

SZTUKA AFRYKAŃSKA ¹

Norbert Elias

Zacząłem zbierać przedmioty, które tu widzicie, kiedy mieszkałem w Afryce, wykładając socjologię na uniwersytecie. Gromadziłem je na początku w sposób dowolny, nie wiedząc o nich zbyt wiele. Handlarze przynosili mi pod drzwi próbki. Niekiedy kupowałem jedną lub dwie z ciekawości, niekiedy dlatego, że mi się podobały. Nie wiedziałem, czy którykolwiek z tych przedmiotów ma wartość komercyjną na międzynarodowym rynku sztuki, i nieszczęśliwie mnie to interesowało. Znałem dość dobrze dzieła wielkich mistrzów współczesnej sztuki europejskiej i uderzało mnie dziwne pokrewieństwo, które łączyło niektóre z tych prac afrykańskich z nurtami w nieafrykańskim malarstwie i rzeźbie. Zgadza się to jak najbardziej z moim gustem i zachwycało mnie, że mogę w Afryce nabyć rzeźby, z których wiele uważałem za zadowalające artystycznie, a dla mnie – jak to się mówi – nowe koncepcyjnie, za cenę, na którą było mi stac. Większość sztuki współczesnej, która mi się podobała, była zdecydowanie poza moim zasięgiem.

Mogłem polegać wyłącznie na własnym guście, ten jednak był, jeśli chodzi o afrykańskie figurki, z początku niewyrobyony. Robiłem błędy – czyli dawałem się zwieść nowości doświadczenia artystycznego co do wewnętrznej jakości dzieła. Ocena tej jakości wymaga czasu. Być może to samo stwierdzą niektórzy zwiedzający tę wystawę. Wymaga to pewnego treningu percepcji. Najpierw kupowałem po parę figurek od czasu do czasu, bez zamiaru zakładania kolekcji. Kiedy już miałem w domu od miesiąca czy dwóch kilka figurek, zacząłem być w stanie różnicować ich jakość artystyczną. Uczylem się z czasem.

¹ Wprowadzenie do katalogu wystawy *African Art from the Collection of Professor Norbert Elias*, 24 kwietnia–14 lipca 1970 roku, Leicester Museum and Art Gallery (Leicester: Leicester Museums 1970).

Wszystkie przypisy w tekście pochodzą od redaktorów wydania oryginalnego. Tłumaczenie na podstawie Norbert Elias. *Essays III. On Sociology and Humanities*, (ed.) Richard Kilminster and Stephen Mennell, University College Dublin Press; Dublin 2009, s. 201–208 – a short text on African Art © Norbert Elias Stichting, Amsterdam, 2009.

Kiedy mój osąd zaczął być bardziej wyrafinowany, odkryłem stopniowo, że można wyróżnić, ogólnie rzecz biorąc, cztery typy tradycyjnych rzeźb afrykańskich. Rozróżnienie to może stanowić wstępną wskazówkę przy ocenie, choć typy te przechodzą oczywiście płynnie jeden w drugi i nie ma między nimi wyraźnych granic.

Ogólnie rzecz biorąc, te cztery typy można określić następująco:

01. Względnie stare przedmioty obrzędowe.

02. Względnie nowe przedmioty obrzędowe.

03. Przedmioty wywodzące się z dwóch powyższych kategorii, wykonane przez tradycyjnych rzemieślników o stosunkowo wysokim standardzie rzemiosła, lecz nie w jakimkolwiek celu lub dla jakiegokolwiek osoby w kręgu ich własnej wioski, lecz dla nieznanymi, zwykle europejskich nabywców.

04. [Takie same przedmioty] jak w kategorii trzeciej, lecz wytwarzane szybciej i przy obniżonym standardzie rzemiosła i jakości artystycznej.

Trochę potrwało, zanim byłem w stanie ocenić z rozsądną dozą prawdopodobieństwa, do której z tych czterech kategorii należy dany obiekt. Jak już powiedziałem, popełniałem błędy, czyli kupowałem przedmioty, które dziś zakwalifikowałbym do klasy 4. Nie ukrywam na tej wystawie przed wami wszystkich moich błędów. Sądzilem, że może być dla was pouczające, a także zabawne, sprawdzić, czy potraficie je zauważyć. Z perspektywy czasu jestem w sumie zadowolony, że nabyłem i te przedmioty. Jednym z najbardziej pouczających problemów sztuki jest zmiana kształtu figurek, jaka zachodzi w tradycyjnej sztuce rzemieślniczej w związku z procesem modernizacji. Mój sposób kolekcjonowania pozwala mi pokazać obok siebie starsze i nowsze przedmioty tego samego typu, tak że każdy może sam ocenić zmiany w formie tradycyjnego dzieła sztuki, które zachodzą jednocześnie ze zmianą ich społeczeństwa [zmierzającą] w tym kierunku.

Sztuka wszędzie zależy od specyficznych warunków społecznych, które umożliwiają jej ciągłą produkcję. Tradycyjna sztuka rzemieślnicza w Europie upadła – mimo wysiłków ludzi, takich jak William Morris² – a wreszcie znikła zupełnie z postępową urbanizacją, handlu prowadzonego na duże odległości, przemysłu i towarzyszących im zmian w warunkach życia. Kraje afrykańskie będą z konieczności coraz bardziej wciągane w wir

² William Morris (1834–1896), angielski artysta, pisarz, socjalista i lider ruchu Sztuk i Rzemiosł pod koniec XIX wieku.

modernizacji. Nic nie mogłoby być bardziej kłamliwe i irytujące dla samych ludów afrykańskich niż żal, jaki zdają się odczuwać niektórzy Europejczycy wobec przemijania starego porządku w Afryce. Należy zrobić wszystko, co się da, by przyspieszyć ten proces i pomóc w obniżaniu temperatury napięć i konfliktów cechujących jego strukturę. Nie zwalnia to jednak Europejczyków ani też samych naszych afrykańskich przyjaciół z zadania zrozumienia starego porządku na tyle, na ile się da, i zachowania tego [co możliwej] z ogromnego, bogatego dziedzictwa artystycznego, które nam pozostało – zanim będzie za późno.

W Afryce, i wielu innych miejscach, wciąż możemy zobaczyć na własne oczy typy sztuki i typy produkcji artystycznej, które znikły w bardziej rozwiniętych sektorach rodzaju ludzkiego. Większość tych dzieł wykonano z drewna i innych materiałów łatwo ulegających zniszczeniu. Większość z nich przeznaczona jest do wykorzystania w rytuałach i ceremoniach stosunkowo niewielkich i autarkicznych społeczności rolniczych, łowieckich albo rybackich, co najwyżej z załączkami powiązań handlowych czy rynkowych sięgających na znaczne odległości. W tym układzie społecznym ludzie z tradycyjnie wytwarzających sztukę rejonów Afryki, których poszukiwać należy niemal wyłącznie w Czarnej Afryce, nie zaś na przykład w rejonach zamieszkiwanych przez muzułmanów, wytworzyli tysiące rzeźb i innych dzieł sztuki, których znaczenie rytualne i ceremonialne ogranicza się do tej czy innej niewielkiej społeczności. Jednak ich znaczenie artystyczne wykracza poza te zamknięte społeczności (choć ich członkowie nie muszą sobie z tego zdawać sprawy). W ogólności trzeba je uważać za jedną z wielkich faz ludzkiej produkcji artystycznej, a jej wytwory za istotną część artystycznego dziedzictwa ludzkości. Jednak bardzo niewielki odsetek wszystkich dzieł, które niegdyś były, a w pewnym, coraz mniejszym, stopniu wciąż są wytwarzane w Afryce, ma szansę się zachować.

Przedmioty z metalu i terakoty wciąż można znaleźć w znacznej liczbie, jeśli prowadzi się systematyczne poszukiwania, leżą pochowane w domach wodzów, a zapewne i w grobach. Jednak spośród przedmiotów wykonanych z drewna i innych podobnych materiałów pozostaną jedynie te, które już stały się częścią kolekcji i zostały umieszczone w bezpiecznych miejscach, gdzie mogą się zachować. Poza tym ich produkcja prawdopodobnie zakończy się na przestrzeni najbliższych dwóch albo trzech pokoleń. Często zdarza się czytać romantyczne opisy powodów, dla których upada tradycyjna sztuka afrykańska. Przyczyna jest jednak oczywista. Kiedy zmienia się i znika porządek społeczny, w którym tradycyjna sztuka i tradycyjni rzemieślnicy mieli swoją funkcję i swoje miejsce, musi zniknąć również

ten typ sztuki i umiejętności zawodowych. Jako socjolog z zawodu i upodobania byłem być może bardziej świadomy tego związku między funkcją a formą, niż ludzie bywają zazwyczaj. Do nabycia kilku rzeźb afrykańskich skłoniło mnie na początku to, że niektóre z nich podobały mi się i budziły moje uznanie. Wkrótce jednak [motywacje te] wzmogło to, że uświadomiłem sobie, w jakim układzie społecznym ma swoje miejsce tradycyjna religijna sztuka afrykańska, której funkcja będzie stopniowo zanikać w miarę postępów modernizacji społeczeństw afrykańskich, a wraz z nią zaniknie sama forma artystyczna. Można było przewidywać, że otworzy to drogę bardziej zindywidualizowanym, bardziej świeckim typom sztuki rzeźbiarskiej o takich samych funkcjach i cechach ogólnych jak sztuka w innych uprzemysłowionych państwach narodowych tego świata, choć podobnie jak w wypadku innych społeczeństw, mających specyfikę narodową, a być może także kontynentalną. Zdawszy sobie sprawę, że tradycyjna sztuka afrykańska jest skazana na zagładę, podobnie jak tradycyjny fach rzemieślnika, nabyłem więcej masek i figurek, niż kiedykolwiek zamierzałem. Wzbogaciło to moje osobiste upodobanie o poczucie naglącej potrzeby. To również tłumaczy fakt, że nie kupiłem żadnych dzieł artystów afrykańskich, których jest coraz więcej, choć doceniałem również prace niektórych z nich. Miałem wrażenie, że ich sztuka – choć wciąż raczkująca – miała większe szanse się zachować. Według mojej oceny zdecydowana większość dzieł tradycyjnej sztuki afrykańskiej nigdy nie była zachowywana w przeszłości, a małe jest prawdopodobieństwo, by miało tak być w przyszłości. Jej bogactwo i różnorodność są ogromne. Wielu grup wytwarzających sztukę wcale jeszcze nie zbadano. Ich posążki, maski, laski, wykorzystywane w tańcu, i inne dzieła ich rzemieślnika są używane w rocznym cyklu obrzędów, ceremonii i świąt. Być może przez pewien czas przechowywane są w jakimś magazynie. Jeśli jednak psują się lub niszczejają, ich właściciele zwykle wyrzucają je lub zakopują; nie mają często ani zachęty, ani środków, by je naprawić i zachować. W takiej sytuacji pojedyncza jednostka niewiele może zrobić. Nie wydaje się też prawdopodobne, by każde z wytwarzających sztukę państw afrykańskich było w stanie bez pomocy zaoferować dostateczną zachętę, bodźce i zasoby potrzebne do odtworzenia i zachowania ich bogactwa sztuki tradycyjnej, której znaczna część jest przechowywana w sposób nieodpowiedni lub wyrzucana.

Jedno z najpiękniejszych i najskuteczniej działających muzeów afrykańskich, muzeum w Lagos w Nigerii, już w tej chwili magazynuje i przechowuje w swoich zbiorach tak wiele przedmiotów, że może mu być trudno przyjąć inne, które dziś wydają się po prostu wtórne. Szkoda,

ponieważ będzie ich z konieczności coraz mniej, a rzemiosło zacznie upadać. Ostateczny upadek i zanik tradycyjnej sztuki religijnej to po prostu cena, którą trzeba zapłacić za wzrastającą modernizację społeczeństw afrykańskich, i nie jest to w żadnym razie cena zbyt wysoka. Nie można jednak widzieć tego problemu po prostu w kategoriach jednego państwa. Być może znajdujemy się w ostatnim stadium rozwoju ludzkości, w którym sztuka tego rodzaju, tradycyjna sztuka rzemieślnicza, jest jeszcze wytwarzana gdziekolwiek na Ziemi. Jak długo ona żyje, można się o niej dowiedzieć tego, czego wciąż nie wiemy lub co rozumiemy opacznie. Porównywalny okres w sztuce europejskiej pozostawił kilka milczących arcydzieł, ale większość tamtego dorobku przepadła. Ludzie, którzy go tworzyli, ludzie, dla których był tworzony, nie mogą już do nas przemówić. Słusznie martwimy się wymieraniem gatunków zwierząt w Afryce i wszędzie indziej. Problemy wymierającej formy sztuki są inne. Nie da się zapewnić jej przetrwania, jeśli społeczeństwa, w których rozkwitało, ulega przekształceniu. Można jednak zachować z niej tyle, ile się da, i w pełniejszy sposób zrozumieć ludzi – ludzi takich jak my – przez których i dla których ją wytwarzano. Nie rozumiejąc ich i ich sztuki, nie możemy mieć wielkiej nadziei na zrozumienie siebie samych i naszej sztuki. Często zadawałem sobie pytanie, co odróżnia tradycyjną afrykańską sztukę rzemieślniczą od sztuki artysty, która w Europie zaczęła się rodzić ze sztuki europejskich rzemieślników mniej więcej w XV i XVI wieku. Jakie są różnice między tymi dwoma rodzajami sztuki? Z czego wynikają ich podobieństwa, które sprawiają, że doświadczamy jednego i drugiego jako form sztuki; z czego wynika fakt, że te posążki i maski, wykonane na ogół przez anonimowych rzemieślników, których doświadczenia i sposób życia są pod wieloma względami odmienne od naszego, potrafią jednak na swój sposób przemawiać do nas równie mocno jak dzieła sztuki wytworzone w otoczeniu społecznym bliższym naszemu?

Problem, wobec którego tu stajemy, dotyczy percepcji sztuki w ogólności. Być może przyda się na coś, jeśli o nim wspomnę, choć nie zamierzam utrzymywać, że potrafię go zadowalająco rozwiązać. Wielu zwiedzających tę wystawę może z początku zobaczyć i odczuć obcość posążków i masek, które tu zobaczą. Na tym etapie można zbudować jakiś pomost do zrozumienia, poszukując wyjaśnienia dziwnego przedmiotu w kategoriach użytku, jaki ludzie z niego robili. Można zapytać; jaki jest cel tego kształtu czy tego wzoru? Ponieważ jednak większość tych figurek i masek jest używana w kontekście wierzeń, które nie są nam znane, wyjaśnienie to często może być równie dziwne jak sam kształt czy wzór. Być może trzeba będzie

powiedzieć, że ten posążek wykorzystuje się do wypędzania czarownic albo podczas ceremonii inicjacji – a odpowiedź tego typu pozostawia nas w tej samej próżni. Możemy jednak spojrzeć na te kształty i wzory przez chwilę, nie pytając o ich cel, i pozwolić im przemawiać bezpośrednio do naszej wyobraźni. Wówczas możemy zdać sobie sprawę, że komunikują one coś tym, którzy na nie patrzą, że niosą jakiś niewypowiedziany komunikat, choć może nam być trudno ująć go w słowa. Na tym poziomie figurki i maski, które widzicie, nie różnią się więc zbyt od jakichkolwiek współczesnych dzieł sztuki. Również i w ich wypadku sam kształt i wzór mogą przemówić do tych, którzy na nie patrzą, choć artysta nie daje żadnych wskazówek na temat ich znaczenia dla niego samego i nazywa swoją pracę po prostu „Kompozycja nr 3” albo „Król i królowa na siedząco”.

Jeśli uda się nam ustanowić jakąś relację nie ze wszystkimi, ale przynajmniej z niektórymi posążkami i maskami na tej wystawie, stajemy twarzą w twarz z jednym z głównych problemów sztuk wizualnych. Dotyczy on charakteru relacji, którą rzeźbiarz lub malarz jest w stanie nawiązać z innymi istotami ludzkimi za pośrednictwem kształtów i wzorów, które wyczarowuje przed ich oczyma. Mogą one nie znać skojarzeń, które kierowały jego oczyma i dłońmi. Do pewnego stopnia ich skojarzenia mogą się różnić od jego skojarzeń. Dzieło, które stworzył, ma jednak własne życie i przemawia własnym językiem. Przekazuje komunikat od twórcy do widza, który nie w pełni podlega arbitralnej interpretacji tego ostatniego.

Sprawdzianem jakości dzieła sztuki jest to, że jego twórca, za pomocą kształtów i wzorów, które wymyśla, potrafi dotrzeć do tych, którzy widzą jego dzieło, i nawiązać z nimi relację. Być może nie wyda się to zbyt zaskakujące, jeśli współcześni artyści angielscy, jak choćby Henry Moore³, są w stanie tego dokonać (choć w ich wypadku ta relacja również stwarza poważne problemy). Jednak [fakt,] że afrykańscy rzemieślnicy, żyjący we względnie prostych i niezróżnicowanych społeczeństwach, potrafią komunikować się i ustanawiać przez swoje prace relacje z ludźmi żyjącymi w bardzo odmiennych warunkach, którzy mogą nie mieć pojęcia o pierwotnych skojarzeniach otaczających te prace lub o celu, dla którego zostały wykonane, to już coś trochę bardziej zaskakującego. Stawia to przed nami zagadnienie, czy wizualne wzory i kształty mogą docierać do poziomu ludzkiego zrozumienia, do źródeł ludzkiego uczucia, które przekraczają granice różnic etnicznych i narodowych i są wspólne wszystkim ludziom. Nie tylko zbiory sztuki afrykańskiej w Europie i Ameryce, ale nawet

³ Henry Moore (1898–1986), brytyjski artysta i rzeźbiarz, który sam pozostawał pod wpływem rzeźby afrykańskiej i rzeźby Majów.

bardziej rosnąca popularność książek reprodukujących fotografie takich obiektów jak te, które tutaj widzicie, dają dobitny wyraz temu problemowi.

Komplikuje go fakt, że posążki i maski, takie jak te, które tutaj widzicie, aż do bardzo niedawna nie wywoływały, o ile nam wiadomo, najzupełniej żadnego oddźwięku estetycznego w członkach bardziej rozwiniętych społeczeństw Ameryki i Europy. Nie pamiętam, bym czytał o jakimkolwiek posążku, takim jak te, zdobitym wiktoriański salon. Dużą ich liczbę zebrano dla muzeów w wieku XIX i na początku XX, ale – z nielicznymi wyjątkami – uważano je po prostu za ciekawostki etnologiczne. Tak jak przymiotnik „gotycki” jako określenie sztuki rzemieślniczej europejskiego średniowiecza był z początku słowem o silnych negatywnych implikacjach wartościujących, tak też reakcja estetyczna naszych przodków na sztukę afrykańskich rzemieślników była przeważnie negatywna. To dalekosiężna transformacja smaku, która rozpoczęła się w Europie na przełomie XIX i XX wieku, doprowadziła w ciągu sześćdziesięciu czy siedemdziesięciu lat do rosnącego uznania tradycyjnej afrykańskiej sztuki rzemieślniczej jako samoistnego typu sztuki. Ludzie kupują takie przedmioty jak te, które tu widzicie, ponieważ lubią mieć je w domach, a książek z ilustracjami przedstawiającymi afrykańskie maski i posążki kupuje się coraz więcej najwyraźniej dlatego, że ludzie chcą na nie patrzeć i pozostają z nimi, jak powiedziałem, w relacji emocjonalnej. Tego rodzaju możliwy dowód sprawia, że problem, który postawiłem, staje się tym bardziej intrygujący. Jak to możliwe, że dzieła wytworzone w prostszych społeczeństwach są w stanie wywierać wpływ i znajdować silny oddźwięk w społeczeństwach wysoce zróżnicowanych? Co jest tu wspólną płaszczyzną? Pozwoliłem sobie wspomnieć o tym problemie, ponieważ zaprzął często mój umysł. Odpowiedź jest trudno uchwytana. Warto jednak napomknąć o dwóch czy trzech sprawach – być może będzie to pomocne.

Pierwsza sprawa dotyczy czasu. Wiele przedmiotów tutaj wykonali ludzie, których poczucie czasu było dość odmienne od naszego, dla podobnych sobie odbiorców⁴. Wiele z nich, choć w żadnym razie nie wszystkie, wykonano z bardzo twardego i ciężkiego drewna drzew, w jakie obfitują afrykańskie lasy, jedna czy dwie nawet z tak zwanego *lignum vitae*⁵, które ma jakoby tonąć w wodzie. Jedną z pierwszych rzeczy, które się dzieją, gdy mniej złożone społeczności rolnicze i łowieckie zostają wciągnięte w wirowy ruch industrializacji i ruch narodotwórczy, jest o wiele

⁴Zob. Norbert Elias, *An Essay on Time*, Dublin: USD Press 2007 (Collected Works, t. 9).

⁵*Lignum vitae* to drewno drzew z rodzaju *Guaiacum*; to najgęstsze znane drewno i istotnie tonie w wodzie. Określenie to stosuje się jednak do wielu innych odmian bardzo gęstego drewna.

żywsza świadomość ekonomicznej, pieniężnej wartości ich czasu. Po raz pierwszy zdałem sobie sprawę z tego czynnika w tym kontekście, gdy złożyłem wizytę w warsztacie pewnego znanego mi nigeryjskiego rzeźbiarza pracującego w kości słoniowej. Sprzedawał na ogół dość przeciętnej jakości pamiątki, niekiedy jednak miał dobrą rzecz, która mi się podobała. Wskazując pewnego dnia na jedną z nich, zapytałem, dlaczego nie ma takich więcej. Pamiętam, jak potrząsnął głową: „Takie rzeczy”, powiedział, „robią starzy ludzie. My dziś nie mamy już na to czasu”.

Zrozumiałem tę uwagę i poszedłem jej tropem. Kiedy handlarz prosi rzeźbiarza z wioski w buszu, by wykonał dla niego w dwa tygodnie dwadzieścia masek z rodzaju takich, jakie wcześniej robił w ilości być może dwóch albo trzech rocznie dla swoich osobistych znajomych z wioski, rzeźbiarz może oczywiście zarobić sumę, która jest dla niego prawdziwym majątkiem. Przez pewien czas może starać się pracować nieco szybciej, nie porzucając tradycyjnego standardu umiejętności, z których jest dumny. Jeśli jednak kupiec dość skutecznie go nagabuje, może po pewnym czasie pozwolić, by jego praca się pogorszyła. Tak się zaczyna. Najlepsze dzieła, jakie tu widzicie, wykonano bez pośpiechu. Tradycyjny rzeźbiarz nie postrzega drewna jako martwego kawałka materiału. Rzeźbiarz wkłada w swój materiał wiele uczucia. Kształt już w nim jest. On wydobywa go w pewnego rodzaju emocjonalnym dialogu. Duch drzewa musi pomóc. Może też opierać się, a wówczas trzeba przerwać pracę. To wszystko trwa. Nie potrafię wprawdzie podać wszystkich szczegółów, ale jestem pewien, że ten sposób wykonywania maski albo figurki przodka, szczególnie bliskość między twórcą a jego materiałem, stopniowe wypracowywanie osobistej relacji między nimi, są widoczne w kształcie produktu. Poza tym zachodzi też problem samoświadomości. Artyści w bardziej rozwiniętych społeczeństwach starają się bardzo świadomie wytworzyć dzieło sztuki – czyli kształty i wzory ich własnego pomysłu, które są, na ile to tylko możliwe, jedyne w swoim rodzaju i niepodobne do innych, powstałych wcześniej. Ich rzeźby i malowidła są cenione szczególnie wysoko, jeśli są bezprecedensowe i noszą znamię indywidualnej osobowości, której specyficzny osobisty styl nietrudno jest rozpoznać. Choć nie musimy zdawać sobie z tego sprawy, ten typ sztuki ukazuje w sposób niemożliwy do pomyleń z czymkolwiek innym poziom samoświadomości, z jakim jest wytwarzany. Zdarza się, że jego przedstawiciele – zwłaszcza Picasso – zupełnie bezpośrednio wskazują w swojej pracy na własną świadomość walki samoświadomości artysty z jego spontanicznością.

Afrykańscy rzemieślnicy nie mają takich problemów. Ich dłonią kieruje – i ją powstrzymuje – tradycja. Ich ambicją nie jest stworzyć kształt i wzór, które są odmienne od tego, co ktokolwiek wykonał wcześniej, lecz stworzenie takiego samego lub niemal takiego samego kształtu i wzoru jak ich przodkowie i mistrzowie z określoną biegłością i doskonałością. Nie znaczy to, że nie ma w ogóle miejsca na indywidualne odstępstwa, a z pewnością – że nie ma miejsca na poczucie indywidualnego dokonania. Dokonanie to nie polega jednak na wyrażeniu i przedstawieniu własnej, jedynej w swoim rodzaju osobowości przez własną pracę. Polega ono na doskonałości tradycyjnego, paradygmatycznego kształtu, który normalnie ma solidne korzenie emocjonalne w rytualnych związkach i wymaganiach społeczności. Doskonałość kształtu takiego jak maska antylopy Bambara można zrozumieć jedynie jako wytwór pokoleń rzemieślników eksperymentujących, często nieświadomie, z małymi wariacjami tradycyjnej formy, która w ten sposób ewoluowała małymi krokami, osiągając kształt, który zgodnie z powszechną opinią najlepiej zgadzał się z ich emocjonalnymi potrzebami i wyobraźnią.

Afrykańska sztuka rzemieślnicza jest więc wytwarzana o wiele mniej samoświadomie, a niewinność, brak samoświadomości, z jakimi jest wykonywana, przejawiają się w jej formie. Jeśli pozostaje się z nią we wzajemnej relacji, można odczuć bezpośredniość, z jaką przemawiają do nas jej kształt i wzór; można odczuć emocjonalną spontaniczność jej przekazu.

Wszystko to, jak sądzę – względna prostota, brak afektacji, brak samoświadomości i bezpośredniość emocjonalna – odpowiada w jakimś stopniu za rosnącą atrakcyjność tych posążków i masek dla społeczeństwa, któremu brak większości tych własności. Mogą się one podobać także bez nostalgii, bez następstwa w postaci chęci przywrócenia tych cech czy to we własnym społeczeństwie, czy to w sobie samym. Reakcja na ich przekaz prowadzi do poszerzenia horyzontu emocjonalnego, wzbogacenia wyobraźni poza ograniczenia naszej samoświadomej sztuki. Być może najbardziej oczywistym wyrazem tego względnego braku samoświadomości tradycyjnej sztuki afrykańskiej jest to, w jaki sposób ukazywane jest w niej nagie ciało ludzkie. W sztuce europejskiej ciągle stwierdzamy, że ludzkie ciało, a zwłaszcza ciało kobiety, zostało w sztuce uwidocznione w jakichś literackich kostiumach. Jeśli chciało się je pokazać w formie rzeźby, trzeba było nawiązywać do Biblii lub do klasycznej starożytności, aby uchronić siebie i swoją publiczność od zażenowania wywołanego publicznym pokazywaniem lub oglądaniem czegoś, co skądinąd w znacznym stopniu wykluczono z widoku publicznego i zesłano do prywatnego życia ludzi.

Nawet dziś, gdy surowość tabu zakazującego publicznego pokazywania i widzenia nagiego ciała nieco zmalała, rozluźnianie starego tabu dokonuje się jak najbardziej samoświadomie. Zawsze można odczuć wysilek, którego muszą dokonać ludzie, jeśli wystawieni są na oglądanie czegoś, co zwykle jest w miejscach publicznych zakazane.

W tradycyjnej rzeźbie afrykańskiej nagie ciało ukazywane jest bardzo po prostu i z wszelką niewinnością, tak jak mogłoby być ukazywane „przed upadkiem”. Nie wymaga wysiłku. Również jednak i pod tym względem rozwój społeczeństw afrykańskich pociąga za sobą zmianę.

Z tym aspektem blisko się wiąże inna różnica między tradycyjną sztuką afrykańską a współczesną sztuką europejską. Jak tu widzicie, bariera oddzielająca fantazję od rzeczywistości jest tu miękka i mniej szczelna. W codziennym życiu społeczeństw bardziej rozwiniętych ta bariera jest zazwyczaj bardzo stabilna i solidna. Wcześniej ćwiczy się dzieci w rozróżnianiu wyobrażeń od faktów⁶. Wielu artystów musi dokonać świadomego wysiłku, by otworzyć drzwi wyobraźni i pozwolić jej swobodnie przepływać w ich dzieła. Tradycyjna sztuka afrykańska jest odbiciem faktu, że w jej społeczeństwie fantazja i rzeczywistość łatwiej przechodzą w siebie nawzajem. Duchy są żywe, mogą objąć w posiadanie jedną z masek, które tu widzicie, by leczyć lub grozić, karać lub nagradzać. I ich twarze to pokazują. Pokazują intensywność i spontaniczność uczucia, które je otacza i które wywołują. To właśnie – mniej wysilone, bardziej spontaniczne mieszanie się fantazji i rzeczywistości – może, jak sądzę, również przyczynić się do atrakcyjności tego typu sztuki. Myślę jednak, że powiedziałem już dość. Mam nadzieję, że część z tego może pomóc się zbliżyć do tego rodzaju sztuki tym, dla których zetknięcie z nią jest nowym doświadczeniem.

(...)

Przełożyła Marta Bucholc

⁶ Zob. Norbert Elias, *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. Janusz Stawiński, Warszawa 2003.