole Adventurer, z dn. 10.10.2015, <http://thesoleadventurer.com/tag/fulbright-fellowship/> [data dostępu: 10.12.2015].

50 Y. Greslé, *Interview with Ruby Onyinyechi Amanze*. *On the occasion of 'Mutations' at Tiwani Contemporary (until 5 July)*, z dn. 13.06.2014, This is Tomorrow, <http://thisistomorrow.info/articles/interview-with-ruby-onyinyechi-amanze> [data dostępu: 12.09.2015].

artystka czuła się obco. Służyła również do wizualnego opisu złożonych przeżyć, jakie towarzyszyły temu spotkaniu, napotkanych ludzi i odwiedzonych miejsc. Postaci duchów wzorowane były na znanych jej osobach⁵¹.



Il. 3. Ruby Onyinyechi Amanze, *That low hanging kind of sun...*, 2015, kolaż (dzięki uprzejmości artystki)

Amanze tworzy rysunki tuszem, ołówkiem i akwarelowe kolaże na papierze, łącząc je z fragmentami wykonanych przez siebie fotografii. W jej pracach problem hybrydyczności jest wielopłaszczyznowy: dotyczy jej tożsamości rozdartej między Nigerią a Stanami Zjednoczonymi; służy do kreowania hybrydowych istot – pół ludzi pół zwierząt oraz odnosi się do techniki kolażu. Artystka dotyka w swoich pracach kwestii migracji, przemieszczania, przynależności kulturowej, a także relacji międzyludzkich. W jej dziełach obecny jest szeroki wachlarz hybrydycznych postaci o zwierzęcych głowach tygrysów, lwów, gołębi czy małp lub o twarzach przysłoniętych maskami różnych grup etnicznych – Dogonów z Mali (*Some kind of love*, 2015, *Kisses at a beach with a hammock*

⁵¹ *Ibidem*.

for audre [to learn to pray], 2014), ludu Kuba z Kongo, jak w pracy *That low hanging kind of sun...* (2015), będącej „reprezentacją” kobiety *Ngady a Mwaash*⁵². Dzieło to stało się inspiracją do performansu *And Fight*⁵³ dwóch innych artystek pochodzenia nigeryjskiego: mieszkającej w Stanach Zjednoczonych Wury-Natashy Ogunji i Mary Ononokpono urodzonej w Calabar w Nigerii, a tworzącej w Wielkiej Brytanii⁵⁴. W pracy zatytułowanej *The African Pool* (2015) pojawił się także motyw maski królowej-matki *Yioby* i głowa władcy – oby zaczerpniętych z tradycji rzeźbiarskich dawnego Królestwa Beninu, podbitego przez Brytyjczyków w roku 1897, a leżącego na terenie dzisiejszej Nigerii. Jednak centralną postacią większości prac powstałych po roku 2012 jest kobieta przybyła ze świata Zachodu, która usiłuje odnaleźć swoje miejsce.

Prace Ruby Onyinyechi-Amanze, charakteryzujące się fragmentarycznością, składają się ze swobodnie rozmieszczonych, na pozór przypadkowych elementów – donic z kwiatkami, egzotycznych roślin, koron drzew palmowych, motocykli, wyłaniających się z tła twarzy kobiet o pięknie splecionych włosach lub w tradycyjnym nakryciu głowy – sprawiające wrażenie obrazów przywołanych z pamięci, połączonych konstelacjami gwiazd lub raczej siatką

⁵² *Ngady Mwaash* jest maską kobiecą w triadzie królewskich masek ludu Kuba z Kongo. Zob. E. L. Cameron, *Men Portraying Women: Representations in African Masks*, „African Arts” 1998, Vol. 31, No 2, s. 72–74.

⁵³ Performance *And Faith* w ich wykonaniu odbył się 15 czerwca 2015 r. na Golborne Road w Londynie w pobliżu galerii 50 Golborne, jako część indywidualnej wystawy Wury-Natashy Ogunji *Statues Also Love* [data dostępu: 12.06–18.07.2015]. Dokumentacja filmowa performance’u: <https://www.youtube.com/watch?v=TfOeein-xPo> [data dostępu: 12.09.2015]. Ruby Onyinyechi Amanze i Wura Natascha Ogunji uczestniczyły wspólnie w trzeciej edycji programu stypendialnego Fulbrighta – zob. B. Oye, *Fulbright Fellowship...*; w październiku 2015 r. ich prace były wspólnie prezentowane na wystawie zatytułowanej *Magic* w Omenka Gallery w Lagos, Nigeria [data dostępu: 3–24.10.2015]; zob. *Magic*, Omenka Gallery, <http://omenkagallery.com/exhibition/magic> [data dostępu: 12.09.2015].

⁵⁴ Y. Greslé, *And Fight: Wura-Natasha Ogunji and Mary Okon Ononokpono*, Writing in Relation z dn. 25.07.2015, <https://writinginrelation.wordpress.com/2015/07/25/and-fight-wura-natasha-ogunji-mary-okon-ononokpono/> [data dostępu: 14.09.2015].

wektorową, tworzącą nieokreślone bryły. Kompozycje umieszczone są w białej przestrzeni, sprawiając wrażenie niedokończonych. Do niektórych z nich artystka wplata fragmenty tkanin „afrykańskich”, konstruując z nich postaci lub kształty, innym razem tylko je odwzorowując w strojach postaci. Czasem ciała kobiet malowane są żółtawą, fluorescencyjną farbą, aby podkreślić obcość, ale też zakwestionować pojęcie rasy (*Kindred*, 2014; *The day we almost explored*, 2015)⁵⁵. W pracy *Without a care in the galaxy, we danced on galaxies (or red sand with that different kind of sky) with ghosts of your fatherland keeping watch*, dla której inspiracją stała się fotografia autorstwa Malicka Sibidé, przedstawiająca parę tańczącą bosą, Amanze przeistoczyła postać mężczyzny w człowieka z głową tygrysa. Kolaż zatytułowany *Red Igbo* znalazł się na okładce amerykańskiego wydania noweli Flory Mwapa, pierwszej kobiety w historii Nigerii, której książka została opublikowana (1966)⁵⁶.

Nigeryjscy artyści, którzy kształcili się na zagranicznych uczelniach lub też mieszkają i tworzą na Zachodzie (w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Belgii), opuszczając w różnych okolicznościach swoje rodzinne strony nie tracą pierwiastka „afrykańskości”, który stanowi wyróżnik ich dzieł. Ich hybrydyczność przejawia się w różnych aspektach i na wielu płaszczyznach artystycznej działalności: w motywach, tematyce, podejmowanych problemach, a nawet w stosowanych technikach, które także są hybrydyczne (kolaż, brikołaż, mix media, wideo, fotografia). Artyści łączą w swoich pracach różne środki wyrazu wizualnego, czerpiąc rozwiązania formalne tak z dziedzictwa kultury Zachodu, co jest wynikiem ich ścieżek edukacyjnych, jak i z bogatych tradycji afrykańskich czy ściślej ujmując – nigeryjskich. Zarówno Yinka Shonibare, Sokari Douglas Camp, jak i Ruby Onyinyechi Amanze w swoich dziełach dokonują przewartościowania globalnej kultury, doszukując się w niej lokalności lub przyjmując wobec niej krytyczne stanowisko. Tworzą w ten sposób własną wizję kolonialnej historii, także w wymiarze indywidualnym, która pomaga w samookreśleniu, podkreśleniu własnego pochodzenia lub identyfikacji z miej-

⁵⁵ Y. Greslé, *Interview...*

⁵⁶ Zob. F. Nwapa, *Efuru*, Illinois 2013.

scem. Są to również zapisy powrotów i obrazy pamięci, jak choćby w twórczości Amanze. Tożsamość naznaczona refleksją postkolonialną towarzyszy także niezmiennie artystom tworzącym w diasporach – w Wielkiej Brytanii czy w Stanach Zjednoczonych. W tym wypadku język ich sztuki staje się uniwersalny i może być rozumiany w kulturowo zhybrydowanym świecie.

Bibliografia

- Ainslie Patricia, *Sokari Douglas Camp*, „Nka: Journal of Contemporary African Art” 1995, No 3, s. 34–39.
- Appiah Anthony, *The need of roots: with sculpture and commentary by Sokari Douglas Camp*, „African Arts” 2004, Vol. 37, No 1, s. 26–31.
- Barnwell Andrea D., *Spirits in steel: the art of the Kalabari masquerade. American Museum of Natural History, New York*, „African Arts” 1998, Vol. 31, No 4, s. 80–83.
- Bastian Misty L., *‘Buried Beneath Six Feet of Crude Oil’: State-Sponsored Death and Absent Body of Ken Saro-Wiwa*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist*, Lynne Rienner Publishers, London 1999, s. 127–152.
- Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London–New York 1994 [wyd. polskie: *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wyd. UJ, Kraków 2010].
- Corbett Rachel, *Curator and Artist Ruby Onyinyechi Amanze on the Ancient, Universal Language of Drawing*, Art Space z dn. 26.11.2013, http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/expert_eye/ruby_onyinyechi_amanze-51862 [data dostępu: 13.09.2015].
- Dhaliwal Suzanne, *RELEASE ‘Living Memorial’ to Ken Saro-Wiwa seized by Nigerian Customs*, <http://platformlondon.org/2015/11/05/release-living-memorial-to-ken-saro-wiwa-seized-by-nigerian-customs/> [data dostępu: 12.11.2015].
- Enwezor Okwui, Okeke Aguli Chika, *Contemporary African Art since 1980*, Damiani, Bolonia 2009.

- Fidelis Allen, *Implementation of oil related environmental policies in Nigeria: government inertia and conflict in the Niger Delta*, Cambridge Scholars Pub., Newcastle 2012.
- Gottschalk Molly, *30 Emerging Artists to Watch During Frieze Week*. Ruby Onyinyechi Amanze, Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-emerging-artists-to-watch-during-frieze-week> [data dostępu: 27.04.2015].
- Greslé Yvette, *And Fight: Wura-Natasha Ogunji and Mary Okon Ononokpono*, Writing In Relation z dn. 25.07.2015, <https://writinginrelation.wordpress.com/2015/07/25/and-fight-wura-natasha-ogunji-mary-okon-ononokpono/> [data dostępu: 14.09.2015].
- Greslé Yvette, *Interview with Ruby Onyinyechi Amanze. On the occasion of 'Mutations' at Tiwani Contemporary (until 5 July)*, z dn. 13.06.2014, This is Tomorrow, <http://thisistomorrow.info/articles/interview-with-ruby-onyinyechi-amanze> [data dostępu: 12.09.2015].
- Hemmings Jessica, *An imagined Africa: stories told by contemporary textiles*, [w:] J. Hemmings (ed.), *Cultural threads. Transnational textiles today*, Bloomsbury, London–New Dehli–New York–Sydney 2015, s. 92–117.
- Hemmings Jessica, *Hybrid sources: Descriptions of Garments in postcolonial textile Art*, [w:] A. Farren et al. (eds.), *The Space Between Textiles Art Design Fashion. The Space Between*, Curtin University of Technology, Perth 2004, s. 1–6.
- Hemmings Jessica, *Postcolonial Textiles – Negotiating Dialogue*, [w:] J. Gohrisch, E. Grünkemeier (eds.), *Cross/Cultures: Postcolonial Studies Across the Disciplines*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2013, s. 23–50.
- Micula Małgorzata, *Pop, punk i postrzeźbiarskie realizacje Young British Artists*, „Quart” 2014, nr 3 (33), s. 78–92.
- Mullen Christine, *Echoes of the Kalabari: sculpture by Sokari Douglas Camp*. National Museum of African Art, Washington, D.C., „African Arts” 1989, Vol. 23, s. 86–87.
- Nixon Rob, *Pipe Dreams: Ken Saro-Wiwa, Environmental Justice, and Microminority Rights*, [w:] C. W. McLuckie, A. McPhail (eds.), *Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist*, Lynne Rienner Publishers, London 1999, s. 109–126.

- Nkrumah Kwame, *Neo-colonialism. The Last Stage of Imperialism*, International Publishers, New York 1996.
- Oguibe Olu, *Finding a place: Nigerian artists in the contemporary art world*, „Art Journal” 1999, Vol. 58, No 2, s. 30–41.
- Oguibe Olu, *The Cultural Game*, University of Minesota Press, Minneapolis–London 2004.
- Olukoshi Adebayo, Raufu I Mustapha Abdul, Wole Soyinka, Ken Saro-Wiwa, „Review of African Political Economy” 1995, Vol. 22, No 2, s. 471–480.
- Oye Bukola, *Fulbright Fellowship. Bound by Art: Interview With Ruby Onyinyechi Amanze and Wura Natasha Ogunji*, „The Sole Adventurer”, z dn. 10.10.2015, <http://thesoleadventurer.com/tag/fulbright-fellowship/> [data dostępu: 10.12.2015].
- Pilkington Ed, *Shell pays out \$15.5m over Saro-Wiwa killing*, „The Guardian” z dn. 9.06.2009, <http://www.theguardian.com/world/2009/jun/08/nigeria-usa> [data dostępu: 12.12.2015].
- Rustin Susanna, *Ken Saro-Wiwa memorial art bus denied entry to Nigeria*, „The Guardian” z dn. 5.11.2015, <http://www.theguardian.com/environment/2015/nov/05/ken-saro-wiwa-memorial-art-bus-denied-entry-to-nigeria> [data dostępu: 12.12.2015].
- Ryłko Patrycja (red.), *Yinka Shonibare MBE. Wybrane prace i eseje o postkolonializmie w Polsce*, tłum. Ł. Mojsak, Gdańska Galeria Miejska, Muzeum Współczesne, Wrocław, Gdańsk–Wrocław 2013 [katalog wystawy].
- Sculpture by Sokari Douglas Camp*, National Museum of African Art (U.S.), Smithsonian Institution, Washington 1988 [katalog wystawy].
- Shonibare Yinka, *Setting the Stage: Yinka Shonibare in Conversation with Anthony Downey*, [w:] R. Kent, R. Hobbs, A. Downey (eds.), *Yinka Shonibare MBE*, Munich–London–New York 2008.
- Simola Raisa, *Notion of Hybridity in the Discourse of Some Contemporary West African Artists*, „Nordic Journal of African Studies” 2007, Vol. 16, No 2, s. 197–211.
- Stellabrass Julian, *High art lite. British art in the 1990s*, London–New York 1999, s. 112.

Szupejko Małgorzata, *Afrykańska tożsamość u progu XXI wieku. Anglojęzyczna literatura Czarnej Afryki i jej twórcy*, Prace Monograficzne Zakładu Krajów Pozaeuropejskich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007.

Tolia-Kelly Divya, Morris Andy, *Disruptive Aesthetics? Revisiting the „Burden of Representation” in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare*, „Thrid Text” 2004, Vol. 8, s. 153–167.

Without Their Heads... Definitely! MAGAZINE ARTICLE by Yinka Shonibare, „New African” 2009, No 482, <https://www.questionia.com/magazine/1G1-196395986/without-their-heads-definitely> [data dostępu: 22.03.2015].

Strony internetowe

Afryka | Sztuka współczesna, <http://sztukaafryki.umk.pl/>

Ruby Onyinyechy Amanze, <http://rubyamanze.com/> Sokari Douglas Camp, <http://sokari.co.uk/>

Wura-Natasha Ogunji, <http://wuraogunji.com/home.html>

Yinka Shonibare, <http://www.yinkashonibaremba.com/>

Summary

Post-colonial hybrids – modern Nigerian artists against the problem of colonial history of Africa

Contemporary artists, who came from Nigeria, live between the western world and Africa. The article discusses some problems related postcolonial history and artistic and hybridized identity in the creativity of Yinka Shonibare, Sokari Douglas Camp and Ruby Onyinyechi Amanze. These artists use the western resources of artistic expression, motives and formal solutions. But in their artworks is contained “Africanness”. They take issues of ethnic, political and social identity, and some problems of economic, ecological correlation Africa (Nigeria) with West. Yinka Shonibare and Sokari Douglas

Postkolonialne hybrydy. Współcześni artyści nigeryjscy wobec problemu tożsamości i historii

Camp emigrated to Great Britain in 80s during the Civil War in Nigeria. Ruby Onyinyechi Amanze grew up in the Great Britain and United States. Their identity is hybridized; their identity consists of elements of western and nigerian culture. Shonibare, Camp and Amanze make reframing global culture, visualize colonial history, while stressing own identity and origin.

Wykaz ilustracji

Do tekstu *Afryka – tradycja czy nowoczesność?*

Wprowadzenie

(Anety Pawłowskiej i Julii Sowińskiej-Heim)

- Il. 1. Skrzyżowanie ulic Loveday Street i Commissioner Street w centrum Johannesburga 1968 r., fot. anonimowa, <https://pl.pinterest.com/pin/179721841350295598/> [data dostępu: 08.09.2016] 13
- Il. 2. Uczestnicy konferencji *Afrykańska tradycja – Afrykańska nowoczesność*, podczas zwiedzania Muzeum Etnograficznego w Łodzi 2015 r. (fot. A. Barczyk) 16

Do tekstu Adama Rozwadowskiego

- Il. 1. Antylopa eland w buszmeńskich malowidłach naskalnych w schronisku Game Pass w Górach Smoczyc (Drakensberg), RPA (fot. A. Rozwadowski) 46
- Il. 2. Buszmeńskie malowidło naskalne ukazujące rytuał tańca uzdrawiającego. Lonyana Rock (zob. il. 3), Góry Smocze (Drakensberg), RPA (fot. A. Rozwadowski) 49
- Il. 3. Autor przy skale znanej jako Lonyana Rock – malowidła te ukazują il. 2. 49

Do tekstu Magdaleny Podsiadły

- Il. 1. *Wioska Zawara*: Korowód wędrujący za maskami przez dzielnice wioski (fot. M. Podsiadły) 74
- Il. 2. *Wioska Zawara 2*: Odpoczynek maski mały wśród tłumu widzów (fot. M. Podsiadły) 75
- Il. 3. *Maski proste*: Realistyczne wizerunki antylopy i bawołu (fot. M. Podsiadły) 83

- Il. 4. *Maski na desce*: Maski rzeźbione na długich pionowych deskach dają duże pole do popisu dla rzeźbiarza. Wizerunki zwierząt ciążą ku stereotypowi, a nawet ku abstrakcji, tylko uszy, rogi, dzioby i ogony podpowiadają konkretny gatunek. Deska u dołu jest zaokrąglona i na tej części artysta umieszcza wyrzeźbioną reliefowo głowę zwierzęcia (fot. M. Podsiadył) 85
- Il. 5. *Maska Motyl*: Wielka wertykalna maska zw. latającą, jedna z najbardziej olśniewających, zwłaszcza w ruchu – tancerz nosi na sobie wraz z maską blisko 40 kilogramów, więc musi mieć wielkie umiejętności choreograficzne i doświadczenie. Maski rzadziej spotykane nie tylko ze względu na wymagany duży kunszt choreograficzny tancerza, ale wysokie koszty wykonania – trzeba znaleźć drewno o dużej powierzchni do rzeźbienia (fot. M. Podsiadył) 86
- Il. 6. *Maska Małpa*: Realistyczna maska małpy jest „kims” w rodzaju cyrkowego klauna, a równocześnie jest odpowiedzialna za kontrolę tłumu podczas Wyjścia Masek do wioski. W Zawara zwykle pojawiają się dwie małpy, ich nosicielami są młodzi mężczyźni obdarzeni talentem aktorskim (fot. M. Podsiadył) 87

Do tekstu Anety Pawłowskiej

- Il. 1. Wystawa w Galerii IZIKO, Kapsztad, na pierwszym planie rzeźby Antona van Wouw (fot. A. Pawłowska) 104
- Il. 2. Irma Stern, *Arab*, 1939, ol./pl. kol. prywatna <http://www.artmarketmonitor.com/wp-content/uploads/2012/06/Arab-without-frame.jpg> [data dostępu: 12.03.2016] 108
- Il. 3. Jacob Hendrik Pierneef, *South West African Mountains*, 1944, ol./pl.kol. prywatna <https://earthmatters2013.wordpress.com/tag/national-geographic/> [data dostępu: 12.03.2016] 110
- Il. 4. *Symbols of life*, 1966, ol./pl, Pretoria Art Museum (fot. A. Pawłowska) 116

Do tekstu Renaty Díaz-Szmidt i Jakuba Jankowskiego

- Il. 1. Trójkąt McClouda (Scott McCloud, *Understanding Comics*, HarperPerennial, New York 2001) 135
- Il. 2. Ramón Esono Ebalé – komentarz satyryczny pokazujący finansowanie dyktatury Obianga <http://jamonyqueso.info/> 138
- Il. 3. Ramón Esono Ebalé – plansza z komiksu Mi Avatar/Mój Avatar (Ramón Esono Ebalé, *Un Opositor en la Finca*, Centros Culturales de España en Guinea, 2010) 141

Il. 4. Ramón Esono Ebalé – <i>La Muerte de Un Idiota/Śmierć Idioty</i> (Ramón Esono Ebalé, <i>Un Opositor en la Finca</i> , Centros Culturales de España en Guinea, 2010)	143
Il. 5. Ramón Esono Ebalé – <i>Mar de Mierda / Morze gówna</i> (Ramón Esono Ebalé, <i>Un Opositor en la Finca</i> , Centros Culturales de España en Guinea, 2010)	145
Il. 6. Ramón Esono Ebalé – <i>Dictadores/Dyktatorzy</i> (Ramón Esono Ebalé, <i>Un Opositor en la Finca</i> , Centros Culturales de España en Guinea, 2010)	146
Il. 7. Ramón Esono Ebalé – <i>Dictador/Dyktator</i> http://jamonyqueso.info/	147
Il. 8 i 9. Ramón Esono Ebalé – karykatury Obianga http://jamonyqueso.info/	149
Il. 10 i 11. Ramón Esono Ebalé – <i>Bozales/Kagańce</i> (Ramón Esono Ebalé, <i>Un Opositor en la Finca</i> , Centros Culturales de España en Guinea, 2010)	150
Il. 12. Ramón Esono Ebalé – <i>Rozbite żarówki</i> (Ramón Esono Ebalé, <i>Un Opositor en la Finca</i> , Centros Culturales de España en Guinea, 2010)	152

Do tekstu Małgorzaty Baka-Thais

Il. 1. Yinka Shonibare, <i>The Scramble for Africa</i> , 2003 (fot. M. Baka-Theis, 2010)	161
Il. 2. Sokari Douglas Camp, <i>Europe supported by Africa and America</i> , 2014 metal (dzięki uprzejmości artystki)	167
Il. 3. Ruby Onyinyechi Amanze, <i>That low hanging kind of sun...</i> , 2015, kolaż (dzięki uprzejmości artystki)	172

