



Anna K. Wiśniewska

Styl shetani

Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii

Wydawnictwo Neriton



368760

Anna K. Wisniewska

Styl shefani

Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii

Praca powstała w Pracowni Sztuki Orientalu
na Wydziale Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2003

2tyl szelstani

linasni w obnoki ubul eddyr enezsowall

368 760

Anna K. Wiśniewska

Styl shetani

Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii

Wstęp	8
Lud Makonde	11
Kultura ludu Makonde	14
Legenda o pierwszym Makonde	16
Rozdział 1	
Stan badań	18
Zainteresowanie sztuką Makonde	19
Wystawy i kolekcje	19
Stan badań	22
Praca powstała w Pracowni Sztuki Orientu na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu	
Rozdział 2	
Styl w rzeźbie Makonde	23
Dawna rzeźba Makonde	23
Zastosowanie	25
Narzędzia i techniki	29
Narodzony nowoczesny styl shetani	43
Początek stylu shetani	46
Styl shetani	50
Styl shetani	55
Pozostałe style	57
Klasyfikacja rzeźby	60

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2003

074 825
Redakcja i korekta
Jolanta Rudzińska

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Elżbieta Malik

Na okładce
Shetani Kumemena autorstwa Kashimiriego Matayo,
reprodukcja z: *Art Makondé: tradition et modernité*, Paryż 1989

© Copyright by Anna K. Wiśniewska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-88973-63-0

Tytuł dotowany przez Komitet Badań Naukowych



Wydanie I
Wydawnictwo Neriton
Rynek Starego Miasta 29/31
00-272 Warszawa
tel. 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Warszawa 2003
Nakład 500 egzemplarzy
Objętość 15 arkuszy wydawniczych

856762

E. 418/04

Spis treści

Wstęp	9
Lud Makonde	11
Kultura ludu Makonde	14
Legenda o pierwszym Makonde	16
Rozdział 1	
Stan badań	18
Zainteresowanie sztuką Makonde	18
Wystawy i kolekcje	19
Stan badań	22
Rozdział 2	
Style w rzeźbie Makonde	28
Dawna rzeźba Makonde	28
Zastosowanie <i>mpingo</i> i nowe tematy	35
Narzędzia i technika nowoczesnych rzeźb Makonde	39
Narodziny nowoczesnej rzeźby Makonde – style <i>shetani</i> i <i>ujamaa</i>	45
Początki stylu <i>shetani</i>	46
Styl <i>ujamaa</i>	50
Clement Matei Ngala i styl <i>mawingu</i>	55
Pozostałe style u schyłku XX w. w Tanzanii	57
Klasyfikacja rzeźby Makonde	60

Rozdział 3

Styl <i>shetani</i>	63
Rzeźby na północ od Ruvumy	66
„Grupa Kibaha”	83
Twórcy z Mbagala	96
Oddziaływanie stylu <i>shetani</i> i twórczość George’a Lilangi	110

Zakończenie	114
-------------------	-----

Aneks. Biografie wybranych rzeźbiarzy Makonde	116
---	-----

Summary	128
---------------	-----

Mapy	131
------------	-----

Katalog fotografii	133
--------------------------	-----

Bibliografia	141
--------------------	-----

11	141
14	141
16	141

18	141
18	141
19	141
21	141

28	141
28	141
32	141
30	141
42	141
48	141
50	141
52	141
57	141
60	141

Wstęp

„W ciągu mniej więcej siedemdziesięciu lat najważniejsze fakty geograficzne świata zamalowane i wymazane z mapy Afryki, korygowano jeden inny pogląd po drugim, zapelniano najczęściej jedną miłą, pianą po drugiej. Odkrycie Afryki było jednym ze zwycięstw XIX wieku. Zaskakiwały mity i legendy propagowane [...] Obecnie, w sto lat później, odbywa się podobny proces odkazywania w dziedzinie historii afrykańskiej”¹. „Świat zamalowany i wymazany z mapy Afryki”. Także o jej teraźniejszości. To samo

Chciałabym podziękować wszystkim osobom, które pomogły mi w zebraniu materiałów na temat rzeźby Makonde i w zorganizowaniu wyjazdu do Tanzanii, oraz ludziom, którzy ofiarowali mi swoją pomoc w Afryce. Dziękuję Rodzicom, mojemu promotorowi prof. Jerzemu Malinowskiemu, mgr Jolancie Koziorowskiej, dr. Eugeniuszowi Rzewuskiemu, Ambasadorowi RP w Tanzanii Romanowi Strzemieckiemu, Rektorowi UMK prof. dr. hab. Janowi Kopcewiczowi, dr. Jørnowi Kornowi, Zdzisławowi Preisnerowi, państwu Anieli i Shamte Mtupa, Celinie i Paulowi Hokororo, Evaristowi Chikawe, Stanisławowi Luxowi, pracownikom Nyumba ya Sanaa i wszystkim artystom Makonde, którzy poświęcili mi swój czas oraz tym, którzy bezinteresownie służyli mi jako tłumacze w rozmowach z artystami nieznanymi języka angielskiego.

Anna K. Wiśniewska

¹ H. Drexler, *Świat Afryki na porożku*, Warszawa 1992, s. 12-13

² Tamże, s. 14.

Rozdział 3	
Styl abstrakt	63
Kreszy na północ od Ruvumy	68
„Grupa Kibaha”	83
Twórcy z Mbagala	96
Oddziaływanie stylu szwajcarskiego i twórczość George’a Lilangi	110
Zakończenie	114
Annex. Biografie wybranych artystów z Makonde	116
Summary	121
Mapy	131
Katalog fotografii	131
Bibliografia	141

Chciałabym podziękować wszystkich osób, które pomogły mi w zbieraniu materiałów na temat sztuki Makonde i w zorganizowaniu wyjazdu do Tanzanii oraz osobom, którzy ofiarowali mi swój pomoc w Afryce. Dziękuję Rodzicom, mojemu promotorowi prof. Jerzemu Malinowskiemu, mgr. Janinie Kozłowski, dr. Eugeniuszowi Rzeczuskiemu, Ambasadorowi RP w Tanzanii Romanowi Strzemieczkiemu, Rektorowi UMK prof. dr. hab. Janowi Kupcewiczowi, dr. Józefowi Kozłowi, Księżce Marii, Kwartalnikowi „Artyści” i Sztuce Młoda, Celine i Paulowi Holcoro, Kwartalnikowi „Artyści” Stanisławowi Luxowi, pracownikom Nijumba za Sana i wszystkim artystom Makonde, którzy poświęcili mi swój czas oraz tym, którzy bezinteresownie służyli mi jako tłumacz w rozmowach z artystami nie znającymi języka angielskiego.

Anna E. Wisniewska

Wstęp

„W ciągu mniej więcej siedemdziesięciu lat najważniejsze fakty geograficzne zostały ustalone i wyraźnie zaznaczone na mapie Afryki, korygowano jeden mylny pogląd po drugim, zapełniano szczegółami jedną białą plamę po drugiej. Odkrycie Afryki było jednym ze zwycięstw XIX wieku. Znikały mity i legendy geograficzne. [...] Obecnie, w sto lat później, odbywa się podobny proces odkrywczy w dziedzinie historii afrykańskiej”¹. „Świat zmienia zdanie o przeszłości Afryki”². Także o jej teraźniejszości. To samo dotyczy zapatrywań za sztukę afrykańską, odkrytą u schyłku XIX w. przez twórców nowoczesnej sztuki europejskiej i kojarzoną z tradycyjną, plemienną rzeźbą pełniącą przeważnie funkcje obrzędowe, a dziś z wykonywaną współcześnie drobną plastyką oferowaną turystom. Z tworzonymi we wszystkich turystycznych ośrodkach Afryki maskami i figurkami, które powstają w ogromnych ilościach, a ich wartość artystyczna pozostawia wiele do życzenia. Znamienne, że w obu przypadkach rzecz dotyczy rzeźby, nie zaś innej dziedziny twórczości plastycznej. Traktowanie całej współczesnej sztuki afrykańskiej jako przedmiotów o niemal wyłącznie pamiątkowych, rzadko artystycznych walorach to również stereotyp, który należy przełamać. Przykładowa jest twórczość rzeźbiarzy wywodzących się z ludu Makonde, żyjących w Tanzanii i Mozambiku, którą zajmuję się w niniejszej pracy. Nowoczesna rzeźba, która rozwinęła się pod wpływem zapotrzebowania na nią wśród europejskich przybyszów, łączy w sobie walory zarówno komercyjne, jak i artystyczne. Nowoczesna rzeźba Makonde to zjawisko bardzo

¹ B. Davidson, *Stara Afryka na nowo odkryta*, Warszawa 1972, s. 12–13.

² *Ibidem*, s. 14.

szerokie, w obrębie którego wykształciło się wiele stylów. Niektóre z nich to drobna plastyka o prostych formach, łatwa i szybka do wykonania. Można się z nią zetknąć wszędzie tam, gdzie docierają turyści. Obok nich pojawiają się rzeźby o bardzo wyrafinowanych formach, a ich autorzy przejawiają niezwykle wrażliwość, wyobraźnię i oryginalność. Rzeźba Makonde, zarówno tradycyjna, jak i nowoczesna, jest zjawiskiem dobrze znanym badaczom tematu, jednakże w żadnej publikacji nie zawarto opisu wszystkich istniejących równoległe stylów. Twórczość bardzo wielu rzeźbiarzy, ze względu na jej walory artystyczne, zasługuje choćby na drobną wzmiankę. Wymagałoby to prowadzenia regularnych badań zarówno w Tanzanii, jak i Mozambiku. Wieloletnie przerwy w badaniach sprawiają, że wiedza o rzeźbie Makonde jest niekompletna i wybiórcza. Moimi badaniami objęłam obszar Tanzanii na przełomie lat 2000 i 2001. Uważam, że powtórzenie ich za kilka lat mogłoby przynieść wiele cennych wniosków i pozwoliłoby zaobserwować zmiany zachodzące w twórczości poszczególnych artystów i ośrodków twórczych. Podczas prowadzenia badań i analizowania rzeźb wykonanych w różnych stylach wyróżniłam jeden z nich – *shetani* i uznałam go za szczególnie ważny i interesujący. W obrębie tego stylu wyszczególniłam trzy jego odmiany, zależne od ośrodków, w których powstają. Pierwszy to dzielnica Mbagala w Dar es Salaam, drugi to wioska Kibaha oraz południe Tanzanii, a trzeci – okolice miasta Mtwara i Makonde Plateau, skąd wywodzą się tanzaniańscy Makonde. Postanowiłam porównać rzeźby reprezentujące styl *shetani*, pochodzące ze wszystkich tych ośrodków i tym samym skonfrontować rzeźbę Makonde z okolic Dar es Salaam i z południowej Tanzanii (mapa 2). Badania i gromadzenie dokumentacji wymagały wykorzystania metod etnograficznych, przeprowadzenia wywiadów w terenie i wykonywania fotografii z przeprowadzaniem analizy formalnej rzeźb. Porównanie obejrzanych przeze mnie rzeźb było podstawą wyciąganych wniosków, obok tego wypowiedzi samych artystów, sprzedawców rzeźb i kolekcjonerów. Podstawową tezę niniejszej pracy jest stwierdzenie, że styl znany jako *shetani* to największe osiągnięcie nowoczesnej rzeźby Makonde, zjawisko najbardziej różnorodne, a jego twórcy to jednocześnie najwybitniejsi współcześni rzeźbiarze Makonde. Pisząc o pozostałych stylach w rzeźbie Makonde przełomu 2000 i 2001 r., szukam ich źródeł i twórców, ewentualnie ośrodków, w których powstały.

W niniejszej pracy pojawia się wiele pojęć wymagających wyjaśnienia. Nazwy wielu stylów w rzeźbie Makonde, jak *lovers* czy *moris*, to określenia tematu stworzone najprawdopodobniej na potrzeby kupujących rzeźby. Przyjęły się one jako nazwy stylów i są powszechnie używane, dlatego też przytaczam je w swojej pracy, w niezmienionej formie. Również określenia *curio shop*, które oznacza hinduski sklepik z afrykańskimi rzeźbami i rze-

miosłem, a także *airport art*, jako zwrot dotyczący powszechnie oferowanej turystom rzeźby, przeważnie niskiej klasy artystycznej, sprzedawanej między innymi na lotniskach i w innych miejscach, przez które masowo przewijają się turyści. Ponieważ nie znajdujemy w języku polskim odpowiedników tych dwóch angielskich zwrotów, które odzwierciedlałyby w pełni ich sens, przytaczam je w oryginale, w formie, w jakiej występują w obcojęzycznej literaturze.

Rzeźbę Makonde można opisywać jedynie fragmentarycznie i moja praca opisuje taki właśnie wycinek, przełom XX i XXI w. Jest to zjawisko tak wybitne i ważne dla sztuki Afryki Wschodniej, że nieprowadzenie systematycznych badań przynosi znaczne straty. Niepoznana pozostaje wówczas twórczość wielu wybitnych artystów i tym samym ginie ona bez śladu. Mimo tego, że obserwujemy już teraz wzrastające zainteresowanie sztuką Afryki, twórczość tanzańskich – uogólniając – afrykańskich artystów traktowana jest wybiórczo. Często możemy zapoznać się z pracami tylko tych artystów, którzy żyją i pracują w okolicach dużych miast. Prowadząc badania, starałam się dotrzeć do rzeźbiarzy pracujących w miastach, gdzie bezpośrednio stykają się z odbiorcami swojej sztuki, i do oddalonych od głównych szlaków wiosek, których nie sposób znaleźć na mapach. Mam nadzieję, że wyniki moich obserwacji, analiza twórczości poszczególnych artystów i zamieszczone w pracy fotografie stanowią wystarczające potwierdzenie wysuniętej przeze mnie tezy.

Lud Makonde

To najpóźniej poznany przez białego człowieka lud z terenów Afryki Wschodniej. Należący do grupy Bantu Wschodnich Makonde przez długi czas żyli w całkowitej izolacji, dlatego bardzo późno dotarły do nich wpływy z zewnątrz. W momencie, gdy oddzielili się od innych ludów, Makonde zamieszkali na ziemiach nad rzeką Ruvumą. Dawniej nazywano ich Wamatambwe. Po przegranej bitwie o Makwangwałę musieli zrzec się pierwotnie zamieszkiwanej ziemi (zachodni Mozambik) na rzecz wojowniczego ludu Ngoni. Było to na początku XIX w. Wamatambwe uciekli wówczas w okolice Ruvumy i nazwali się Makonde – „leśnymi rolnikami nieużytków”³. Makonde zamieszkujący dystrykt Lindi utrzymywali kontakty z sąsiednimi ludami, docierały do nich także wyprawy Europejczyków. Makonde z południa dłużej udało się żyć w izolacji. Niegościnnie i niedostępny pła-

³ M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. I: *An East African documentation*, Heidelberg 1974, s. 8.

skowyż Cabo Delgado długo chronił ich przed wizytami niepożądanych gości, kolonizatorów i misjonarzy, a sztukę i obyczaje ludu Makonde przed wpływami z zewnątrz.

Dziś ojczyzną Makonde jest podzielony rzeką Ruvumą na dwie części: obszar stanowiący współcześnie teren graniczny między Tanzanią i Mozambikiem (mapa 1). Rzeka i dokonane przez Europejczyków podziały administracyjne podzieliły jeden lud na dwie części, co spowodowało, że przez niejednego badacza uznawany był za dwa odrębne. W Tanzanii Makonde zamieszkali dystrykt Lindi (Makonde Plateau), zaś na południe od Ruvumy skryli się w niegościnnym buszu rejonu Cabo Delgado w Mozambiku. Obrzędy i wierzenia stanowiły jednak pomost nad Ruvumą i łączyły lud w jedną całość, mimo pewnych różnic. Wspólny jest również język, którym się posługują (Makonde). Dziś członkowie ludu Makonde żyją w wielkim rozproszeniu. Można spotkać ich również w Ugandzie i południowej Kenii, wszędzie tam, gdzie istnieje zapotrzebowanie na rzeźbę, którą tworzy wielu jego członków. Również w Mozambiku i Tanzanii wielu Makonde żyje z dala od Makonde Plateau i Cabo Delgado. W samej Tanzanii, która jest terenem moich badań, rzeźbiarzy Makonde spotkać można w położonych blisko granicy z Kenią Tandze i Arusha, w wielu wioskach wokół Dar es Salaam, w Morogoro i na obszarach położonych nad Ruvumą na południu. Ciekawostką jest to, że tanzaniańscy Makonde wywodzą się z obszaru rozciągającego się między miastami Masasi i Newala, lecz większość rzeźbiarzy tworzących na południu zamieszkuje okolice Mtwary, tam gdzie emigrowali Makonde z Mozambiku (mapa 2).

Pierwsze wzmianki o plemienu Makonde pojawiają się w 1866 r. w notatkach Davida Livingstona⁴. Szesnaście lat później inny angielski podróżnik – O'Neill – próbował dotrzeć do niegościnnych *Maviha* (*Mavia*)⁵. W jego zapiskach istnieje opis obwarowanych „murem ciernistych krzewów” wiossek, które zamieszkiwali⁶. Jeszcze przez ponad 100 lat lud Makonde z Cabo Delgado owiany był mgłą tajemnicy.

Makonde odegrali bardzo ważną rolę w historii ruchów wyzwoleniczych zarówno Tanzanii, jak i Mozambiku. Po niemieckiej okupacji w północnym Mozambiku nadeszły czasy rządów portugalskich. Momentem zwrotnym była budowa drogi na płaskowyż w 1917 r., która umożliwiła kolonizatorom dostęp do Makonde. Izolacja została przełamana. W świat rządzonych

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Mawia* lub *Mavia* oznacza w języku suahili ludzi złych i szorstkich w obyczajach, określenie to używane było nawet przez Makonde z Tanzanii, co przyczyniło się do traktowania Makonde z Tanzanii i Makonde zwanych *Mavia* jako dwóch odrębnych ludów.

⁶ A. Stout, *Modern Makonde sculpture*, Kibo Art Gallery Publications, Nairobi 1966, s. 4.

przez plemiennych wodzów wioski wkroczył biały człowiek, który zaczął go zmieniać. W 1922 r. na płaskowyżu powstała pierwsza misja katolicka. Pierwszym znanym ze źródeł misjonarzem był Pater Vloet⁷. Jak podaje literatura, osiem lat później pojawili się pierwsi Makonde chrześcijanie⁸. Kontakty z Europejczykami wpłynęły na znaczne pogorszenie sytuacji ludu, którego członkowie szybko odczuli skutki władzy kolonialnej. Dla wielu Makonde ta nowa sytuacja stała się nie do wytrzymania. W latach trzydziestych XX w. masowo zaczęli emigrować do Tanzanii. Uciekali z Mozambiku przed wyzyskiem, podatkami i przymusową pracą na portugalskich plantacjach kolonialnych. Niskie wynagrodzenie nie starczało nawet na uiszczenie obowiązkowych opłat. Szukali więc lepiej płatnej pracy na plantacjach w Tanzanii. Wielu znalazło ją na plantacjach kawy i goździków. Zacieśniły się wówczas kontakty między Makonde z obu stron rzeki. Izolację chroniącą tradycję i kulturę ludu zniszczyło *wazimu wa mzungu*, szaleństwo białego człowieka.

Przymusowa emigracja zmieniła życie Makonde, którzy zmuszeni do walki o zabezpieczenie bytu swoich rodzin zatarali rolę, dotąd tradycyjnie pełnione w wioskach. Starali się temu przeciwstawiać, chcąc zachować własną tożsamość. Obok tańca i śpiewu rzeźba jest ważną częścią plemienną tradycję. Zmieniła się rola artysty, który w wiosce zajmował szczególną pozycję, będąc postacią wtajemniczoną w tajniki rzemiosła. Na emigracji rzeźba stała się łącznikiem z tradycją, ale też towarem, który można sprzedać albo zamienić na jedzenie. Emigrujący w poszukiwaniu pracy Makonde osiedlali się wokół miast na wschodnim wybrzeżu: Dar es Salaam, Tangi i Mtwary. Tanzańscy Makonde odnosili się do emigrantów z pewną rezerwą. Dotknięci wcześniej europejską cywilizacją widzieli we współplemieńcach z Mozambiku dzikich (*mavia*).

Wyzysk administracji kolonialnej łączył jednak Makonde w walce o niepodległość. Wzdłuż Ruvumy zaczęły powstawać liczne, początkowo niewielkie organizacje antykolonialne. Jedną z nich jest MANU (Union of the Makonde People). W 1960 r. w Muedzie, sercu kraju Makonde w Mozambiku, MANU zorganizował pokojowy protest przeciwko administracji portugalskiej. Manifestacja zakończyła się straszliwą masakrą, w której zamordowano około 600 Makonde. Jednym z jej uczestników był przyszły minister obrony Alberto Chipande⁹. Reakcją na brutalne rozgromienie protestu i po-

⁷ *Ibidem*.

⁸ Według J. Kuniewskiego w 1930 r. odbył się pierwszy chrzest członka ludu Makonde, patrz: *Rzeźba Makonde. Katalog wystawy w Pałacu Opatów w Oliwie*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, oprac. J. Kuniewski, Gdańsk 1988.

⁹ Z. Stanisławska, *Tradition and modernity in Mozambican sculpture*, „Africana Bulletin” 1997, nr 44.

garszającą się sytuację było powstanie dwa lata później opozycyjnego ruchu FRELIMO (Frente de Libertacao de Mocambique). W 1964 r. Alberto Chipande stanął na czele pierwszej akcji zbrojnej przeciw administracji kolonialnej. Represjonowani członkowie tego ruchu znaleźli schronienie w Tanzanii. Ruch FRELIMO stał się trzonem partii socjalistycznej i przyczynił się do poprawy sytuacji w Mozambiku, który w 1975 r. uzyskał w końcu niepodległość. FRELIMO odegrało również ważną rolę dla powstających w Tanzanii i Mozambiku kooperatyw rzeźbiarskich. Pomogło organizować skup rzeźb, zwłaszcza tworzących w Tanzanii Makonde emigrantów¹⁰. W Tanganice, która odzyskała niepodległość w 1961 r.¹¹, partią rządzącą było TANU. W 1962 r. Julius Nyerere wprowadził oparty na solidarności socjalizm *ujamaa*. Makonde odegrali bardzo ważną rolę w historii walk o niepodległość Tanzanii i Mozambiku. Wielu z nich oddało życie podczas partyzanckich walk powstańczych.

Kultura ludu Makonde

Najważniejszy obrzęd wśród Makonde, podobnie jak u wszystkich Bantu, to inicjacja, połączona z obrzezaniem zarówno chłopców, jak i dziewcząt (inicjację dziewcząt zwano *Chiputu*)¹². To doroczne wydarzenie, poprzedzone długimi przygotowaniem, wprowadza młodych w dorosłe życie i stanowi wielki rytuał obwarowany plemiennymi przepisami. Wydarzeniu temu przewodzi *Mwene Likumbi* (Ojciec Rytuału) i *Mukukomela* (główny medyk). Każdy element rytuału ma swoją nazwę i osobę za niego odpowiedzialną. *Unyago* (inicjacja) to moment porównywalny do powtórnego przyjścia na świat, podczas którego młody Makonde rodzi się już nie jako potomek swojej matki, lecz jako dziecko całego ludu. Niewielkich rozmiarów rzeźby pomagają wyjaśnić nowe role, które przyjdzie im odgrywać w społeczności i są czymś w rodzaju pomocy instruktażowych. Kulminacyjny moment ceremonii to bardzo charakterystyczny dla Makonde taniec zwany *mapiko* (w l. mn. *lipiko*) (fot. 1). Tożsamość tancerza okryta jest tajemnicą. Jego przebranie to długa szata i maska hełmowa na głowie, którą nosi przechyloną nieco do przodu. Bardzo często tańczy się na szczudłach, a tancerz ma na sobie dzwoneczek, napierśnik ze słomy i owinięty jest paskami tkaniny. Taniec zaczyna wejście pierwszego mężczyzny w masce, symbolizującego złego ducha. Mieszkańcy wioski witają go śmiechem i szyderstwami, wszy-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Zjednoczona Republika Tanganiki i Zanzibaru istnieje jako Tanzania od 1964 r.

¹² J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999.

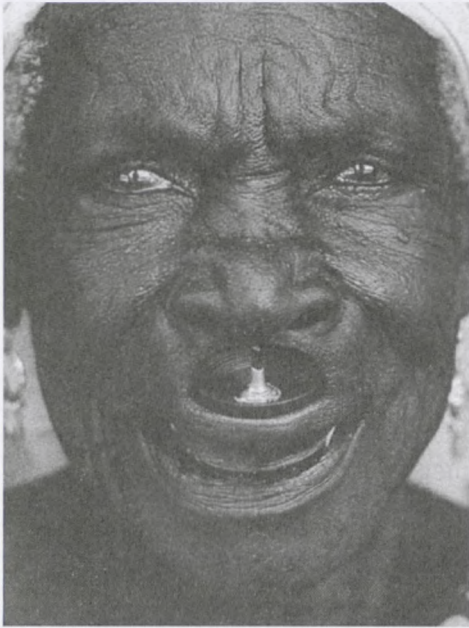
scy krzyczą i tańczą taniec *mapiko*, taniec zwycięstwa Makonde¹³. Zarówno elementy samego tańca, jak i stroju mają charakter magiczny i służą między innymi wypędzeniu z wioski demonów. Dla kobiet jest to jedyna możliwość oglądania na własne oczy maski *mapiko*, która stanowi jedno z największych tabu. Tajemnicą objęta jest zarówno kwestia ich powstawania, jak i przechowywania. Nikt nie mógł widzieć rzeźbiarza podczas pracy. Był on osobą wyróżnioną ze społeczności i obdarzoną przywilejami. Wykonane przez niego maski *mapiko* przechowywano w *mpolo*, specjalnych chatkach ukrytych w buszu i niedostępnych dla zwykłych śmiertelników. Tabu otaczające te przedmioty było częścią niepisanych zasad, których przestrzegali wszyscy. Na przykład najsurowsze zakazy skierowane były do kobiet, którym ujrzenie maski w niedozwolonym momencie lub na przykład znalezienie *mpolo* groziło śmiercią lub utratą wzroku.

Bardzo powszechny jest opis Makonde jako szczególnie groźnych i nieprzyjaznych ludzi. Mówiono, że jedzą szczury, węże, a nawet ludzi. Te przekonania miały potwierdzać ich wygląd. Charakterystyczną cechą Makonde był wypukły tatuaż bliznowy, geometrycznym wzorem pokrywający twarz i brzuch (skaryfikacja) (fot. 2), ostro spiłowane zęby (fot. 3) i kłódki wargowe zdobiące usta kobiet (*ndonya*) (fot. 4). Makonde z Tanzanii przejęli niektóre cechy od ludów sąsiednich. Na południe od Ruvumy wciąż jeszcze można spotkać tradycyjne wioski Makonde, gdzie wszystkie obrzędy przebiegają ściśle według starych plemiennych zasad. Wioski w Tanzanii, w których odwiedzałam artystów, obok Makonde zamieszkiwali też członkowie ludów Mwera, Makua i Yao. W Tanzanii nie tatuuje się już twarze inicjowanych dziewcząt i chłopców, mimo że wciąż dokonuje się obrzezania. Pokryte geometrycznym wzorem twarze czy spiłowane na kształt lwich zęby to cecha wyróżniająca już tylko najstarszych Makonde. Pochodzące z Tanzanii kobiety Makonde mają kłódki wargowe z jasnego drewna, które są nieco większe od *ndonya* z *mpingo* noszonych przez kobiety Makonde z Mozambiku. Również na podstawie wzoru tatuażu określić można, z której strony Ruvumy, a nawet z której wioski (!) pochodzi dany członek ludu. Wiele obrzędów Makonde w Tanzanii miesza się z obrzędami innych ludów, dlatego że wioski zamieszkują Tanzańczycy pochodzący z różnych



Fot. 3. Charakterystycznie, na kształt lwich spiłowane zęby, fot. Anna K. Wiśniewska.

¹³ M. Mohl, *op. cit.*



Fot. 4. Kobieta Makonde z przetyczką wargową, reprodukcja z: J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999, s. 15.

ludów. Wielu Makonde z Mozambiku można spotkać w Tanzanii. Wiadać wyraźnie, że kultura Makonde wywiera silny wpływ na wszystkich mieszkańców Tanzanii, a rytmy charakterystyczne dla tańców Makonde usłyszeć można niemal w całym kraju.

Wiara we współistnienie świata żywych i świata przodków jest bardzo silna w niemal wszystkich zakątkach Afryki. Również dziś Makonde liczą się z tym, że zmarli mogą wpływać na ich życie. Utrzymanie dobrych stosunków z przodkiem (*Mahoka*) może zjednać jego pomoc i wpłynąć na przyszłe losy. Rzeźba odgrywała tu oczywiście rolę nie do zastąpienia. Materialny wizerunek przodka zatrzymywał w pobliżu jego ducha. Prosząc o pomoc,

można było zwracać się bezpośrednio do figurki, która była swego rodzaju pośrednikiem między proszącym a jego zmarłym bliskim. Duchy przodków przenikają wszystko, nawet twory nieożywione.

Legenda o pierwszym Makonde

Pierwsza Matka Makonde jest podstawowym wątkiem w rzeźbie tego ludu. Według starej, do dziś przekazywanej ustnie legendy, pierwszą istotą żywą (jeszcze nie człowiekiem) był wędrujący myśliwy, który nie mogąc znieść dotkliwej samotności, wziął kawałek drewna i wyrzeźbił z niego kobietę. Postawił figurkę i poszedł spać. Kiedy obudził się rano, okazało się, że kobieta ożyła. Owocem miłości tych dwojga był mężczyzna: pierwszy Makonde. Legenda tłumaczy w piękny i prosty sposób znaczenie rzeźby dla kultury tego ludu. Pramatka do dziś darzona czcią i szacunkiem to podstawowy temat rzeźbiarski. Kobieta otaczana jest czcią i szacunkiem, a najważniejszą po niej osobą jest jej wuj z linii żeńskiej. W społeczności Makonde na kobiecie spoczywają najcięższe obowiązki. Legenda tłumaczy też upodobanie Makonde do zamieszkiwania odludnych, niedostępnych terenów tym, że rodzice pierwszego Makonde wielokrotnie zmieniali miejsce zamieszka-

nia. W każdym nowym miejscu kobieta rodziła dziecko, które było martwe. Dopiero na odległym płaskowyżu, z dala od wody i chorób, urodził się zdrowy chłopiec. To był znak, że rodzice pierwszego Makonde odnaleźli wreszcie właściwe miejsce do życia dla jego ludu.

Wszystkim dziedzinom życia Makonde towarzyszy wiara w dobre i złe duchy oraz w możliwość ich wpływania na losy ludzi. Naturalna obecność duchów wśród Makonde czyni je częścią ich życia powszedniego i bardzo często one właśnie obarczane są odpowiedzialnością za nieszczęścia czy też darzone wdzięcznością za pomoc. Oprócz duchów przychylnych Makonde, jak duchy ich przodków, dużo jest złych duchów, sprowadzających nieszczęścia. Najbardziej znany spośród panteonu duchów diabłów, zwanych w suahili *shetani*, to Nandenga. Kontakt z nim nie wróży nic dobrego. Słynnemu Nandendze przypisuje się wiele niechwalebnych czynów. Ten najzłośliwszy spośród wszystkich *shetani* mógł przynieść śmierć lub szaleństwo. To nim Makonde straszą swoje dzieci, chcąc wymóc na nich posłuszeństwo. Epidemie czarnej ospy to ponoć także jego zasługa i do dziś krążą opowieści o tym, jakoby widziano Nandengę tuż przed wybuchem zarazy, jak chodził od wioski do wioski, niosąc ze sobą wielki czajnik, z którego rozlewał chorobę. Mówi się, że przynosi najwięcej szkody i Makonde nie chcą wchodzić mu w drogę. Ponoć pojawia się nagle, niczym zrywający się niespodziewanie wiatr i jego przybyciu towarzyszą zawsze tajemnicze okoliczności. Lud Bambara także wiele wycierpiał przez tego złośliwego ducha. Taniec na szczudłach podczas obrzędów towarzyszących inicjacji ma także odpędzać Nandengę jak najdalej od wsi. Wielu spośród złych *shetani* jest wyspecjalizowanych na przykład w naprzykrzaniu się tylko kobietom lub dzieciom. Mbegua przynosi szczęście każdemu kogo napotka, a złośliwy leśny duch Ngenge porywa małe dzieci, ale nie dokuca dorosłym. Stała obecność często złośliwych *shetani* nauczyła Makonde, jak unikać ich gniewu, gdzie nie chodzić w pewnych porach, jak ostrzegać przed nimi dzieci, a nawet jak panować nad niektórymi z nich. Opowiadanie legend, przedstawianie rzeźbiarskich wizerunków, poezje i pieśni to środki w naturalny sposób prowadzące do oswojenia duchów, diabłów i chochlików, które przez to stają się niejako odarte z grozy. Sposobem na ujarzmienie złych sił i rodzajem przestrogi jest ich materialne przedstawienie. Tę rolę powierzono rzeźbie.



Rozdział 1

Stan badań

Zainteresowanie sztuką Makonde

Około 1920 r. do wiosek w Cabo Delgado zaczęli przybywać pierwsi misjonarze. Byli jednymi z pierwszych Europejczyków, którzy dotarli na te tereny i zetknęli się z kulturą ludu Makonde. Ci portugalscy duchowni byli więc zarazem odkrywcami rzeźby tworzonej przez plemiennych twórców, a także pionierami jako jej nabywcy przybyli z Europy. Kupując od Makonde drewniane figurki już w tamtych odległych czasach zaczęli wywierać wpływ na ich formy, które miały zaspakajać europejskie gusta. Nierzadko jednak niszczyli je, jako przejaw pogaństwa, lub też przeciwnie, szukali najstarszych zabytków zachwycających do dziś etnografów. Szersze zainteresowanie świata rzeźbą Makonde wiąże się z ich rzeźbiarską działalnością, głównie na emigracji w Tanzanii. Przybiera ono na sile po powstaniu stylów *ujamaa* i *shetani*. Dowodem na to niech będzie fakt, że w 1970 r. tanzańska National Arts Company sprzedała za granicę około 1 000 000 prac artystów tworzących w Tanzanii. Większość rzeźb trafiła na amerykański (USA), niemiecki i skandynawski rynek sztuki¹. Wyrazem wciąż rosnącego zainteresowania zjawiskiem rzeźby ludu Makonde jest nie tylko znaczna liczba zagranicznych publikacji dotyczących tematu, ale też coraz częściej organizowane wystawy. Powiększa się także grono kolekcjonerów sztuki uzupełniających swoje zbiory o rzeźby z Mozambiku i Tanzanii, które w Europie i poza nią osiągają coraz wyższe ceny.

¹ D. Martin, *The developing art form of the Makonde*, „Africa Encounter” 1972, s. 49.

Wystawy i kolekcje

W samym Mozambiku popularność rzeźby tego ludu wzrasta równocześnie z powstającym rynkiem zbytu dla artystów i wystawianiem ich prac, w Tanzanii nieco później. Już w 1935 r. powstało Centro Cultural dos Novos, które zorganizowało pierwszą wystawę rzeźby Makonde w Lorencço Marques. Czternaście lat później w stolicy Mozambiku w Centro Cultural dos Novos można było obejrzyć wystawę, na której swoje zbiory (79 rzeźb) udostępnił publiczności jeden z pierwszych kolekcjonerów rzeźby Makonde, Portugalczyk Felisberto Ferreirinha. Pierwszą wystawę w Tanzanii zorganizował jeden z największych badaczy tej sztuki – Anthony Stout, w 1966 r.

Królewski Antropologiczny Instytut Wielkiej Brytanii zorganizował w 1949 r. wielką wystawę, na której zaprezentowano tradycyjne rzeźby Makonde z drewna *njala* i imponujący wielkością zbiór masek. Zabytki te reprezentowały sztukę powstałą na terenie byłej brytyjskiej kolonii (Tanganyka), głównie z dystryktu Lindi, obok twórczości ludów Makua, Yao, Mwera, Ngindo, Ndonge i innych².

Po 1960 r. również kenijscy handlarze sztuką zainteresowali się twórczością Makonde. Najślynniejszą w Nairobi galerią, w której można było nabyć rzeźby Makonde, była Kibo Art Gallery. Odkąd handlarze sztuką zainteresowali się rzeźbą z południowej Tanzanii i północnego Mozambiku, oprócz galerii, w których można dostać wysokiej klasy artystycznej rzeźby Makonde, powstaje dużo sklepików, w których znaleźć je można obok afrykańskich suvenirów, gdzie więcej jest figurek masowo produkowanych dla turystów niż dobrych rzeźb. Zwłaszcza w Maputo otwarto wiele galerii, które poziomem swojej oferty przeciwstawiać się miały zalewającym miasta i miasteczka wschodniego wybrzeża *curiosity shops*. Przy wsparciu lizbońskiej Livraria Barata, w 1980 r. powstało Horizonte Arte Difusão, promujące sztukę Mozambiku i organizujące jej wystawę w Maputo, gdzie znaczące miejsce zajęła rzeźba Makonde. W 1988 r. także w Maputo wystawiali swoje prace niezrzeszeni artyści Makonde ze stolicy Mozambiku i Nampuli. Wystawę tę, zatytułowaną *Novos Rumos* (Nowe trendy), pokazano na przełomie 1988 i 1989 r. również w europejskich stolicach sztuki – Londynie i Paryżu. Wydarzeniom tym towarzyszyły konferencje naukowe poświęcone rzeźbie Makonde³.

² G. Blesse, *Der Südosten Tanzanias – die Kunst der Makonde und der Benachbarten Völker*, Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur, Monachium 1994, s. 432.

³ Z. Stanisławska, *Tradition and modernity in Mozambican sculpture*, „Africana Bulletin” 1997, nr 44.

Na międzynarodowych targach EXPO w 1970 r. w Osace sztukę afrykańską reprezentowała właśnie rzeźba Makonde. Dowodem na to, jak bardzo spodobała się ta sztuka w Azji jest to, że od 1970 r., zaczęto ją eksportować również do Japonii⁴. Dziś właśnie w Osace udostępniono publiczności największą na świecie kolekcję rzeźb autorstwa artystów wywodzących się spośród Makonde.

Zimą 1975 r. w praskim Náprstek Museum asijskich, afričkihych a američkihych kultur wystawiono nowoczesne rzeźby Makonde należące do prywatnych kolekcjonerów sztuki afrykańskiej, nadając wystawie piękny tytuł *Hebanowe sny. Nowoczesna sztuka ludu Makonde*⁵. Wystawie towarzyszyła bardzo ciekawa publikacja, której więcej miejsca poświęcam w dalszej części mojej pracy.

Spektakularnym wydarzeniem stała się wystawa w Museum of Modern Art w Oksfordzie. Pokazane na niej rzeźby z kolekcji Moti i Knachana Malde na przełomie kwietnia i maja 1989 r. były jednocześnie pierwszymi eksponatami sztuki afrykańskiej, które zaprezentowano widowni w muzeum poświęconemu sztuce nowoczesnej⁶. Również tytuł zorganizowanej w tym samym roku paryskiej wystawy Makonde *Tradition et modernité* (Tradycja i nowoczesność) podkreśla fakt, że europejscy badacze sztuki afrykańskiej nie traktują już przedmiotu swoich badań jako twórczości plemiennej, lecz jako nowoczesną sztukę afrykańską!⁷

Zainteresowanie twórczością afrykańską w Polsce nie ma długiej tradycji, ale w ostatnich latach mogliśmy obserwować pewne jego przejawy. *Od Ruwumy do Maputo* to tytuł pierwszej w naszym kraju wystawy, na której pokazano przykłady rzeźby Makonde. Miała ona miejsce w Warszawie w 1984 r. Obok wielu zabytków sztuki i rzemiosła z północnego Mozambiku pokazano rzeźby i przedmioty codziennego życia Makonde. Organizatorem wystawy było Państwowe Muzeum Etnograficzne⁸. W 1988 r. w Pałacu Opatów w Oliwie na monograficznej wystawie *Rzeźba Makonde*, pokazano wiele eksponatów pochodzących z prywatnych zakupów dokonanych w latach 1968–1974 w Mtwarze, Dar es Salaam i Tandze, a także ze zbiorów muzealnych wypożyczonych z Łodzi i Warszawy. Najnowszym wydarzeniem związanym z prezentacją rzeźby Makonde jest wystawa zaprezen-

⁴ D. Martin, *op. cit.*, s. 49.

⁵ E. Herold, *On some problems of the modern art of the Makonde people*, „Annals of the Náprstek Museum” 1983, nr 11, s. 91–109.

⁶ *Wooden sculpture from East Africa from the Malde collection. Katalog wystawy w Museum of Modern Art, 2 kwietnia – 21maja 1989*, przedm. D. Elliott, Oksford 1989, s. 7–12.

⁷ E. Grohs, *Art Makondé contemporain*, w: *Art Makondé: tradition et modernité. Katalog wystawy*, Paryż 1989.

⁸ *Od Ruwumy do Maputo. Katalog wystawy*, oprac. J. Koziorowska, Warszawa 1984.

wana w warszawskiej galerii Agharta w lutym 2001 r. Pokazane na niej rzeźby to *shetani* i *ujamaa* z prywatnych kolekcji, zakupione zarówno w Tanzanii, jak i w Mozambiku.

Rzeźba Makonde jako muzealny eksponat gromadzona jest głównie w instytucjach specjalizujących się w sztuce Azji, Afryki i obu Ameryk. Znaleźć w nich można głównie rzeźby *binadamu* oraz *shetani* i *ujamaa*. Obszerne zbiory rzeźby Makonde w Europie posiadają między innymi paryskie Museum del Home, Linden Museum w Stuttgarcie, którego dumą jest najstarsza znajdująca się w Europie rzeźba tradycyjna przedstawiająca pramatkę, oraz muzea etnograficzne w Pradze i Lipsku. Museum für Völkerkunde w Lipsku posiada zbiory sztuki Makonde z przełomu XIX i XX w., zebrane w większości przez jego ówczesnego dyrektora, profesora Karla Weule⁹, który wzbogacił również zbiory berlińskiego Museum für Völkerkunde.

Polskie zbiory muzealne pochodzą głównie z prywatnych kolekcji podarowanych tym instytucjom przez ich właścicieli. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie weszło w posiadanie zbiorów Waclawa Korabiewicza, pierwszego polskiego kolekcjonera sztuki Makonde i tym sposobem jako jedyne może się poszczycić posiadaniem masek *mapiko* (około 30), zwanych przez ich właściciela *midimu*¹⁰. Drugim polskim zbieraczem, a jednocześnie badaczem i miłośnikiem sztuki Makonde, był Jerzy Jasiński. Przywiezione z Tanzanii rzeźby i drobną plastykę ofiarował Państwowemu Muzeum Etnograficznemu i Archeologicznemu w Łodzi. Część tej kolekcji obejrzeć również można w pabianickim Muzeum Okręgowym. Kolekcja Jasińskiego obok rzeźb *shetani* i *ujamaa* zawiera dużo drobnej plastyki. Kilka świetnie wykonanych i imponujących rozmiarów słupów *ujamaa* posiada Centralne Muzeum Morskie, a w magazynach Muzeum Narodowego w Szczecinie znajdują się przykłady tradycyjnej sztuki Makonde.

Obok kolekcji muzealnych istnieje wiele zbiorów prywatnych. Nabywcami rzeźby Makonde często stają się misjonarze, głównie Niemcy. Jedni kupują rzeźby *shetani* i *ujamaa*, wielu jednak zamawia figurki o tematyce chrześcijańskiej w afrykańskim wydaniu. Najwytrawniejszymi zbieraczami, w których posiadanie weszło wiele wspaniałych przykładów nowoczesnej rzeźby artystów z Ruvumy, są etnografowie, artyści i samorodni znawcy sztuki, będący jednocześnie miłośnikami Afryki. Imponującą kolekcję rzeźb Makonde z okolic Dar es Salaam zgromadził duński badacz przedmio-

⁹ G. Blesse, *Kunst der Makonde. Masken und Skulpturen aus dem Museum für Völkerkunde Leipzig aus der Zeit um die Jahrhundertwende*, „Völkerkunde”, nr 54, Lipsk [b.r.w.], s. 2.

¹⁰ Korabiewicz nazywa maski *mapiko* – *midimu*. *Midimu* to określenie złego ducha, a maska bierze nazwę od tańca, do którego jest zakładana – *mapiko*, patrz: W. Korabiewicz, *Sztuka Afryki w zbiorach polskich*, Warszawa 1966.

tu, doktor Jørn Korn. W jego zbiorach znalazło się wiele rzeźb Kashimiriego Matayo czy Abunuwasiego Anangangoli z późnych lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Warto podkreślić, że artyści ci tworzą do dziś, więc obejrzenie kolekcji duńskiego badacza to możliwość poznania twórczej drogi tych rzeźbiarzy. Do zbieraczy sztuki Makonde należą państwo Moti i Knachan Malde, którzy są jednymi z czołowych zbieraczy nowoczesnej rzeźby tego ludu. Przywiezione przez nich rzeźby dowodzą dobrego smaku, dużego znawstwa i wybitnego talentu kolekcjonerskiego ich właścicieli. Okolice Mtwary to główny obszar dokonywanych przez nich zakupów i poszukiwań, które rozpoczęli już w 1942 r. Państwo Malde zdobyli wiele cennych dzieł, które kupowali bezpośrednio od twórców. Przestali je zbierać w 1968 r., zniechęceni komercyjną działalnością Makonde produkujących coraz częściej figurki, na które wciąż wzrasta popyt wśród turystów. Niestety, często poszukiwania dobrej klasy nowoczesnych rzeźb Makonde wymagają poszukiwań samych ich twórców. Galerie i *curio shopy* zapełniają tandetne wyroby z *mpingo*, statuetki przedstawiające Masajów, świeczniki, popielniczki i inne przykłady drobnej plastyki, którą chętnie kupują turyści. Bardzo zła sytuacja materialna rzeźbiarzy zmusza ich do masowej produkcji drobnych figurek zwanych pogardliwie *airport art*. Sztuka w Tanzanii zależy od klientów, dlatego też jej losy leżą w rękach kolekcjonerów, których apetytu na sztukę afrykańską nie zaspakajają sztucznie „postarzane” imitacje tradycyjnej sztuki i nabłyszczane czarną pastą do butów niedrogie figurki.

Stan badań

Do końca XIX w. nie powstała żadna praca na temat drewnianej rzeźby ludu Makonde¹¹. Silnym impulsem, który skłonił badaczy sztuki afrykańskiej do zajęcia się tym tematem, była londyńska wystawa tradycyjnej sztuki tego ludu, którą w 1949 r. zorganizował Królewski Antropologiczny Instytut Wielkiej Brytanii¹². Do roku 2000 powstało wiele publikacji, których autorzy zajmują się rzeźbą Makonde. Najpełniej opisano w niej sztukę *binadamu* oraz przejście do stylów *shetani* i *ujamaa*. Prace, w których pisano o nowoczesnej sztuce Makonde, obejmują w większości tylko pierwsze pokolenie jej twórców.

Badania nad sztuką i zwyczajami ludu Makonde na szeroką skalę prowadzili badacze portugalscy. Najwybitniejsze dzieła traktujące szeroko o dawnej sztuce Makonde są wynikiem badań prowadzonych na terenie Mozambiku.

¹¹ G. Blesse, *Der Südosten Tanzanias...*, s. 432.

¹² Patrz podroz. *Zainteresowanie sztuką Makonde w tym roz.*

To obszerne monografie pióra dwu badaczy: M. Diasa¹³ i R. Texteira Duarte¹⁴, napisane w ich ojczystym języku portugalskim. Również badacze niemieccy poświęcili sztuce Makonde wiele uwagi i zgromadzili dużo cennych zabytków dawnej rzeźby z terenu Makonde Plateau, czyniąc z nich przedmiot badań naukowych. W Lipsku, gdzie znajdują się imponujące zbiory starych rzeźb *binadamu*, wydano najlepsze opracowania dotyczące tego rozdziału w sztuce Makonde. Wybitny badacz i miłośnik sztuki afrykańskiej, dyrektor Museum für Völkerkunde, profesor Karl Weule już od 1906 r. organizował ekspedycje badawcze do południowo-wschodniej Tanzanii. Efektem badań i studiów poświęconych tradycyjnej rzeźbie Makonde było zgromadzenie imponującej liczby obiektów (1645 zabytków) i wspianała dokumentacja (1088 zdjęć, ponad 50 nagrań i 14 filmów) oraz pierwsza monografia dawnej sztuki Makonde z 1908 r.¹⁵ Giselher Blesse podjął się kontynuacji dzieła swojego wielkiego poprzednika. W obszernej pracy o Tanzanii znajduje się rozdział poświęcony w całości starej sztuce¹⁶. Opisuje ją wyczerpująco, jednocześnie bogato ilustrując fotografiami zabytków pochodzących ze zbiorów w Lipsku, którym poświęcił kolejną publikację¹⁷. Obie pozycje są istną kopalnią wiedzy na temat tradycyjnej sztuki ludu Makonde.

Objęcie Tanzanii panowaniem brytyjskim stało się przyczynkiem do rozpoczęcia badań na tym terenie przez angielskich naukowców, które przetrwały upadek kolonialnych rządów. Jako świadkowie przejścia do stylów *shetani* i *ujamaa* pisali głównie o tym rozdziale w historii rzeźby Makonde. Jedną z czołowych pozycji anglojęzycznych jest *Modern Makonde sculpture* Anthony'ego Stouta, wydana w Nairobi w 1966 r.¹⁸ Uzupełniony zdjęciami tekst opisuje style *shetani* i *ujamaa* do 1965 r. Badacz koncentruje się na duchowym wymiarze rzeźb. Opisuje rolę magii, oddziaływaniu duchów *shetani* i rytuału. Pisze również o wzbudzającym kontrowersje stosowaniu przez artystów Makonde środków odurzających jako pomocy w osiągnięciu pożądanego w twórczej pracy stanu świadomości. Na początku lat siedemdziesiątych opublikowano artykuł Dave'a Martina *The developing art form of the Makonde*¹⁹, opisujący, jak wyglądało życie uchodźców Makonde z Mozambiku, pracujących na plantacjach w południowej Tanzanii i tam tworzących.

¹³ M. Dias, *O fenomeno da escultura Maconde chamada moderna*, Lizbona 1973.

¹⁴ R. Texteira Duarte, *Escultura Maconde*, Maputo 1987.

¹⁵ K. Weule, *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in der Südosten Deutsch-Ostafrikas*, „Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten”, Ergänzungsheft 1, 1908.

¹⁶ G. Blesse, *Der Südosten Tanzanias...*

¹⁷ G. Blesse, *Kunst der Makonde...*

¹⁸ A. Stout, *Modern Makonde sculpture*, Nairobi 1966.

¹⁹ D. Martin, *op. cit.*

O Makonde pisano także przy okazji wystawy przedstawiającej kolekcję państwa Malde, zorganizowanej w Oksfordzie 1989 r. Przedmowę do katalogu napisał David Elliott²⁰, a dwa kolejne rozdziały Jeremy Coote²¹ i Michael Stephen²². Coote opisuje kolejno style *binadamu*, *ujamaa* i *shetani*, a Stephen zajmuje się związkami FRELIMO ze sztuką Makonde w Mozambiku. W katalogu niniejszej wystawy opisano również historię kolekcji Malde²³.

Ciekawą pozycją w bibliografii Makonde są publikacje Holenderki Megcheliny Shore-Bos. Artykuł napisany przez nią w 1969 r., oprócz opisu dawnej rzeźby Makonde oraz rewolucji rzeźbiarskiej *shetani* i *ujamaa* sygnalizuje jej dalszy rozwój²⁴. Shore-Bos podkreśla rolę oderwania od plemiennej hierarchii w kształtowaniu i wyzwoleniu wybitnych rzeźbiarskich indywidualności. Przeciwności losu i przymusową emigrację uważa za czynnik pobudzający sztukę do rozwoju, jak czytamy w kolejnej publikacji tej badaczki²⁵.

W 1974 r. o nowoczesnej rzeźbie Makonde pisał Max Mohl, jeden z największych znawców nowoczesnej rzeźby Makonde powstającej w Tanzanii²⁶. Przedmiotem badań tego autora jest twórczość niektórych spośród artystów należących do pierwszego pokolenia tanzańskiej epoki *Uhuru* (niepodległości). W publikacji tej wyróżniono cechy indywidualne twórczości poszczególnych rzeźbiarzy, dlatego jest ona dobrym źródłem wiedzy o twórczości artystów takich jak: Christiano Madanguo, Atanasi, Dastani, John Fundi, Dinguo oraz Aluessi Samaki. W tym samym roku wydano pozycję autorstwa duńskiego badacza, a zarazem kolekcjonera rzeźby Makonde – Jørna Korna, w której zajmuje się on szczegółowo rzeźbą twórców Makonde, tworzących w usytuowanej w pobliżu Dar es Salaam wiosce Kibaha²⁷. W 1999 r. owa publikacja poszerzona została o doskonałe materiały dotyczące kultury i obyczajów ludu Makonde, napisane przez Jespera Kirkaesa²⁸. Publikację tę wzbogacają fotografie wykonane w wioskach Makonde. Również część poświęcona artystom z kręgu Kibaha posiada bogatą dokumentację fotograficzną ich prac i wiele cennych informacji o samych artystach,

²⁰ *Wooden sculpture...*, s. 7–9.

²¹ J. Coote, *Modern Makonde carving: the origins and development of a new African art tradition*, w: *Wooden sculpture...*, s. 13–22.

²² M. Stephen, *The stone horsemen have been defeated: politics in Makonde sculpture*, w: *Wooden sculpture...*, s. 23–26.

²³ M. Malde, K. Malde, *Collecting Makonde art*, w: *Wooden sculpture...*, s. 9–12.

²⁴ M. Shore-Bos, *Modern Makonde. Discovery in East African Art*, „African Arts”, vol. III, 1969, nr 1.

²⁵ *Eadem*, *Makonde sculpture*, „Natural History”, vol. LXXIX, 1970, nr 3.

²⁶ M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. I: *An East African documentation*, Heidelberg 1974.

²⁷ J. Korn, *Modern Makonde art*, Londyn–Nowy Jork–Sydney 1974.

²⁸ J. Korn, J. Kirkaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999.

które znaleźć można również w pierwszej książce Korna. Następną ważną pozycją w bibliografii rzeźby Makonde jest publikacja Ericha Herolda. Poświęcona jest ona nowoczesnym rzeźbom tego ludu pokazanym w praskim Náprstek Museum w 1983 r.²⁹ Publikacja Náprstek Museum zawiera opis pokazanych w Pradze rzeźb pochodzących z prywatnych kolekcji w Pradze, Dvur Králové, Hradec Králové i Brnie. Erich Herold bada je z punktu widzenia historyka sztuki, zwracając uwagę na ich formę, wspólne cechy i wzajemne związki.

W bogato opatrzonym fotografiami rzeźb katalogu paryskiej wystawy Makonde z 1989 r. znajdujemy, obok obszernego opracowania tradycyjnej rzeźby, również rozdział poświęcony twórczości nowoczesnej³⁰. Obejmuje on zarówno *shetani*, jak i *ujamaa*. Znajdujemy w nim również przykłady rzeźb wciąż tworzącego w Tanzanii Clementa Matei. Paryski katalog jest bardzo ważną pozycją w bibliografii dotyczącej Makonde. Pokazuje doskonale przykłady tej sztuki na fotografiach, stanowiących dobre źródło wiedzy o różnorodnych formach występujących w obrębie sztuki Makonde.

Jednym z najnowszych opracowań dotyczących sztuki Makonde powstającej od lat sześćdziesiątych XX w. w Dar es Salaam jest praca doktorska angielskiego badacza i artysty rzeźbiarza Zachary'ego Kingdona, który spędził wiele miesięcy w zamieszkałej przez rzeźbiarzy dzielnicy Mbagala. Opisał on korzenie sztuki rodzącej się w portugalskiej kolonii. Dużo miejsca poświęcił twórczości artystów takich jak Dastani Saimoni Nyedi czy Chanuo. Rzetelnie przedstawił sytuację rzeźbiarzy w Tanzanii i problemy rynku sztuki³¹.

Po raz pierwszy w Polsce o rzeźbie Makonde pisał Wacław Korabiewicz, który od 1947 r. był pracownikiem Muzeum im. Króla Jerzego V w Dar es Salaam. Tam miał okazję zetknąć się z maskami *mapiko*, które stały się głównym przedmiotem jego zainteresowań. Maskom i obrzędowi Makonde (tych z Mozambiku zwanych przez niego *Mawia*³²) poświęcił osobny artykuł³³, pisał o nich także przy okazji opracowania polskich zbiorów sztuki Afryki³⁴. Kolekcję Jasieńskiego, którą opiekuje się Państwowe Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, opisała dr Anna Styczyńska³⁵. Jerzy Jasień-

²⁹ E. Herold, *op. cit.*, s. 91–109.

³⁰ E. Grohs, *op. cit.*, s. 145–157.

³¹ Z.E. Kingdon, *Host of devils: the history and context of the modern Makonde carving movement* (rozprawa doktorska), University of East Anglia 1994.

³² Patrz przyp. 2 we *Wstępie*.

³³ W. Korabiewicz, *Makonde – wielcy rzeźbiarze*, „Lud” 1958–1959, s. 70–90.

³⁴ *Idem*, *Sztuka Afryki...*

³⁵ A. Styczyńska, *Współczesna rzeźba Makonde w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Etnograficzna, 1989–1990, nr 29.

ski w anglojęzycznym artykule zamieszczonym w „Africana Bulletin” w 1973 r.³⁶ jako pierwszy spośród polskich badaczy objął swoimi badaniami sztukę Makonde od okresu *binadamu*, nazwanego przez autora okresem *njala*, kończąc na nowoczesnej rzeźbie (którą dzieli na grupy), oraz jako pierwszy w Polsce przytoczył nazwiska współczesnych mu twórców nowoczesnej rzeźby. W 1989 r. tekst do katalogu gdańskiej wystawy Makonde napisał jej komisarz, Jerzy Kuniewski, opierając się na badaniach Stouta³⁷. Tekst do katalogu warszawskiej wystawy, dotyczącej sztuki Mozambiku, na której znalazły się między innymi obiekty autorstwa Makonde, napisała Jolanta Koziorowska³⁸. W publikacji poświęconej w całości sztuce Makonde³⁹ Koziorowska pisze między innymi o kontrowersjach, jakie wywołuje komercyjna twórczość tych rzeźbiarzy, podkreślając, że: „[...] w sposób sobie tylko właściwy, intuicyjnie zakreślili granicę pomiędzy tym co tradycyjne, tym co wnosi nowe treści i tym wreszcie co najbardziej podoba się turystom. Nie ulega wątpliwości, że wytwarzanie rzeźb w dużych ilościach może mieć niekorzystny wpływ na ich walory artystyczne. Ale także dzisiaj można znaleźć pośród nich prawdziwe dzieła sztuki”⁴⁰.

Jacek Olędzki w artykule poświęconym nowym zjawiskom, jakie zaistniały w całej Afryce pod wpływem zetknięcia z kulturami pozaafrykańskimi, pisze o miejscu sztuki Makonde we współczesnej Afryce⁴¹. Pozwolę sobie przytoczyć słowa tego autora: „Budzi [...] podziw łatwość, z jaką przedstawiciele jednej z grup, najdotkliwiej upośledzonych pod względem szansy uczestnictwa w dobrodziejstwach współczesnego życia, potrafili w nim – mimo wszystko – znaleźć dla siebie godne miejsce. Budzi podziw rozległość wyobraźni tych rzeźbiarzy, ich wielka inteligencja. Potrafili bowiem wnikliwie rozpoznać gust i potrzeby swojej klienteli, przeważnie białych przybyszów. [...] Rzeźba Makonde stanowi dziś jedno z odgałęzień, bujnie rozwijającej się w niektórych krajach Afryki, sztuki o charakterze pamiątkarskim, przeznaczonej dla odbiorcy z zewnątrz, na ogół obojętnej na sprawy, jakimi żyje ludność tego kontynentu. Dodajmy jednak od razu, że jest to rzeźba jedna z najciekawszych artystycznie, o wyraźnie ukształ-

³⁶ J. Jasiński, *Modern Makonde. Contemporary ebony sculpture of the Makonde tribe (an outline)*, „Africana Bulletin” 1973, nr 18, s. 183–205.

³⁷ *Rzeźba Makonde. Katalog wystawy w Pałacu Opatów w Oliwie*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, oprac. J. Kuniewski, Gdańsk 1988.

³⁸ *Od Ruwumy do Maputo...*, s. 26–28.

³⁹ J. Koziorowska, *W drewnianym kręgu*, „Okolice” 1989–1990, nr 10, s. 130–134.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 130.

⁴¹ J. Olędzki, *Sztuka demonstracyjna współczesnej Afryki (uwagi o nowych kierunkach twórczości rzeźbiarskiej o charakterze ludowym)*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. XXX, 1976, z. 2, s. 97–114.

towanej poetyce, nie spotykanej nigdzie indziej⁴². Słowa te można uznać za znakomitą ocenę i dowód na to, że również w Polsce rzeźba Makonde została doceniona przez badaczy. Nie podjęli oni jednak badań nad najnowszą sztuką tego ludu. Należy bowiem podkreślić, że u schyłku XX w. tworzy już kolejne pokolenie artystów, synów rzeźbiarzy tworzących po rewolucji *shetani* i *ujamaa*.

W publikacjach z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku znaleźć już można nazwiska artystów tworzących po Roberto Jakobo i Samakim. W 1997 r. ukazuje się publikacja Zofii Stanisławskiej poświęcona rzeźbie Mozambiku⁴³. Autorka zwraca szczególną uwagę na rzeźbę związaną z ideą walki o niepodległość Mozambiku. Pisze o sztuce powstającej po 1975 r. w Maputo i Muedzie, co czyni tę publikację szczególnie cenną, gdyż w większości anglojęzycznych publikacji ich autorzy zdają się zapominać, że przecież tylko część artystów wyemigrowała z Mozambiku, wielu powróciło, a ich sztuka to równie obszerny rozdział jak sztuka tanzańskich Makonde.

Literatura dotycząca rzeźby Makonde jest bardzo obszerna. Często jednak badacze powielają publikacje swoich poprzedników. Niewielka ich część zajmuje się najnowszym okresem w sztuce Makonde. Opracowania zajmujące się nowoczesną rzeźbą opisują twórczość artystów pracujących w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. Nie można zapominać, że dziś w Tanzanii i Mozambiku tworzą ich synowie, a nawet wnukowie, których twórczość warta jest szczegółowych badań. Mam nadzieję, że moja praca w pewnym stopniu chociaż zapełni lukę w badaniach nad nowoczesną sztuką Makonde u schyłku XX w. Zbyt nieśmiało są podejmowane dotąd próby analizy formalnej, która jest jakże ważnym narzędziem historii sztuki! Nie można przecież analizować nowoczesnej sztuki sposobami stosownymi dla sztuki plemiennej czy ludowej. Współczesna rzeźba Makonde to **nowoczesna sztuka** wywodząca się z ludowej tradycji! Publikacja Ericha Herolda jest opracowaniem prekursorskim, wyraźnie sygnalizującym pokrewieństwa stylowe rzeźb Makonde z czeskich zbiorów. Również niewielu autorów podkreśla wielość ośrodków, w których tworzą artyści wywodzący się spośród Makonde. Porównania tych ośrodków w obrębie Tanzanii nie dokonał jeszcze żaden z europejskich badaczy. Mam więc nadzieję, że efekt moich badań wniesie trochę nowych treści do wiedzy o sztuce Makonde.

⁴² *Ibidem*, s. 106–107.

⁴³ Z. Stanisławska, *op. cit.*

Rozdział 2

Style w rzeźbie Makonde

Rzeźba Makonde to bardzo rozległe zjawisko, na które składa się wiele stylów i tendencji. Rzeźbiarze wywodzący się z ludu Makonde, będący pierwotnie wykonawcami plemiennych figur, stali się współtwórcami nowoczesnej sztuki afrykańskiej. Zainteresowanie nią jest w Europie i na całym świecie coraz większe. Wśród jej wielbicieli i znawców funkcjonuje obiegowe określenie „rzeźba Makonde”, które odnosi się do bardzo szerokiej grupy rzeźb oraz do twórczości wielu artystów, tworzących w rozmaitych stylach. Rzeźba Makonde to zarówno komercyjna twórczość zwana *airport art*, na którą składa się rzemiosło artystyczne, jak i rzeźby wysokiej klasy artystycznej, wykonane przez prawdziwych mistrzów. To zarówno tandetne figurki, jak i dzieła najwyższej klasy. Dlatego zjawisko rzeźby Makonde wymaga szerszego wyjaśnienia i omówienia zarówno poszczególnych trendów, jak i jej plemiennych początków.

Dawna rzeźba Makonde

Tradycyjna rzeźba Makonde, związana ściśle z życiem i obyczajem ludu wykonywana była z miękkiego i jasnego drewna *njala*¹. Łatwe w obróbce tworzywo było jednocześnie podatne na zniszczenie i łatwo ulegające niekorzystnemu oddziaływaniu warunków atmosferycznych. Dlatego wiele zabytków dawnej sztuki Makonde nie dotrwało niestety do naszych

¹ *Rzeźba Makonde. Katalog wystawy w Pałacu Opatów w Oliwie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, oprac. J. Kuniewski, Gdańsk 1988.*

czasów, a najstarsze obiekty przechowywane w muzeach pochodzą z końca XIX w.

Rzeźba była istotnym elementem kultury Makonde po obu stronach rzeki Ruvumy. W społeczności plemiennej rzeźbiarz był jedną z najważniejszych osób w wiosce. Żeby mógł pracować, musiał dostąpić specjalnego wtajemniczenia. Jego następcą i uczniem często zostawał najstarszy syn. Materiał do rzeźbienia musiał przygotować sam, poczynawszy od samodzielnego ścięcia drzewa. Do pracy używał najprostszych narzędzi, toporków i noży wykonanych własnoręcznie. Sama czynność rzeźbienia, zwłaszcza masek i służących obrzędom figurek, objęta była tabu, były one bowiem nasycone magią i powstawały dzięki życzliwej opiece przodków. Sam twórca pracował często w odosobnionym miejscu, poza granicami wioski, ukryty w buszu przed spojrzeniami ciekawskich. Wszystkie wykonywane przez *fundi winyago*² figurki i maski oprócz estetycznych, spełniały wiele innych funkcji istotnych dla życia i obyczajów panujących w wiosce.

Najstarsze rzeźby związane ze sztuką Makonde przedstawiały pramatkę, której kult był szeroko rozpowszechniony w większości kultur Czarnego Łądu. Wśród Makonde oddawanie czci boskiej pramatce zwano *nungu*³, a figurki przedstawiające pierwszą rodzicielkę stanowiły jej nieodłączną część. Były one niewielkich rozmiarów, nie miały bowiem więcej niż 60 cm wysokości. Krępa postać kobiety stojącej na nieco ugiętych w kolanach nogach i z rękami zgiętymi w łokciach nosi wszystkie cechy charakterystyczne dla kobiet Makonde, takie jak bliznowy tatuaż na twarzy (a często też na klatce piersiowej) i *ndonya* w górnej wardze (fot. 5). Taka niewielkich rozmiarów rzeźba przedstawiająca kobietę była często łącznikiem między żyjącym człowiekiem a matką wszystkich



Fot. 5. Rzeźba przedstawiająca pramatkę Makonde, reprodukcja z: J. Korn, J. Kirkaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999, s. 17.

² *Fundi winyago* w języku suahili oznacza rzeźbiarza.

³ J. Korn, J. Kirkaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999.

Makonde. Mogła również symbolizować konkretną nieżyjącą już kobietę Makonde, czyjąś zmarłą matkę lub babkę. Dosłowności kultu pramatki do-
wodzi troska, jaką te figurki otaczano, niekiedy ozdabiano je ludzkimi włosami i ubierano – jak lalki – w specjalnie dla nich szyte ubranka. Czyż nie przypomina to iberyjskiego kultu Madonny epoki baroku, którego wyrazem było odziewanie figury Matki Boskiej (podobnie jak innych świętych) w strojne płaszcze i suknie? Oczywiście ubranka, którymi Makonde ozdabiali przedstawienia pramatki, były nieporównywalnie skromniejsze, ale sama idea ozdabiania figur otaczanych religijną czcią postaci i świętych znana jest również wśród ludów reprezentujących wiele innych kultur na całym świecie.

Przechowywanie figurek kobiecych w domach chroniło mieszkańców przed złem i zapewniało im opiekę. Mężczyźni wyruszający do buszu przytracali je często do biodra lub pleców. Wierzyli, że tego typu talizmany nawet w groźnym lesie uchronią ich od wszelkich niebezpieczeństw. Temu samemu celowi służyło ustawianie takich figurek na dachach domów, których mieszkańców polecano opiece przodków. Czasami również stawiano przed drzwiami niewielkie rzeźby przedstawiające zwierzęta. Odstraszała je to ponoć równie skutecznie jak ich malowane podobizny na zewnętrznych ścianach domostw⁴.

Oprócz przedstawień pramatki rzeźbiarze tworzyli również figurki kobiet wykonujących codzienne czynności, np. ubijające liście kasawy, niosące na głowie dzban z wodą czy dziecko przytroczone do pleców. Mężczyzn przedstawiano często jako palaczy fajek. Figurki ukazywały czynności charakterystyczne dla codziennego życia w wiosce i ilustrowały rozmaite sytuacje: zabawę, taniec, pracę lub śmierć. Wykorzystywano je często, przygotowując dziewczynki i chłopców do inicjacji. Tłumaczono im w ten sposób role kobiet i mężczyzn oraz ich obowiązki wobec plemiennej społeczności, używając przy tym jako pomocy figurek i odgrywając przed dziećmi scenki z ich przyszłego życia. Do tych osobliwych przedstawień używano niewielkich rzeźb, które wykorzystywane jak kukiełki pobudzały dziecięcą wyobraźnię i ułatwiały im zrozumienie zadań.

Słowo *binadamu* w języku suahili oznacza ludzi, dlatego często dla określenia figurek ich przedstawiających wielu badaczy używa zwrotu rzeźba *binadamu*⁵. Najstarsze przedstawienia *binadamu* wykonywano z drewna *njala*. Dlatego w literaturze spotkać się można z określeniem okres *njala*⁶.

Z miękkiego drewna *njala* oprócz figurek wykonywano również maski hełmowe, bardzo ściśle związane z kulturą Makonde. Stanowiły one nieod-

⁴ *Ibidem*.

⁵ Zob. podroz. *Klasyfikacja rzeźby Makonde* w tym roz.

⁶ *Ibidem*.

łączny element towarzyszącego inicjacji tańca *mapiko*, od którego wzięły swoją nazwę⁷. Te właśnie maski do dziś są jednym z najbardziej charakterystycznych elementów kultury Makonde. Mają one kształt hełmu i przeznaczone są do noszenia na czubku głowy. Charakterystyczne rysy twarzy z szerokim nosem i migdałowym wykończeniem oczu uzupełniają skaryfikacja, a wargę często ozdobi kłódka wargowa. Od momentu przełamania izolacji Makonde zamieszkujących płaskowyż Cabo Delgado maska *mapiko* mogła również nosić rysy charakterystyczne dla Europejczyków, Arabów czy Hindusów i co zrozumiałe, przedstawiano ich w złośliwy lub żartobliwy sposób, ujawniający typowe dla Makonde poczucie humoru. Rzeźbiarze wykazali tu świetny zmysł do karykatury, uzupełniając czy też raczej wzbogacając fizjonomie swoich ciemnoskórych rodaków różnymi guzami i malowanymi sińcami. Występ tancerza w takiej masce wywoływał wśród publiczności salwy śmiechu. Pokrywającą większość masek *mapiko* imitację geometrycznego, wypukłego tatuażu wykonywano z wosku pszczelego, a naturalistyczny efekt potęgowało wykorzystanie prawdziwych ludzkich włosów. Jedynym otworem w masce, przez który tancerz mógł patrzeć, była szpara w miejscu ust, przez nią często widać spiłowane zęby. Przed każdym publicznym pokazaniem maski malowano ją w specjalnym miejscu, gdzie gromadzili się wyłącznie mężczyźni. Najczęściej malowano ją na żółto, a linie tatuażu pokrywano kontrastującą czarną barwą⁸. Zdarzały się również maski w innych kolorach, nawet różowe, ale zdecydowanie rzadziej!⁹ Rysy twarzy nadawane maskom, oprócz elementów charakterystycznych dla Makonde, takich jak skaryfikacja i kłódka wargowa pokazywana tu na męskich twarzach¹⁰, posiadają cechy fizjonomii mężczyzn z tego ludu. Spośród wielu typów męskiej urody (wielu zwłaszcza dziś, gdy coraz częściej zawierane są małżeństwa między ludźmi z innych ludów, przez co mieszają się cechy fizjonomii poszczególnych ludów) typ prezentowany przez maski jest bardzo charakterystyczny i budzący grozę. Zdarzyło mi się widzieć wiele twarzy Makonde, których rysy odpowiadają fizjonomii masek *mapiko* (fot. 6–7). Nie jest to odosobniony przypadek, gdy w sztuce afrykańskiej maski czy rzeźby noszą rysy charakterystyczne dla typu urody członków danego ludu, a zdarza się nawet, że są portretami konkretnych osób¹¹ (fot. 8). Nieodłączną częścią maski była tkanina zasłaniająca twarz tańczącego w niej mężczyzny. Stąd dolną krawędź maski pokrywa równy rząd dziurek, które

⁷ Zob. Wstęp.

⁸ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*

⁹ J. Jasiński, *Modern Makonde. Contemporary ebony sculpture of the Makonde tribe (an outline)*, „Africana Bulletin” 1973, nr 18, s. 183–206.

¹⁰ Zob. Wstęp.

¹¹ F. Willet, *African art*, Nowy Jork 1997, s. 212–213.



Fot. 8. Maska i służąca za model do niej dziewczyna, reprodukcja z: F. Willet, *African art*, Nowy Jork 1997, s. 213.

umożliwiały przymocowanie doń tkaniny ukrywającej tożsamość wcielającego się w *mapiko* mężczyzny¹². Taniec *mapiko*, uzupełniający maskę strój i funkcję tego obyczaju opisałam w części pracy dotyczącej zwyczajów Makonde. Maski *mapiko* przechowywano w ukrytych w buszu małych, cylindrycznych chatkach zwanych *mpolo* i można je było oglądać tylko podczas inicjacji. Przez pozostały okres objęte były tabu. Chatka *mpolo* była więc prawdziwym skarbcem masek. Oprócz masek hełmowych rzeźbiarze Makonde wykonywali również maski twarzowe, o czym literatura rzadko wspomina. Wykonywano je z różnych rodzajów drewna, nie tylko *njala*, lecz również z ciemniejszego materiału. Przedstawiały one ludzkie twarze, a także pyski rozmaitych zwierząt. Wykorzystywano je również podczas tańców i ceremonii, które służyły między innymi odpędzaniu niebezpiecznych zwierząt z dala od wioski i jej mieszkańców. Ciekawym przykładem jest maska przedstawiająca diabła z długimi uszami, w której podczas inicjacji tańczy *sungula* (lider chłopców)¹³ (fot. 9).

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. I: *An East African documentation*, Heidelberg 1974.

Dziś w wielu wioskach Cabo Delgado w Mozambiku wciąż jeszcze maski *mapiko* stanowią część plemienną obrzędowości i wykorzystywane są ściśle według starych, wywodzących się z tradycji reguł. Są jeszcze wioski, gdzie powstawanie i miejsce przechowywania masek wciąż okryte jest ścisłą tajemnicą. W wielu jednak miejscach, zwłaszcza w Tanzanii, współczesne maski *mapiko* sprzedaje się turystom. Wykonane z drewna *njala*, przykruzzone i sztucznie „postarzone”, oferowane są zainteresowanym ich kupnem jako autentyczne dzieła sprzed kilkudziesięciu lat, cudem wydobyte z jakiegoś ukrytego w buszu *mpolo*.

Oprócz masek i figurek plemienni rzeźbiarze wykonywali również rozmaite przedmioty codziennego użytku. Do tradycyjnego rzemiosła artystycznego należą między innymi laski z rzeźbionymi główkami przedstawiającymi ozdobioną geometrycznym wzorem twarz, które używane były przez przywódcę wioski jako insygnium sprawowanej przez niego władzy. Rzeźbiarz wykonywał niemal wszystkie drewniane przedmioty przydatne w wiosce, na przykład stołki czy bębny. Do najpiękniejszych przykładów drobnej plastyki należą *niungwa*, czyli proste fajki z drewna bambusowego lub kokosowego, których używali członkowie starszyzny¹⁴. Kolekcjonerów rzemiosła afrykańskiego szczególnie urzekają misternie wykonane fajki z kości bawolej lub słoniowej. Grawerowane i rzeźbione motywy figuralne, zwierzęce lub całe scenki pokrywały powierzchnię tych drobnych arcydzieł. Sztukę grawerowania i rytowania w twardym i trudnym do obróbki tworzywie artyści Makonde przejęli od hinduskich przybyszów. Wykonywane z drewna i kości drobne przedmioty, skrzynki na proch lub tytoń, a także ozdoby i fajki służyły jako obiekt wymiany handlowej z sąsiadami¹⁵. Na podstawie powyższych informacji można przyjąć, że dotyczy to tanzańskich Makonde, którzy utrzymywali kontakt z przedstawicielami innych mieszkających w okolicy ludów.

Porównując dawną rzeźbę ludu Makonde w Mozambiku i Tanzanii, wielu badaczy zauważyło, że to właśnie na południe od Ruvumy powstało najwięcej rzeźb i większa też była biegłość tamtejszych artystów. Przyczyną takiego stanu rzeczy mogło być to, że Makonde z Tanzanii na przełomie XIX i XX w. to w większości muzułmanie, w związku z czym wyznających islam Makonde obowiązywał zakaz przedstawiania wizerunków. Nie był on z pewnością rygorystycznie przestrzegany, biorąc pod uwagę fakt, jak silny był wśród tego ludu kult matki oraz z jaką łatwością członkowie afrykańskich społeczności łączyli swoje rdzenne kultury z doktrynami nowych religii.

¹⁴ W. Korabiewicz, *Makonde – wielcy rzeźbiarze*, „Lud” 1958–1959, s. 70–90.

¹⁵ G. Blesse, *Kunst der Makonde. Masken und Skulpturen aus dem Museum für Völkerkunde Leipzig aus der Zeit um die Jahrhundertwende*, „Völkerkunde”, nr 54, Lipsk [b.r.w.].

Wiele zabytków dawnej sztuki Makonde, masek *mapiko* i figurek *binadamu* bezpowrotnie przepadło. Nietrwałość drewna *njala* nie jest jednak jedyną tego przyczyną. Wiele starych masek nie dotrwało do naszych czasów nie tylko z powodu negatywnego wpływu warunków atmosferycznych czy destrukcyjnej działalności termitów, ale także dlatego, że celowo je niszczone. Zazwyczaj po trzech latach starą maskę zastępowano nową. Wiele figurek *binadamu* i masek bezceremonialnie zniszczyli misjonarze, traktując je jako przejaw zgubnej w ich mniemaniu idolatrii czy też dowód zacofania i ciemnoty. Z powodu krótkowzroczności tych portugalskich i niemieckich księży Tanzania i Mozambik zubożały o wiele cennych zabytków, w których początkowo nie dopatrywano się żadnych istotnych wartości artystycznych i etnograficznych. Niszczone maski i figurki zastępowano nowymi, odpowiadającymi tematyką pochodzącym z zewnątrz odbiorcom sztuki Makonde.

Wielu badaczy utrzymuje, że do momentu przełamania izolacji, w której do około 1917 r. żyli Makonde z Cabo Delgado, nie istniały żadne zewnętrzne naciski ani wpływy na ich sztukę¹⁶. Jednakże przecież rzeźby Makonde z obu stron Ruvumy posiadają cechy stylowe, które każą zaliczyć je do tej samej grupy. Nie istnieją wyraźne rozróżnienia na dawną rzeźbę Makonde z Mozambiku i Tanzanii. Nie można wobec tego przyjmować, że rzeźba Makonde z Cabo Delgado powstawała całkowicie niezależnie, albowiem narodziła się ona przed przybyciem tego ludu na płaskowyż oraz zanim część spośród nich wyemigrowała na tereny na północ od Ruvumy. Cechy stylu reprezentowanego przez sztukę określaną mianem dawnej musiały się kształtować w kontakcie czy też pod pewnym wpływem działalności artystycznej ludów zamieszkujących tereny, z których wywodzą się przodkowie Makonde. Tradycyjna rzeźba Makonde wykazuje pewne cechy przypominające elementy znane ze sztuki ludów zamieszkujących tereny, z których Makonde przybyli nad Ruvumę (dzisiejsza południowa Angola i Malawi). Technika wykonania rzeźb Makonde przypomina sposób opracowania rzeźb z Kamerunu i Konga¹⁷. Figurki przedstawiające ludzi o lekko ugiętych kolanach, rękach zgiętych w łokciach i z wypukłym tatuażem bliznowym pokrywającym ciało, to tylko najbardziej rzucające się w oczy podobieństwa do pełniących kultową rolę wśród Makonde figurek pramatki. Krępe ujęcie postaci, walcowate członki i geometryzacja poszczególnych części ciała (to właśnie ta cecha natchnęła europejski kubizm), które są wyraźnie uproszczone, to cechy zarówno figurek Makonde, jak i rzeźb wykonywanych przez plemiennych artystów zamieszkujących tereny

¹⁶ M. Shore-Bos, *Modern Makonde. Discovery in East African art*, „African Arts”, vol. III, 1969, nr 1.

¹⁷ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*

Konga. Żaden badacz, z wyjątkiem Jespera Kirkaesa¹⁸, nie wspomina nawet o tym podobieństwie, przyjmując teorię o samorodności i niezależności sztuki Makonde. Badania porównawcze nad rzeźbą mieszkańców dorzecza Konga lub wywodzących się z stamtąd mogłyby doprowadzić do wielu zaskakujących wniosków.

Zastosowanie *mpingo* i nowe tematy

Dotarcie europejskich misjonarzy, hinduskich kupców czy arabskich handlarzy niewolnikami do żyjących wcześniej w izolacji ludów Afryki Wschodniej przyniosło ze sobą szereg poważnych zmian. Świat, który często nie wykraczał poza granice wioski i otaczającego ją buszu, nagle objawił się ich zdumionym oczom w całej pełni. Przyzwyczajeni do obecności sąsiednich ludów zaczęli odkrywać przedstawicieli innych ras, którzy przybywali do Afryki nie jako goście, lecz zwierzchnicy, Panowie, których trzeba było słuchać. Styl życia białych, ich kultura i wiedza, ale także roszczenie sobie przez nich prawa do władzy nad czarnoskórym człowiekiem, przewartościowało świat wszystkich afrykańskich ludów. Echa tych nowych, zewnętrznych wpływów bardzo wyraźnie widać w podanej na ich wpływ sztuce.

Budowa drogi na płaskowyż Cabo Delgado zmieniła sytuację życia Makonde, łącząc ukrytych w buszu groźnych *Mavia*¹⁹ ze światem zewnętrznym i dając tym samym przybyszom z zewnątrz możliwość docierania na ich tereny, dotąd niedostępne. Drogą mogli teraz docierać tam misjonarze krzewiący wśród „barbarzyńców” wiarę katolicką. Makonde zamieszkujący Makonde Plateau w Tanzanii już od chwili przybycia na te tereny utrzymywali kontakty z sąsiadami z ludów Yao, Makua, Mwera i innych. Wielu z nich pod wpływem arabskich przybyszów przyjęło islam. Dla nich kontakty z nowymi kulturami nie były niczym niezwykłym, nawet jeśli ich wpływ nie był znaczny, a poczucie plemiennej odrębności bardzo silne. Nietrudno więc zrozumieć, że budowa drogi umożliwiającej dostęp do wiosek Cabo Delgado była dla ich mieszkańców, dotąd odizolowanych od świata, prawdziwym szokiem.

Zmiany dokonywały się we wszystkich dziedzinach życia. Jedną z nich przyniosła poważne konsekwencje. Mam na myśli zmieniającą się pozycję

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Nie używam określenia *Mavia* dla odróżnienia Makonde z Mozambiku i ich współplemieńców z Tanzanii, lecz jako przydomka oznaczającego „groźnych i złych ludzi”, jakim obdarzali ich sąsiedzi i współplemieńcy z rzeki Ruvumy.

rzeźbiarza w społeczności. Otaczające plemiennego artystę tabu i wtajemniczenie, przez które musiał przejść, przestały być przeszkodą czyniącą rzeźbiarski fach wyjątkowym i rzadkim. Wcześniej nie każda wioska mogła poszczycić się tym, że zamieszkuje w niej rzeźbiarz wykonujący wszystkie potrzebne przedmioty kultu i codziennego użytku. Od momentu przełamania izolacji w jednej wiosce mogło mieszkać kilku rzeźbiarzy, których twórczości nie ograniczały już potrzeby wioski (czy też kilku wiosek), a tematy rzeźbionych przedstawień zależą coraz częściej od zamówień misjonarzy i kolonialistów²⁰. Zmiana społecznej roli rzeźbiarzy wśród Makonde dokonała się najprawdopodobniej najpierw wśród części ludu zamieszkującej na północ od Ruvumy, choćby dlatego, że ich kontakty z administracją kolonialną czy misjonarzami rozpoczęły się wcześniej niż w przypadku Makonde z Cabo Delgado.

Obok chrześcijańskich tematów rzeźbiarze Makonde wykonywali też wizerunki administratorów kolonii, które najpopularniejsze były w portugalskim Mozambiku. Wizerunki leniwych ciemężycieli niesionych przez podległych im Afrykańczyków czy na przykład składająca się z kilku figurek scenka, której głównym bohaterem jest urzędnik kolonialny prowadzący niewolników spętanych łańcuchami, lub też przedstawienia bojowników FRELIMO nie należały do rzadkości. Wiele takich rzeźb obejrzeć dziś można w Museum of Natural History w Maputo²¹.

Europejskim duchownym przypadły do gustu wykonywane przez Makonde figurki. Oczywiście za wyjątkiem tych, które niosły ze sobą „pogańskie treści”. Zarówno w Mozambiku, jak i w Tanzanii sami twórcy wykorzystywali je często jako formę zapłaty za leczenie w szpitalach misyjnych. Bardzo często duchowni sami zamawiali rzeźby o interesującym ich temacie. Tym sposobem do repertuaru rzeźby Makonde weszły nowe tematy, bowiem misjonarze oprócz figurek przedstawiających zwierzęta czy sceny z życia Makonde chętnie zamawiali rzeźby przedstawiające Matkę Boską z Dzieciątkiem, Chrystusa Ukrzyżowanego, wizerunki świętych Kościoła katolickiego i portrety misjonarzy w „afrykańskim” wydaniu, które Makonde wykonywali dla nich w ilościach niemal hurtowych.

Podjęcie nowych tematów nie pociągnęło za sobą zmiany sposobu rzeźbienia. Styl i forma pozostały te same, nowe były tematy przedstawień. Ujęcie postaci nie różniło się od tradycyjnych *binadamu*, które zresztą nigdy nie wyszły z repertuaru rzeźbiarzy znad Ruvumy. Krępej budowy postaci ludz-

²⁰ „Curio” to częste określenie egzotycznych przedmiotów przywożonych z Azji i Afryki.

²¹ M.F. Stephen, *The stone horsemen have been defeated: politics in Makonde sculpture*, w: *Wooden sculpture from East Africa from the Malde collection. Katalog wystawy w Museum of Modern Art, 2 kwietnia – 21 maja 1989*, przedm. D. Elliott, Oksford 1989, s. 23–26.

kie przedstawiano w schematyczny, nieskomplikowany sposób, budując całość ze zgeometryzowanych elementów. Szerokie, gładkie powierzchnie urozmaicały poznaczone śladami dłuta powierzchnie włosów czy ubrań. Nie zmienił się styl rzeźbienia, ale zmienił się materiał, z którego tworzyli artyści Makonde. Powszechnie uważa się, że to misjonarze podsunęli rzeźbiarzom twarde i trwałe drewno *mpingo* (*Dalbergia Melanoxylon* z rodziny *Papilionaceae*), określane jako *mozambique ebony*, czy też *African blackwood*²², przez wielu uznawane za odmianę hebanu, ze względu na zbieżność botanicznych cech tego drzewa z tym cenionym w Europie tworzywem rzeźbiarskim. Być może kupujący od Makonde i sprzedający w Europie ojcowie misjonarze świadomi byli, że wykonane z atrakcyjnego i trwałego drzewa rzeźby zyskują na handlowej, nie tylko artystycznej wartości. Niemniej jednak zmiana podatnego na niszczenie drewna *njala* na nowo odkryte dla rzeźbiarzy *mpingo* było zaczątkiem wielkich zmian, które w rzeźbie Makonde miały dokonać się już niedługo. To trudne w obróbce drewno jest bardzo trwałe. Pracę nad rzeźbą można rozpocząć niemal od razu po ścięciu i okorowaniu drzewa. Charakterystyczny jest czarny trzon, który otacza biel żółtawobiałej barwy i ciemnobrązowa kora z widocznym, nieregularnym wzorem. Inne tworzywo dawało Makonde nowe możliwości rzeźbiarskie, przede wszystkim wykorzystania dwóch barw, a jego struktura narzucała sposób obróbki, dający często ciekawe efekty. Rzeźbiarz Makonde dostosowywał swój pomysł na rzeźbę do budowy kawałka drewna, którym dysponował, dzięki czemu zawierał niejako kompromis z naturą, z której często czerpał natchnienie (fot. 10–11). Ciemnobrązowe rzeźby z *mpingo* dla przyciemnienia kolorytu i przydania całości blasku pastowano specjalną mieszanką wosku i popiołu.

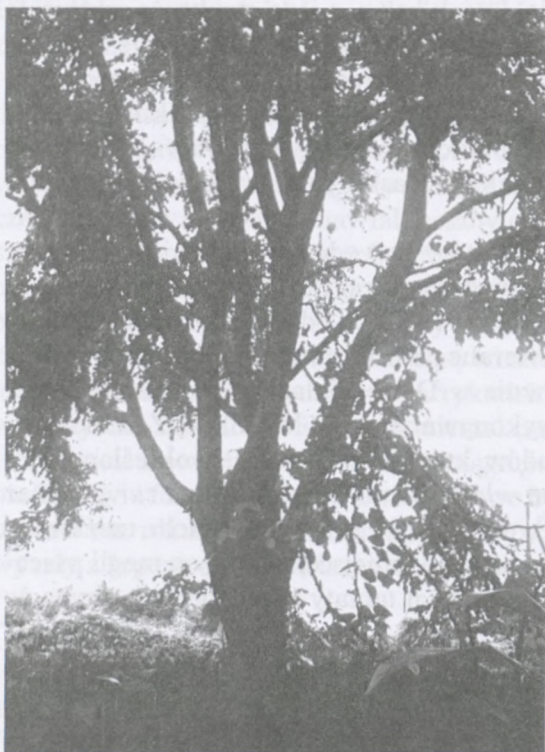
Zbyt na rzeźbę był czynnikiem, który powodował migrację rzeźbiarzy do miejsc, gdzie mogli sprzedawać wytwory pracy swoich rąk. W Tanzanii były to najczęściej misje, jak w Ndanda i Lukuledi na Makonde Plateau, a także tak zwane *curio shopy*, otwierane przez hinduskich handlarzy w późnych latach pięćdziesiątych, głównie w Dar es Salaam. Sprzedawano tam figurki, rzemiosło artystyczne wykonywane przez Makonde, Zaramo i artystów pochodzących z innych ludów, którzy tworzyli dzieła określane mianem *airport art*. Najstynniejszym właścicielem takiego sklepu *curio* w Dar es Salaam był Mohamed Peera²³, dla którego pracowało wielu rzeźbiarzy Makonde. Handlarz zapewniał im drewno i miejsce, w którym mogli pracować. Najprawdopodobniej rzadko narzucał tematy przedstawień, chyba że

²² M. Mohl, *op. cit.*

²³ M. Shore-Bos, *Modern Makonde...*



Fot. 10. Drewno *mpingo*, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 11. Drzewo *mpingo*, Ndanda, fot. Anna K. Wiśniewska.

było w danym momencie szczególne zapotrzebowanie na któryś z nich. Peera jako pierwszy eksportował rzeźby poza Afrykę, głównie do USA i to dzięki niemu na kontynent amerykański dotarły pierwsze rzeźby Makonde²⁴.

Rzeźbiarze koncentrowali się również wokół farm Europejczyków osiedlających się głównie na południu Tanzanii. Pracowali tam głównie emigranci z Mozambiku, spośród których wielu parało się rzeźbą. Przykładem może być postać Nowozelandczyka Normana Kirka, mieszkającego w Mtwarze, który w latach siedemdziesiątych kupował od swoich pracowników figurki i zachęcał ich do pracy²⁵. Również na Zanzibarze i Pembie znalazło się wielu pracujących na plantacjach goździków Makonde, wśród których byli także rzeźbiarze. Ciężkie warunki życia nad Ruvumą, zarówno w Tanzanii, jak i Mozambiku, bardzo niskie ceny rzeźb i kłopoty z ich zbytem, a także zależność od właścicieli sklepików *curio* i nabywców spowodowały, że równoległe do powstających ruchów wyzwolenczych narodziły się również wspierane przez nie zrzeszenia rzeźbiarzy, na przykład Beira Sculptors Cooperative w Mozambiku, której członkowie, tworząc wizerunki bojowników o niepodległość Mozambiku i karykatury lokalnych urzędników kolonialnych, współpracowali z ruchem FRELIMO. Ważnym dla rzeźbiarzy Makonde tworzących w Dar es Salaam zrzeszeniem było utworzone przez Peerę National Arts of Tanzania, do którego należał Samaki i wielu twórców *shetani*. Przekształciło się ono w 1976 r. w funkcjonującą do dziś Tanzania Handicrafts Marketing Corporation. Daleką drogę przebyli rzeźbiarze od twórców plemiennych masek i figurek związanych z rytuałami do twórców rzeźb religijnych, komercyjnych czy ilustrujących społeczne niezadowolenie.

Narzędzia i technika nowoczesnych rzeźb Makonde

W przypadku rzeźb dawnych, wykonywanych z miękkiego drewna *njala*, Makonde używali własnoręcznie wykonywanych narzędzi. Ze względu na łatwość obróbki tego tworzywa wystarczyły proste odpowiedniki dłut i noży. Wprowadzenie do sztuki tego ludu drewna *mpingo* wymagało zastosowania narzędzi, którym mogło ulec to twarde, odporne tworzywo. Kiedyś rzeźbiarz sam musiał ścinać drzewo i przygotować pień, w którym miał pracować. Dzisiaj, kiedy rząd tanzański nałożył wysokie opłaty za prawo do wyrębu *mpingo*, większość Makonde zaopatruje się w nie w specjalnych skupach.

²⁴ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*

²⁵ D. Martin, *The developing art form of the Makonde*, „Africa Encounter” 1972.



Fot. 12. Pierwszy etap wykonania rzeźby *ujamaa*, fot. Anna K. Wiśniewska.

Pierwszym etapem obróbki jest pozabawienie kawałka pnia kory lub ewentualnie pozostawienie jej fragmentu, jeżeli zamysłem artysty jest dodanie do ciemnej rzeźby jasnego tła. Narzędziem używanym w tym przypadku jest przypominający kształtem motyczkę ostry przedmiot umieszczony na długim trzonku. Zaletą *mpingo* jest to, że jego drewno nie wymaga suszenia, dlatego rzeźbiarz może rozpocząć pracę nawet w świeżo ściętym pniu. Wadą jego jest natomiast trudna obróbka, wymagająca od Makonde dużej sprawności technicznej. W przypadku upuszczenia kawałka drewna na ziemię potłucze się ono na drobniutkie kawałeczki.

Kolejną czynnością po zdjęciu kory jest wydobycie z pnia ogólnego zarysu rzeźby i wyodrębnienie cokoliku w dolnej partii. Jego kształt i szerokość zależą od rozmiarów rzeźby. Niestety, często masywnej rzeźbie od-

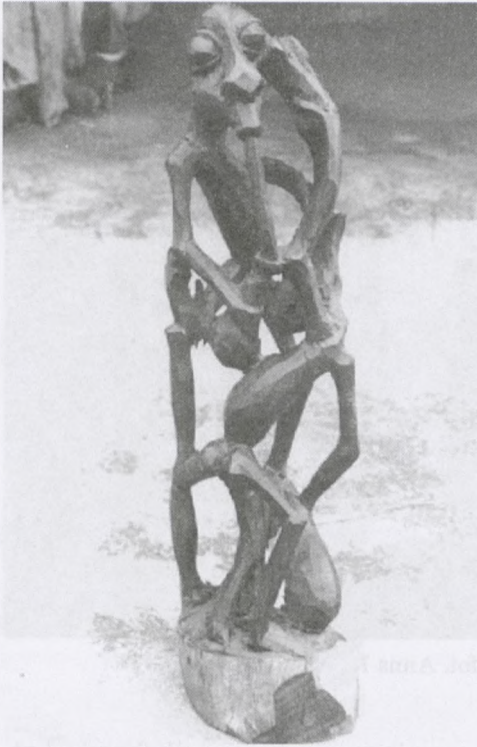
powiada zbyt wąski cokolik, co powoduje, że nie jest ona stabilna. Poprzez wycięcie zbędnych fragmentów drewna rodzi się kompozycja. Od tego momentu widać, co rzeźba będzie przedstawiać i jaki jest jej ogólny zamysł (fot. 12). Rzeźbiarz nigdy nie korzysta z żadnych wstępnych szkiców. Nawet gdy wykonuje rzeźbę na zamówienie, ze szczegółami określające jej wygląd, pracuje spontanicznie, przenosząc wyobrażony kształt wprost na zmieniający się weń pień *mpingo*. Jednak w pozostałych wypadkach nigdy nie dzieje się tak, aby artysta przed rozpoczęciem pracy wiedział, jak będzie wyglądać gotowa rzeźba. Poza przypadkami masowej produkcji identycznych figurek czy kopiowania artyści poddają się natchnieniu, pozwalając, aby kształt wyłaniał się „sam” z drewnianego kłosa²⁶. Bardzo ciekawa struktura *mpingo*, które pokrywają nieco jaśniejsze plamki i żyłki, jest dodatkową inspiracją dla rzeźbiarzy Makonde, traktujących gotowy do pracy pień jako swoistą mapę, z której wyczytać można przyszłe kształty. Często formy gałęzi i korzeni przemieniają się w elementy kompozycji. Takie samo podejście

²⁶ Na podstawie wywiadu z Atanasim Njawike, Dar es Salaam, 7 XII 2000 r.



Fot. 13. Narzędzia używane przez Makonde, fot. Anna K. Wiśniewska.

do tworzywa prezentują również twórcy najnowocześniejszych form, o których piszę w dalszej części pracy. To przykład typowego dla Makonde i niemal wszystkich mieszkańców Afryki czerpania inspiracji z natury. Do wykonania zarysu rzeźbiarz wykorzystuje najpierw narzędzie, którym okorowuje się pień, później zaś – wydobywając z niego zarysy drobniejszych form – pomaga sobie dłutem (*chivangilo*) i nożem (*chipula*) (fot. 13). Kształt kompozycji dopasowany jest do pnia, dlatego bardzo często charakterystyczną cechą rzeźby Makonde jest jej smukłość i często cylindryczny kształt. Wizerunki Chrystusa Ukrzyżowanego, wykonywane na zamówienie misjonarzy, ukazywały go z rękami wzniesionymi nad głową, zgodnie z kształtem wąskiego pnia, który uniemożliwiał wykonanie horyzontalnie wyciągniętych rąk bez dosztukowywania dodatkowych elementów. Kolejną cechą, która obejmuje wszystkie style w rzeźbie Makonde jest to, że wykonana jest z jednego kawałka i przeznaczona do oglądania ze wszystkich stron, często bez wyróżniania przodu i tyłu kompozycji, powinna też prezentować się dobrze z każdego punktu, z którego ogląda ją widz. Do wykonania szczegółowych elementów, dookreślenia kompozycji i uzupełnienia o detale artyści Makonde korzystają również z dłut i noży (niewielu rzeźbiarzy stać na posiadanie dłut kilku rozmiarów) oraz wąskiego pilnika (*chiwajo*). Na tym etapie pracy chropowata jeszcze i kanciasta w kształtach rzeźba



Fot. 14. Gotowa rzeźba *shetani* przed opracowaniem powierzchni, własność prywatna, fot. Anna K. Wiśniewska.

jest już prawie gotowa (fot. 14). Pozostaje opracowanie faktury. Ponieważ twórcza praca jest już teraz zakończona, bardzo często bywa tak, że młody uczeń, pobierający lekcje u rzeźbiarza, w ramach przydzielonych mu obowiązków zajmuje się wykończeniem, końcowym etapem pracy. Takie rzemieślnicze zadania, ostrzenie narzędzi na kamieniu (*lijanga*), kopiowanie i podglądanie pracy mistrza to najpopularniejszy sposób nauki dla młodych Makonde chcących poświęcić się rzeźbie. W Mwenge (Dar es Salaam), największym w Tanzanii targowisku, gdzie sprzedaje się prawie wyłącznie rzeźby (głównie Makonde i Zaramo), spotkać można wielu młodych chłopców zajmujących się wykańczaniem rzeźb niewykonywanych przez nich samych. Ten ostatni etap jest bardzo żmudny, dlatego wielu rzeźbiarzy chętnie zleca jego wykonanie innym, podczas

gdy sami mogą rozpocząć pracę nad następną rzeźbą (fot. 15). Handlarze z Mwenge często przywożą z wiosek położonych wokół Dar es Salaam całe worki niewykończonych rzeźb, które są tańsze od gotowych, a wykwalifikowanych w wygładzaniu ich chropowatych powierzchni młodych mężczyzn nie trudno znaleźć. Oczywiście rzeźby kupowane w ten sposób są anonimowe. Koneserzy rzeźb o większej wartości muszą udać się tam, gdzie one powstają i szukać samych artystów. Praca w *mpingo* okazuje się być szkodliwa i odbija się na zdrowiu rzeźbiarzy. Powstający podczas obróbki pył dostaje się do płuc i jest przyczyną wielu przedwczesnych śmierci i chorób. Najwięcej gryzącego pyłu powstaje podczas wygładzania powierzchni *mpingo*. Wielu jest jednak rzeźbiarzy, którzy nie chcą wykończenia swoich prac powierzać komuś innemu. Od staranności i rzetelności tej ostatniej pracy zależy efekt końcowy. Są artyści, których znakiem rozpoznawczym jest szczególnie staranne wykończenie. Narzędziem używanym do zmieniania chropowatych powierzchni rzeźb w niemal idealnie gładkie formy, wyróżniające rzeźby Makonde spośród innych, jest *nama-*

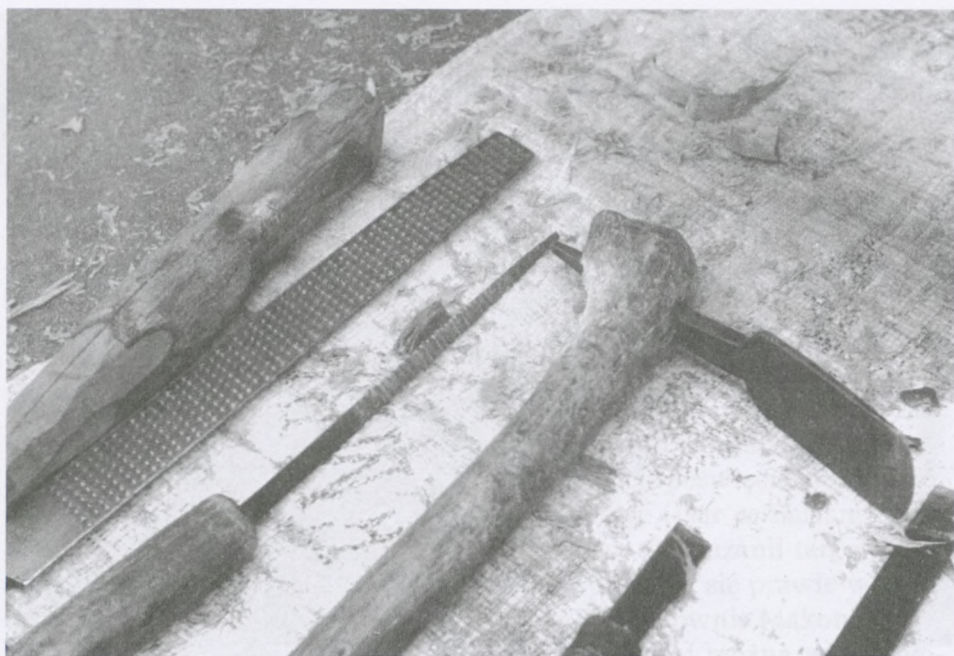


Fot. 15. Chłopiec wygładzający powierzchnię rzeźby papierem ściernym w Mwenge, Dar es Salaam, fot. Anna K. Wiśniewska.

*kwakwa*²⁷, wynalazek rzeźbiarzy Makonde, przyrząd, który wykonują sami, pokrywając wąski i długi pilnik rzędami poziomych równych nacięć, zmieniających go w rodzaj tarki, której rowki usuwają nierówności powierzchni, o którą pociera narzędzie (fot. 16). Do nadania powierzchni ostatecznego blasku wystarcza zwykły papier ścierny. Często stosowanym środkiem wyrazu artystycznego w rzeźbach Makonde jest kontrastowanie gładkich, obłych form z drobniejszymi partiami charakteryzującymi się chropowatą fakturą. Do takiego opracowania powierzchni używa się niewielkiego dłuta, którym wykonuje się powtarzające się, gęsto rozmieszczone płytkie nacięcia. Sygnatura w postaci wyrytego dłutem imienia, nazwiska i imienia bądź przezwiska umieszczana na cokoliku lub od spodu rzeźby pojawia się niezwykle rzadko. Wielu rzeźbiarzy nie umie pisać. Poza tym większość spośród nich nie widzi sensu takiego zabiegu. Popularną czynnością jest pokrywanie wykończonych rzeźb czarną pastą „kiwi”, która sprawia, że stają się całkowicie czarne i błyszczą. *Things that shine, must be good*²⁸ – to powiedzenie stało się popularne wśród rzeźbiarzy Makonde. Niewielu twór-

²⁷ Słowo w języku Makonde.

²⁸ „Rzeczy, które błyszczą, muszą być dobre”.



Fot. 16. Narzędzie zwane *namakwakwa* (drugie od lewej), fot. Anna K. Wiśniewska.

ców odważa się pozostawić naturalną, szlachetną powierzchnię *mpingo*, obawiając się opinii Europejczyków, spośród których większość sądzi, że heban jest czarny.

Rzeźbiarze Makonde pracują szybko. Długość pracy zależy od wielkości i stopnia skomplikowania kompozycji. To także podstawowe kryteria, od których zależą ceny rzeźb. Dziś obok *mpingo* zaczynają pojawiać się inne rodzaje drewna, w których tworzą Makonde. Są to miękkie i jasne drzewa o właściwościach podobnych do *njala* lub twardsze i trudne w obróbce. Są to na przykład: *chibabangala*, *mpangapanga*, *mkongowele*, *mninga*, *mkungu*, *msalata*, *mkuruti*, *mcheji*²⁹. Do pracy używają tych samych narzędzi, którymi rzeźbią w *mpingo*. Łączony przez wszystkich z Makonde i ich sztuką ciemny, twardy materiał uważany jest przez większość artystów wywodzących się z tego ludu za najlepszy. Praca w jasnych gatunkach drzew rosnących w Tanzanii jest spowodowana tym, że ceny *mpingo* są wysokie, drzew tych rośnie coraz mniej i nie sadi się nowych. Większość starszych rzeźbiarzy nie chce porzucić ulubionego materiału i stara się unikać konieczności pracy w innych rodzajach drewna. Młodszy czasami celowo nie pracują w *mpingo*, aby dać innym przykład do oszczędzania tego cennego

²⁹ Na podstawie wywiadu z A. Michalilem Anangangolą, Bagamoyo, grudzień 2000 r.

tworzywa. Wielu uważa, że temat i pomysł musi być godny użycia tego cennego materiału.

Obok *mpingo* i rozmaitych odmian jasnego drewna Makonde stosują również inne tworzywa do pracy rzeźbiarskiej. W późnych latach siedemdziesiątych szczególnie popularna stała się kość słoniowa, z której oprócz drobnej plastyki wykonywano także niewielkie *shetani* czy słupy *ujamaa*. Od 1986 r. obowiązuje w Tanzanii zakaz wywozu poza granice kraju tego cennego tworzywa, co sprawiło, że Makonde przestali w nim pracować. Około 10 lat później zaczęli eksperymentować z drewnem palmy kokosowej, które aczkolwiek bardzo trudne w obróbce okazało się bardzo efektowne. Makonde wykonują z niego głównie przedmioty rzemiosła artystycznego, na przykład rzeźbione stołki lub figury zwierząt, których dużo powstaje w okolicach Mtwary. Rzadziej spotykamy się z twórczością Makonde, do której wykorzystuje się porowaty koral. Jednakże niezmiennie sztuka tego ludu kojarzyć się będzie z tamtejszym hebanem – *mpingo*.

Narodziny nowoczesnej rzeźby Makonde – style *shetani* i *ujamaa*

Formy chrześcijańskich rzeźb Makonde wykazywać zaczęły wpływy sztuki europejskiej. Misjonarze zamawiający wizerunki Marii czy Chrystusa pokazywali rzeźbiarzom ich malarskie pierwowzory wykonane w Europie. Pod wpływem tych przedstawień rysy rzeźbionych przez twórców Makonde twarzy chrześcijańskich świętych nabierają cech niespotykanych wcześniej w sztuce afrykańskiej. We wszystkich zakątkach Czarnego Łądu, wszędzie tam, gdzie prowadzono działalność misyjną, spotykamy zjawisko chrześcijańskiej sztuki w afrykańskim wydaniu, której cechy stylowe były zarówno lokalne, jak i wzorowane na europejskich przykładach. Niemal wszędzie były to zarazem początki adaptowania przez afrykańskich twórców wpływów z Europy³⁰. Dla wielu rzeźbiarzy Makonde były to pierwsze przypadki ulegania tak silnym wpływom zewnętrznym w ogóle. Jest to zjawisko tym ciekawsze, że mozambiccy Makonde nie kontaktowali się z innymi ludami, a ich pierwsze kontakty ze sztuką obcą dotyczyły dzieł tak różnych pod każdym względem.

Dawna sztuka Makonde służyła mieszkańcom wioski i społeczności. Opowiadała o świecie przodków i duchów, zapewniając równocześnie kontakt z nimi. Formy powstających wówczas figurek nie zmieniały się z upływem czasu i zazwyczaj nie zdradzały cech charakteryzujących konkretnego

³⁰ F. Willet, *op. cit.*

twórcę. Również powstające od pierwszej ćwierci XX w. rzeźby podejmujące nowe treści i przyswajające nowe formy nie pozwalają rozróżnić cech indywidualnych. Rzeźbiarze byli anonimowi, a ich twórczość pozostawała rzemiosłem mającym przede wszystkim przynosić dochody. Dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. dwóch emigrantów z Mozambiku, a zarazem rzeźbiarzy wykonujących jak wielu współplemieńców figurki w celach handlowych, podjęło się nowych, niespotykanych wcześniej tematów, znanych jako *shetani* i *ujamaa*. Te dwa nowe style bardzo szybko zyskały uznanie wielu rzeźbiących Makonde, którzy zaczęli je najpierw naśladować, a wreszcie rozwijać. Roberto Yakobo i Samaki Likankoa to pierwsi artyści Makonde tworzący we własnym, indywidualnym i rozpoznawalnym przez wszystkich stylu. To pierwsi rzeźbiarze świadomi własnego talentu, powołania i wynoszący rzeźbę ponad zwykłe rzemiosło. To ojcowie nowoczesnej rzeźby Makonde, która ich rewolucyjnemu, artystycznemu widzeniu zawdzięcza swój niezwykle intensywny rozwój. Makonde podejmujący za Samakim i Yakobo nowe style, za ich sprawą narodzili się jako artyści. Lepszy lub gorszy, ale reprezentujący wreszcie indywidualne podejście do swojej pracy. Oczywiście poziom artystyczny nowoczesnych rzeźb był bardzo zróżnicowany. Wielu artystów z braku własnych pomysłów kopiowało (dzieje się tak po dziś dzień) udane rzeźby kolegów, zwłaszcza jeśli był na nie popyt. Wśród twórców nowoczesnej rzeźby Makonde można jednak znaleźć wielu indywidualistów, dzięki którym zyskuje ona coraz większy rozgłos w świecie koneserów sztuki afrykańskiej.

Początki stylu *shetani*

Według wierzeń ludu Makonde świat składa się z trzech równorzędnych części. Pierwsza to *Kunnunge*, czyli Niebo zamieszkałe przez Boga, druga to *Pachilambo* – Ziemia, na której żyją ludzie, a trzecia to *Kumahoka* – świat duchów³¹, tajemniczy i przejmujący grozą, wypełniony obecnością istot żyjących w pobliżu wiosek Makonde. Mitologia ludu znad Ruvumy opisuje niezliczone rodzaje istot, przyjaznych lub złośliwych, o których starzy Makonde opowiadali przy ogniskach. Niektórzy zetknęli się z nimi na swojej drodze, jedni je widzieli, inni tylko słyszeli, wszyscy zaś zwą je *shetani*. Jak już pisałam, słowo to oznacza w suahili istotę, która łączy w sobie cechy diabła, chochlika, demona czy ducha. Nie można znaleźć w języku polskim dokładnego odpowiednika. *Shetani* to istoty o cechach na pół ludzkich, na pół zwierzęcych, które mogą być niegroźne, ale mogą też wyrzą-

³¹ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*, s. 40.

dzić człowiekowi krzywdę. Niektóre znane są powszechnie, jak słynny Nandenga. Wiele *shetani* istnieje w opowieściach, niektóre ukazują się bardzo nielicznym, a obecność innych zdradzają tajemnicze odgłosy, które słycać w buszu, kiedy przemykają w ciemnościach. Czasem dają o sobie znać, czyniąc ludziom mniej lub bardziej złośliwe figle. Historie o *shetani* istniały od niepamiętnych czasów jako barwny element tradycji ustnej. Opowiadano, jak sprowadziły jakieś nieszczęście, na przykład suszę lub chorobę, ale też zaśmiewano się z żartów, których autorami były te niegroźne spośród *shetani*. Na te tajemnicze istoty zrzucano winę za wszystkie niewyjaśnione wydarzenia i sytuacje. Groźnymi straszono dzieci. Z trwogą opowiadano o ich groteskowych twarzach, dziwnych sylwetkach i przerażającym wyglądzie. Nikt jednak nie wyrzeźbił choćby jednego z ponad 100 rodzajów tych istot, tytu bowiem doliczył się Anthony Stout³².



Fot. 17. Portret Samakiego Likankoa, reprodukcja z: M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. II, Heidelberg 1990, s. 52.

Pierwszym Makonde, który wykonał rzeźbiarski wizerunek *shetani* był Samaki Likankoa (fot. 17), Mozambijczyk, który w 1930 r. przybył do Mtwary (na południe Tanzanii) i wraz z innymi Makonde pracował na plantacji, rzeźbił także figurki, które sprzedawał u Normana Kirka. W 1953 r. wyjechał do Dar es Salaam. Zarówno w Mtwarze, jak i w Dar es Salaam wykonywał figurki *binadamu* oraz zapewne to, na co aktualnie był popyt w sklepiu Mohammada Peery, dla którego pracowało bardzo wielu Makonde tworzących w ówczesnej stolicy. Pewnego razu przyszedł do Peery z czymś zupełnie niezwykłym. Była to rzeźba przedstawiająca niepodobne do ludzkich postaci, bardzo dynamiczne i ekspresyjne w wyrazie. Na pytanie kupca, co ta rzeźba przedstawia, Samaki odpowiedział, że to *shetani*, czyli duch, diabeł. Nowatorska w formie i bardzo silnie oddziałująca na widza rzeźba zrobiła na Peery ogromne wrażenie, a jak mówi legenda, narodziny nowego stylu były zupełnie przypadkowe. Ponoć pierwotnie Samaki chciał sprzedać

³² J. Coote, *Modern Makonde carving: the origins and development of a new African art tradition*, w: *Wooden sculpture...*, s. 13–22.

figurkę *binadamu*, która nieszczęśliwie upadła i uszkodziła się. Tej nocy zmartwionemu rzeźbiarzowi przyśnił się ojciec, który poradził mu, jak przekształcić zniszczoną rzeźbę w wizerunek *shetani*. Nowy styl wskrzeszający świat mitycznych istot, których wizerunków nikt spośród Makonde wcześniej nie tworzył, wzbudzał wiele kontrowersji. Według innej wersji wydarzeń Samaki uprawiał *shetani* już od 1950 r., ale wówczas nikt nie chciał kupować jego dziwaczných rzeźb. Dlatego rzeźbiarz opuścił Mtwarę i przeniósł się do Dar es Salaam, gdzie Peera zgodził się zaryzykować i kupił jedną figurkę. Umieścił ją na wystawie swojego sklepiku i ponoć kupił ją pierwszy Europejczyk, który odwiedził to miejsce. Zdarzyło się to prawdopodobnie w 1959 r.³³ Styl *shetani* szybko zyskał uznanie i popularność. Pierwsze rzeźby tego typu były niewielkich rozmiarów, około 20–30 cm wysokości. Wykonywano je zawsze z jednego kawałka drewna, a ponieważ drzewo *mpingo* ma stosunkowo wąski pień, ich cechą charakterystyczną jest smukłość. Im wyższa jest rzeźba, tym proporcjonalnie węższa w stosunku do całości, a przez to bardziej smukła. Rzeźby *shetani* wraz z podstawą stanowią spójną całość. Przeznaczone do oglądania ze wszystkich stron zaskakują pomysłowością rozwiązań. Podstawową cechą wyróżniającą ten styl, a do tego niespotykaną wcześniej w rzeźbie Makonde, jest groteskowość, deformacja i całkowita dowolność proporcji. Poszczególne przedstawienia *shetani* odpowiadały opisom pochodzącym z opowieści na ich temat lub przedstawiały oryginalną wizję artysty. *Shetani* z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przedstawiały przeważnie pojedyncze figury o dużych głowach i zdeformowanych, często niekompletnych członkach. Twarze o przerażającym wyrazie mogły być jednookie lub mieć niekonwencjonalnie rozmieszczone poszczególne części twarzy. Mogły być wyposażone w jakieś charakteryzujące je rekwizyty pełniące rolę identyfikujących atrybutów. Cechą nieomylnie łączoną z rzeźbami *shetani* jest staranne opracowanie detali i wygładzenie wszystkich elementów rzeźby.

Styl *shetani* to odejście od naturalizmu reprezentowanego zarówno przez tradycyjne, jak i komercyjne figurki *binadamu* tworzone od pierwszej ćwierci XX w. Jest również odejściem od pewnej stylizacji, której ściśle ramy zakreślali nabywcy (na przykład Madonny, w których rysach dostrzegamy europejskie źródło inspiracji) i ilustracją tego, co istniało dotąd tylko w wyobraźni Makonde w postaci mitów i historii. Nadanie plemiennym wyobrażeniom materialnej formy odbywało się dzięki wyobraźni rzeźbiarza, który stawał się medium, a którego talent i inwencja twórcza decydowały o tym, jak wyglądać będzie końcowy efekt. Po raz pierwszy rzeźbiarze Makonde mogli indywidualnie podejść do tematu przedstawień. Narodziny nowego

³³ *Ibidem*.

stylu dającego rzeźbiarzowi tak szerokie pole do działania uczyniło go artystą, który na tworzonych przez siebie *shetani* mógł odcisnąć własne, indywidualne piętno! Można zaryzykować twierdzenie, że nowoczesny i jakże rewolucyjny styl uratował rzeźbę Makonde przed komercjalizacją, do której nieuchronnie zmierzała, w coraz większym stopniu zaspokajając potrzeby rynku na masową i anonimową produkcję figurek postaci ludzkich i coraz częściej zdobiących półki w europejskich salonach przedstawień Masajów, słoni, świeczników itd. Również dziś powstaje ich bardzo dużo, ale na szczęście stanowią one niejedyny rozdział działalności rzeźbiących Makonde.

Nadawanie *shetani* realnych kształtów wymagało oprócz pomysłowości i wyobraźni artystycznej również doskonałego opanowania obróbki twardego *mpingo*. Zwarte i masywne formy znane z dotychczas wykonywanych figurek zastąpiły wymyślne, giętkie, często ażurowe formy, których opanowanie było dla rzeźbiarzy wyzwaniem. Nie każdy rzeźbiarz był w stanie nauczyć się tworzyć w stylu *shetani*. Nie wszyscy umieli podołać trudnościom technicznym, nie wszystkim starczało wyobraźni. Tylko największe indywidualności spośród rzeźbiarzy Makonde tworzyły nowe rozwiązania i przyczyniały się do ewolucji form tego stylu. To właśnie spośród twórców tych rzeźb wywodzą się najlepsi artyści Makonde. Rzeźbiarze tworzący *shetani* wybijają się wyraźnie spośród dominującej dziś większości przedstawiającej na tworzeniu *airport art*. Każde nowe rozwiązanie w rzeźbie Makonde, dotyczy to również rzeźb *shetani*, szybko jest adaptowane przez innych rzeźbiarzy, często ze szkodą dla autorów nowych pomysłów. Wielu Makonde kopiuje wręcz *shetani* tworzone przez współziomków, traktując styl jednego artysty jako własność wszystkich rzeźbiących Makonde. Jednakże łatwo odróżnić kopie od oryginałów. Wystarczy porównać jakość wykonania. Problem podrabiania stylów najbardziej utalentowanych Makonde dotyczy twórców wszystkich stylów, w których Makonde tworzyli po połowie XX w.

Styl *shetani* przeszedł wiele zmian. Dużym bodźcem do jego rozwoju były i są kontakty rzeźbiarzy z Europejczykami, ich życzenia dotyczące zamawianych rzeźb oraz udostępnianie reprodukowanych przykładów nowoczesnej sztuki ze Starego Kontynentu. W Dar es Salaam i jego okolicach, dokąd dociera wiele wpływów z zewnątrz, prezentuje się wystawy artystów z różnych zakątków świata. Rzeźbiarze, zwłaszcza młodzi, mają możliwość oglądania twórczości spoza Afryki. Jednakże już ich ojcowie zaczęli czerpać z repertuaru nowych dla nich form i odrealniać kształty swoich rzeźb. *Shetani* powstające w okolicach Dar es Salaam są bardzo nowatorskie, często już bardzo bliskie abstrakcji. Na południu Tanzanii, gdzie europejskie wpływy są ograniczone, a wielu rzeźbiarzy wciąż żyje w wioskach, do których nie dotarła jeszcze cywilizacja, styl *shetani* rozwija się bardzo powoli. Rzeźby z okolic Mtwary i Makonde Plateau przywodzą na myśl

pierwsze *shetani* sprzed 50 lat. Możliwość porównania ich z dynamicznie rozwijającą się rzeźbą z okolic Dar es Salaam daje niepowtarzalną okazję do porównania współczesnych sobie rzeźb, zaobserwowania podobieństw i różnic, zarówno w samych dziełach, jak i w procesie ich tworzenia, a także w podejściu rzeźbiarzy do ich pracy. Stylowi *shetani* poświęcam osobny rozdział, uważam go bowiem za najciekawszy i najbardziej inspirujący styl w rzeźbie Makonde (fot. 18–19).

Styl *ujamaa*

Styl zwany *ujamaa* narodził się w połowie lat sześćdziesiątych XX w. w Dar es Salaam (lub jego bliskich okolicach), niedługo po tym, jak w ślad za Samakim rzeźbiarze Makonde zaczęli tworzyć w stylu *shetani*³⁴. Badacze nie podają cezury otwierającej rozwój kolejnego nowego stylu, ale nie ma cienia wątpliwości jeśli chodzi o ustalenie, kto był jego twórcą. Pierwszą rzeźbę *ujamaa* stworzył Roberto Yakobo (fot. 20). Ten emigrant przybyły z Mozambiku wraz ze swoim bratem (również rzeźbiarzem), znanym jako Pajume Alale, nazywali te rzeźby *dimongo* („siła” w języku Makonde).

Charakterystyczną cechą tworzonych z *mpingo ujamaa* rzeźb jest totemowe ujęcie postaci ludzkich ustawionych jedna na drugiej tak, że całość tworzy swoistą wieżę z nich zbudowaną (fot. 21).

Słowo *ujamaa* oznacza w języku suahili wspólnotę rodową, rodzinę lub tłumaczone dosłownie odpowiada polskiemu „razem”. Rzeźby te zwano też „drzewem życia” lub „drzewem rodzinnym”, które symbolizuje jedność ludu i to, że jego dziedzictwo jest efektem kontynuowania dzieła przez kolejne pokolenia w oparciu o osiągnięcia przodków, tak jak kolejne rzędy postaci otaczających totemowy słup stoją jedno na ramionach drugich. To prezydent Julius Nyerere jako pierwszy określił rzeźby zwane wcześniej *dimongo* jako *ujamaa*, kiedy zobaczył jedną z nich jako eksponat na wystawie w 1962 r. Uczynił tym samym rzeźbę *ujamaa* ilustracją swojej polityki, socjalizmu z okresu tanzańskiej niepodległości. Postaci z rzeźb *ujamaa* symbolizują obywateli Tanzanii, którzy wspólnymi siłami tworzą, współdziałają i wspierają się nawzajem, tworząc naród³⁵. Według Jespera Kirknaesa³⁶ nazwy *ujamaa* używa się od 1967 r., kiedy to na zorganizowanej przez (patronujący wówczas chętnie kulturze) rząd wystawie pokazano między innymi

³⁴ Z. Stanisławska, *Tradition and modernity in Mozambican sculpture*, „Africana Bulletin” 1997, nr 44, s. 63–74.

³⁵ M. Mohl, *op. cit.*

³⁶ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*, s. 47.



Fot. 18. Rzeźba *shetani* autorstwa Atanasiego Njawike, Mbagala w Dar es Salaam, drewno *mpangapanga*, wys. 175 cm, Dar es Salaam 2000, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

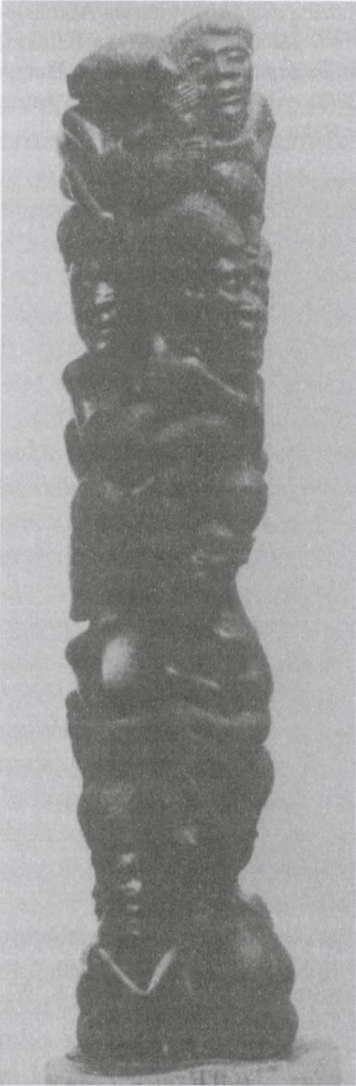


Fot. 19. Rzeźba *shetani* zwanego Alibabadule, Laurenti Lijama, drewno *mpingo*, wys. 40 cm, Mtwara 2000, własność Anna K. Wiśniewska, fot. Anna K. Wiśniewska.

słup Roberto Yakobo. Gdy wówczas okazało się, że dla potrzeb ekspozycji trzeba mu nadać jakąś nazwę, przyjęto określenie *ujamaa*.

Pierwsze *ujamaa* tworzone przez braci Roberto Yakobo i Pajume Alale wypełniały głównie postacie mężczyzn, których przedstawienia składały się na bardzo głęboko rzeźbiony relief. Pełnoplastyczna była wieńcząca całość nieproporcjonalnie duża głowa, symbolizująca matkę rodu lub stojącego na czele rodu jej wuja z linii żeńskiej³⁷. Rysy twarzy przedstawianych postaci

³⁷ J. Koziorowska, *W drewnianym kręgu*, „Okolice” 1989–1990, nr 10, s. 130–134.



Fot. 21. Rzeźba *ujamaa* dłuta Roberto Yakobo, reprodukcja z: M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. II, Heidelberg 1990, s. 10.

z szerokim nosem i migdałowym wykrojem oczu znane są z masek *mapiko* i stanowią charakterystyczną cechę stylów Yakobo i Alale. Postaci otaczające pień pierwszych *ujamaa* przedstawiali w ujęciu statycznym. Wykonywane z *mpingo* „drzewa życia” były przeważnie dużych rozmiarów. Przekraczały metr wysokości, a niekiedy nawet dochodziły do kilku metrów, jak stojąca przed starym budynkiem Muzeum Narodowego w Dar es Salaam *ujamaa* dłuta Pajume Alale (fot. 22). Przedstawiane na słupach postaci przeważnie ujęte frontalnie, wzbogacane były o rekwizyty nawiązujące do codziennych zajęć, towarzyszyły im przedstawienia zwierząt i form roślinnych (na przykład kolba kukurydzy symbolizująca urodzaj). Niekiedy powierzchnie tych pierwszych *ujamaa* pokrywano czarną pastą, a innym razem pozostawiano je bez połysku, z widoczną powierzchnią drewna. Rzeźby dłuta Yakobo i Alale, niesłusznie pomijanego przez badaczy tematu, różnią się od tych powstających później, co zdaje się być nie tyle efektem ewolucji, ale pewnego regresu tego stylu. Bardzo szybko przyswoiło go sobie wielu rzeźbiących Makonde. Przedstawienia *ujamaa* zyskały na dynamice, ale też zaczęły tracić staranność wykonania. Miękkie twarze i statyczność płaskorzeźbionych postaci zastąpiły przypominające figurki *binadamu* postaci o coraz bardziej plastycznych kształtach, niekojarzące się już z reliefem.

Istnieje wiele wariantów *ujamaa*. Postaci mogą być wyłącznie męskie lub obok męskich rzeźbę wypełniają przedstawienia kobiet z dziećmi. Mogą one stać na lekko ugiętych nogach, kroczyć lub kucać w rzędach, jedno na drugim. Czasem można wyróżnić wyraźnie widoczne „ludzkie kondygnacje”, a czasem postaci się przeplatają. Jedne stoją, inne kucają, a jeszcze inne stoją na głowie lub rękach. Kończyny łączą się, czyjaś noga przekształca się nieoczekiwanie w rękę postaci poniżej lub też trzymana przez postać motyka jest równocześnie czyimś ramieniem. Wariantów

jest mnóstwo, a wrażenie jedności wszystkich figurek współtworzących jedną rzeźbę potęguje się jeszcze bardziej. Istnieją wersje *ujamaa* pokazujące Makonde w sytuacjach z życia codziennego. Stąd w rzeźbie widzimy rolnika z motyką i postać z naczyniem w ręku. Są też *ujamaa* przedstawiające sceny walk narodowowyzwoleńczych. Wyrastająca z piramidy ludzkich ciał głowa, nieproporcjonalnie duża w stosunku do całej rzeźby, stanowi jej zwieńczenie. Rzeźbione postaci są niskiego wzrostu z dużymi głowami. Włosy i spódniczki (czy też przepaski) mają charakterystyczną chropowatą fakturę, zdobia je przecinkowate nacięcia dłuta, gęsto zapełniające przestrzeń. Powierzchnia ciała jest zawsze gładka. Twarze o pogodnym wyrazie przedstawiane są bez szczególnej indywidualizacji. *Ujamaa*, tak jak i inne hebanowe rzeźby Makonde, w końcowej fazie wykonania pastowane były na czarno i starannie polerowane.

Rzeźby *ujamaa*, odkąd zaczęły symbolizować socjalizm wprowadzony przez Juliusza Nyerere, stanowiły często prezent dla dyplomatów i odwiedzających Tanzanię oficjalnych gości. Temat i styl *ujamaa* szybko przyswoili sobie rzeźbiarze Makonde zarówno w Tanzanii, jak i Mozambiku, gdzie nazywano je *Unidade do Povo*³⁸, zwłaszcza że nowatorska i bardzo efektowna forma tych rzeźb bardzo przypadła do gustu zarówno rzeźbiarzom, jak i nabywcom ich sztuki.

Pomysł na totemowe słupy *ujamaa*, według samego Roberto Yakobo wynika z obserwacji codziennego życia w wioskach Makonde. *Dimongo*, jak nazywał swoje rzeźby (słowo to oznacza „siłę”), były ilustracją popularnej wśród młodych mężczyzn Makonde zabawy będącej swego rodzaju zapasami. Wszyscy uczestnicy tworzyli na koniec wieżę, wchodząc jedni na ramiona drugich. Na jej szczyt wspinał się zwycięzca zawodów³⁹. Być



Fot. 22. Rzeźba *ujamaa* autorstwa Pajume Alale, całość i detal, drewno *mpingo*, wys. ok. 400 cm, własność Muzeum im. Króla Jerzego V w Dar es Salaam, fot. Anna K. Wiśniewska.

³⁸ Port. „jedność narodu”.

³⁹ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*, s. 45–47.



Fot. 23. Rzeźba *ujamaa* dłuta Norberta Lambwende, drewno *mpingo*, wys. 170 cm, Zinga 2000, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

może tworzenie przez młodych mężczyzn „ludzkiej wieży” nie było tylko zakończeniem rozgrywek sportowych, ale jak mówią sami Makonde, po prostu rodzajem popularnej akrobatycznej zabawy⁴⁰. W takiej grze brał być może udział Yakobo i przedstawił ją jako scenę z życia społeczności. Być może pierwsze słupy zapełniały wyłącznie postaci męskie ze względu na to, że to mężczyźni brali udział w zabawie. Dopiero później rzeźby *ujamaa* zaczęły zyskiwać coraz więcej znaczeń i zagościły na nich również postaci kobiece, które bardzo często spotkać można na rzeźbach Yakobo i Alale.

Zmiany stylu *ujamaa* są niewielkie. Rzeźbiarze Makonde do dziś powielają schemat sprzed 50 lat. Zasadniczą innowacją jest powstanie ażurowych *ujamaa*, w których usunięto drewno pomiędzy postaciami. Takie *ujamaa* rzeczywiście przypominają wieżę zbudowaną z figur ludzkich. Coraz częściej obniża się jakość tworzonych dla turystów rzeźb. Niestaranne wykończenie, niedbałe wykonanie partii twarzy, błędy w proporcji wynikające z pośpiechu to cechy wielu powstających dziś *ujamaa*. Zmieniły się kształty wąskich twarzyczek o spiczastych brodach. Końcowe wypastowanie rzeźb to element obowiązkowy. Bardzo rzadko spotkać można *ujamaa* noszące indywidualne piętno rzeźbiarza i wnoszące nowe rozwiązania. Takim chlubnym wyjątkiem jest twórcą dziś we wsi Zinga (na północ od Dar es Salaam) Norbert Lambwende, urodzony w 1959 r. artysta pochodzący z Mozambiku (fot. 23). Stworzył on nowy rodzaj *ujamaa*, podzielonej na segmenty, które oddzielają od siebie pozostawione poziome pasy – podstawy wyróżniające się jasną barwą kory. Poszczególne piętra jego dochodzących do około 170 cm wysokości słupów zapełniają sceny przedstawiające walki narodowyzwolenicze, które odnieść można zarówno do walk o niepodległość Tanzanii, jak i Mozambiku, podczas których poległo wielu Makonde. Są one pełne ruchu, zapełniają je masywne postaci o rysach nawiązujących do figurek

⁴⁰ Na podstawie wywiadu z Raymondem Mwambą Kasuwim, Kilombero, 8 I 2001 r.

znanych z *ujamaa*, dłuta prekursorów tego stylu. *Ujamaa* tworzone przez Lambwende cechuje staranność kompozycji i dbałość o wykończenie, a także mnogość detali i rekwizytów. To głęboko rzeźbione reliefy opowiadające wiele wątków, wyróżniające się bardzo na tle niewielkich, komercyjnych i pamiątkarskich w charakterze *ujamaa*, szeroko rozpowszechnionych od Mozambiku po Kenię.

Istotną kwestią jest wpływ, jaki rzeźba *ujamaa* wywarła na inne style. Kompozycję totemowego słupa przejęło wielu twórców rzeźb *shetani*. Również w rzeźbach *ujamaa* widnieją echa oddziaływań *shetani*, których groteskowe sylwetki towarzyszą czasem ludzkim i współtworzą razem jedną kompozycję.

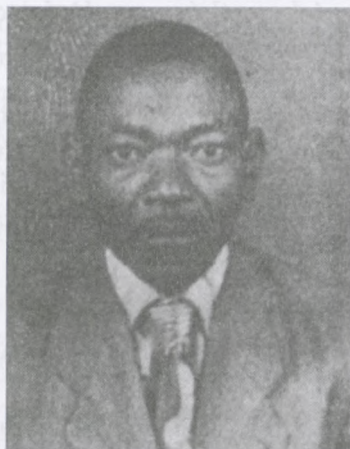
Clement Matei Ngala i styl *mawingu*

Słowo *mawingu* oznacza w języku suahili „chmury”. To właśnie one stały się, jak mówią sami Makonde, inspiracją dla narodzin nowego stylu. Wielu nazywa go też stylem abstrakcyjnym, ale w istocie kształty tych rzeźb to sylwetki ludzkich postaci. To inspiracja formami dostrzeganymi przez rzeźbiarza na przykład w kształtach chmur. Dla Makonde określenie „abstrakcyjny” dotyczy rzeźb przedstawiających figury ludzkie, które należą do stylu *mawingu* (fot. 24–25).

Cechy stylu *mawingu* to bardzo staranne wygładzenie powierzchni nagich sylwetek ludzkich, kobiecych i męskich, których głowy nie mają włosów ani rysów twarzy. Całość przybiera bardzo opływowe kształty wykonane w *mpingo*. Na kompozycję rzeźb *mawingu* mogą składać się dwie postaci, mężczyzny i kobiety, splecionych w uścisku. Ten typ nazywany jest przez rzeźbiarzy *lovers* (kochankowie). Nazwy niektórych stylów w rzeźbie Makonde wydawać się mogą nieodpowiednie czy nietrafione, ale funkcjonują jako powszechne określenia, dlatego przytaczam nazwy stosowane w Tanzanii. *Mawingu* może też przedstawiać siedzącą postać o uproszczonych, zgeometryzowanych kształtach, która spuszczoną głowę opiera na rękach. Najciekawszym jednak typem w obrębie tego stylu jest wieża zbudowana z ludzkich postaci, której kompozycja to wyraźne nawiązanie do ażurowych słupów *ujamaa*. Rzeźby w stylu *mawingu* wzbudziły duże zainteresowanie wśród turystów, co spowodowało powstanie wielu rzeźb tego typu. Znaczna ich większość to figurki niewielkich rozmiarów (od kilkunastu do 20 lub 30 cm wysokości). Są tanie i łatwe w transporcie, a ich zrobienie nie zajmuje wiele czasu. Najwięcej rzeźb tego typu spotkać można w Dar es Salaam. Sprzedaje się je jako wytwory rąk anonimowych rzeźbiarzy (którzy mogą nawet nie wywodzić się spośród Makonde).



Fot. 24. Rzeźba *mawingu* autorstwa Clementa Ngali Matei, drewno *mpingo*, wys. 140 cm, Dar es Salaam 2001, własność prywatna, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 25. Portret Clementa Ngali Matei, reprodukcja z: *Introducing wood carving and art in Tanzania*, Ministry of National Culture and Youth, Dar es Salaam 1967.

Porównując styl *mawingu* z twórczością pochodzącego z Mozambiku Clementa Ngali, znanego wśród europejskich koneserów sztuki Makonde jako Clement Matei, żyjącego i pracującego w wiosce Kerege, na północ od Dar es Salaam, uznałam za bardzo prawdopodobne, że jest on twórcą tego stylu, w którym tworzy od wielu lat. Już w późnych latach sześćdziesiątych XX w. jego rzeźby charakteryzował obły kształt i głowy pozbawione twarzy⁴¹. Przedstawienia postaci ludzkiej lub kompozycje przedstawiające matkę z dzieckiem wyróżniają efektywność form i mistrzowskie opracowanie powierzchni. Jego rzeźby, nie tylko *mawingu*, charakteryzują również duże rozmiary, bywa że przekraczają półtora metra wysokości.

Potwierdzenie prawdopodobieństwa teorii o autorstwie stylu *mawingu* znalazłam w słowach Jespera Kirknaesa⁴², który napisał, że to właśnie Clement Matei Ngala nadał temu stylowi nazwę. Rzeźby tego artysty pokazano między innymi na paryskiej wystawie z 1989 r., o której wspominałam wcześniej. Ich klasa artystyczna dalece przewyższa figurki *mawingu* oferowane turystom.

⁴¹ *Introducing wood carving and art in Tanzania*, Ministry of National Culture and Youth, Dar es Salaam 1967, s. 6–8.

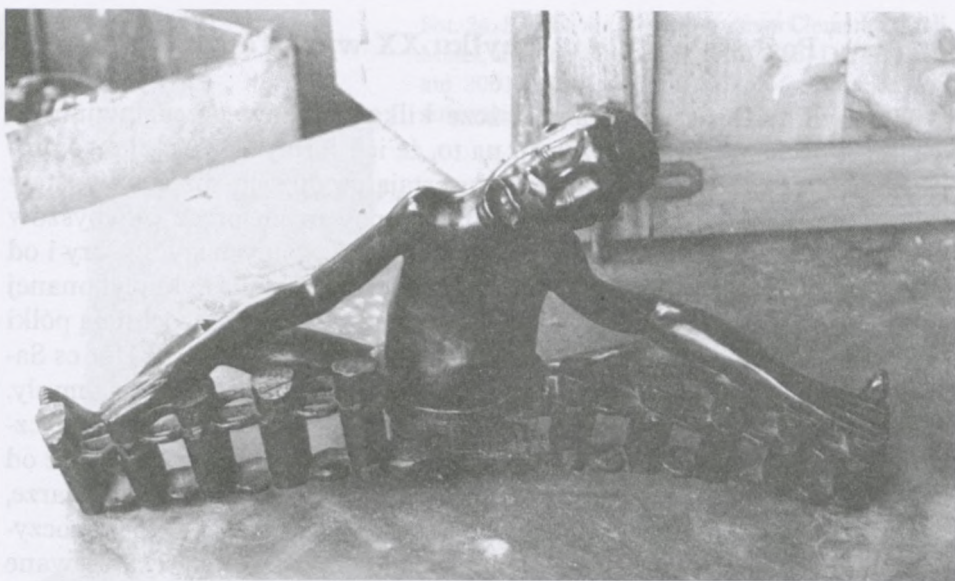
⁴² J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*, s. 48.

Pozostałe style u schyłku XX w. w Tanzanii

U schyłku XX w. powstało jeszcze kilka tematów przedstawianych w określonych stylach. Ze względu na to, że ich formy są stosunkowo proste, a w większości przypadków nie urastają do dużych rozmiarów, stały się częścią masowo tworzonych figurek kupowanych przez przybyszów spoza Afryki. Nie ważne, kto jest autorem poszczególnych stylów, czy i od jak dawna się w nich tworzy. Olbrzymie ilości drobnej plastyki wykonanej w *mpingo* i dla większego połysku pokrytych pastą „kiwi”, zapełniają półki sklepików i targowisk, takich jak słynne Mwenge na obrzeżach Dar es Salaam. Autorzy pozostają anonimowi i kopią nawzajem swoje pomysły. Jeśli rzeźby w którymś z nowych stylów są chętnie nabywane, automatycznie powstają ich kopie, które – często mniejszych rozmiarów – są tańsze od oryginałów, co godzi w interesy ich autorów. Tworzący kopie rzeźbiarze, mieszkający na terenach od Arushy po Mtwarę, nie widzą w swoich poczynaniach nic niewłaściwego. Nie mają świadomości tego, że wykonywane przez nich rzeźby to plagiaty. Zapytani odpowiadają, że wszystkie style tworzone przez Makonde to „sztuka Makonde”, do której wszyscy współplemieńcy mają jednakowe prawo. „Nowe style automatycznie stają się własnością wszystkich rzeźbiących [Makonde] [...] tak jak wszyscy nosimy koszule tego samego kroju, tak nowe style są po to, żeby cieszyć oko. Trzeba je więc upowszechniać. Dlatego właśnie niechętnie mówi się o wynalazcach nowych stylów (wielu rzeźbiarzy nie słyszało o Yakobo i Samakim), bo są one własnością wszystkich. To Europejczyk badający artystyczne zjawiska doszukuje się w historii ich rozwoju momentów zwrotnych i przełomowych. Dla afrykańskich artystów najważniejsze jest trwanie tych zjawisk i ich ciągłość”⁴³. Rzeźbiarze, którzy są prekursorami nowych stylów, pochodzą z południa Tanzanii lub też przybyli z Mozambiku. Niektórzy z nich emigrują do Dar es Salaam lub osiedlają się w wioskach położonych w pobliżu tego miasta. Zostają tam na stałe lub po pewnym czasie wracają na południe. Wielu rzeźbiarzy podróżuje co jakiś czas do Dar es Salaam, żeby sprzedać tam trochę rzeźb. W ten sposób rozprzestrzeniają się nowe style. Większość rzeźbiarzy uważa się za zwykłych rzemieślników, a kopiowanie rzeźb innych twórców jest częścią ich zawodu. Powstają ogromne ilości rzeźb określanych jako „styl Matayo”, „styl Ngali” czy „styl Dastaniego”, które naśladują style tych artystów, a nazwy je określające pochodzą od ich nazwisk⁴⁴. Podrabia się również nowe style, zwłaszcza te, które zaliczyć można do tych

⁴³ Na podstawie wywiadu z Frankiem Wilfredem, Dar es Salaam, 25 XI 2000 r., tłum. autorki.

⁴⁴ Szerzej o tym piszę w następnym rozdziale.



Fot. 26. Przykład rzeźby typu *moris*, autor nieznaany, Dar es Salaam, drewno *mpingo*, wys. 30 cm, Dar es Salaam 2000, własność prywatna, fot. Anna K. Wiśniewska.

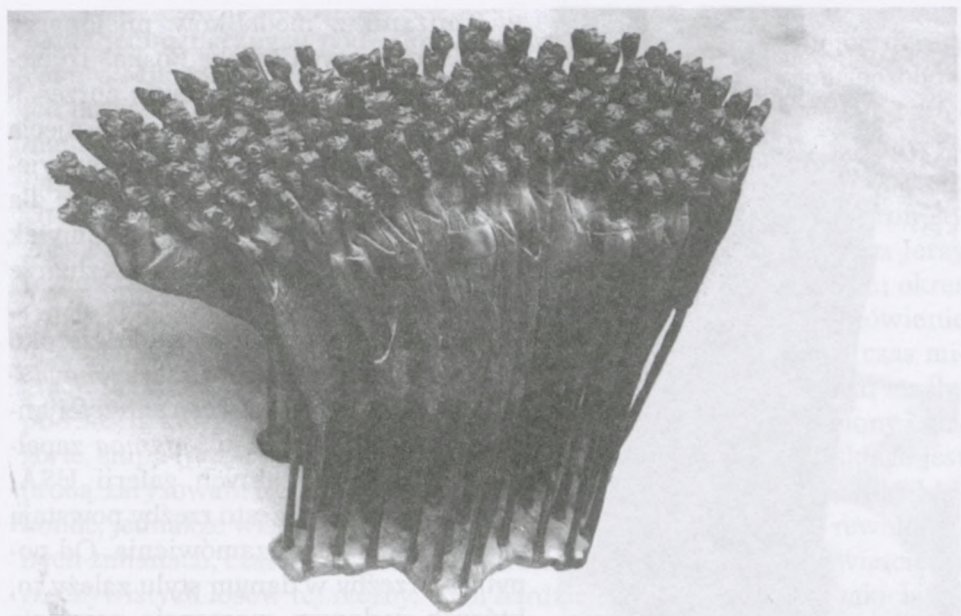
najpopularniejszych wśród nabywców. Naśladowcy – zamiast rozwijać nowe pomysły – wykorzystują je do tworzenia kopii.

Dziś nie wiadomo już, kto na przykład wymyślił przedstawienie zwane *moris*. Rzeźby tego typu pokazują mężczyznę grającego na małych bębenkach, ustawionych w symetrycznych rzędach po jego prawej i lewej stronie. Kompozycja tych przedstawień jest zawsze horyzontalna. Poziome kierunki podkreśla ułożenie nóg muzyka i rząd instrumentów. Ten młody styl charakteryzuje przeważnie staranne wykonanie. Rzeźbione postacie mają ładne, nieproporcjonalnie duże twarze o wyrazistych rysach. Rzeźby *moris* nie są wykonywane w takich ilościach jak inne typy dzieł komercyjnych (fot. 26).

Zarówno w Dar es Salaam, jak i na południu Tanzanii popularnym stylem stał się *skeleton*, którego twórcą jest Aluessi Samaki⁴⁵. To niewielkie, drobne rzeźby przedstawiające – jak sugeruje jego kolokwialna nazwa – bardzo smukłe postaci ludzkie, sprawiające wrażenie szkieletów. Nie przekraczają one 30 cm wysokości. Wertykalne, strzeliste i eleganckie formy tych rzeźb są bardzo popularne w całej Tanzanii. Często spotkać można znane ze stylu *mawingu* ujęcia *lovers* pokazane w formach *skeleton*.

Kolejnym stylem jest *voluntary*, ale spotkałam się również z nazwą *michi-kamano*, oznaczającą grupę ludzi. Te nazwy funkcjonują w Dar es Salaam,

⁴⁵ *Introducing wood carving...*, s. 6.



Fot. 27. Przykład rzeźby *michikamano* Laurenta Nakumbwy, drewno *mpingo*, wys. 15 cm, Kilombero 2001, własność kościoła św. Pawła w Mtwarze, fot. Anna K. Wiśniewska.

a na południu Tanzanii używa się nazwy *democracy*. Rzeźby zaliczane do tego stylu przedstawiają grupę smukłych postaci stykających się bokami lub wędrujących po okręgu, złączonych ramionami. Twórcą stylu jest prawdopodobnie Laurent Nakumbwa, tworzący w wiosce Kilombero na południe od Mtwary. Jego rzeźby przedstawiają wiele drobnych postaci, które wyrażają naturalne w Afryce poczucie wspólnoty. Ich wykonanie wymaga dużych umiejętności i doświadczenia, w przeciwieństwie do rzeźb sprzedawanych w Dar es Salaam, które przedstawiają zazwyczaj tylko kilka postaci. Drobne smukłe figurki mają niewielkie twarze, ręce ułożone wzdłuż boków i ubrane są w oznaczone ukośnymi cięciami dłuta spódniczki, takie jak postaci z rzeźb *ujamaa* (fot. 27–28).

Oczywiście wciąż powstają nowe przedstawienia tematów chrześcijańskich. Często można spotkać wykonane wyjątkowo z jasnego drewna sceny Ostatniej Wieczery czy wykonane z *mpingo* Boże Narodzenie, coraz mocniej nawiązujące stylistycznie do przedstawień europejskich. Efektem naiwnego przetwarzania form europejskiej sztuki chrześcijańskiej jest określenie dwóch płaskich głów (często Masajów), kobiecej i męskiej, ujętych z profilu i zwróconych ku sobie, których popiersia zdobi niepasujący do całości kwiatowy ornament, nazwą Madonna. Prawdopodobnie dzieje się tak dlatego, że taki typ przedstawienia płaskorzeźbionego profilu znany jest



Fot. 28. Przykład rzeźby *michikamano* z Mwenge w Dar es Salaam, autor nieznanym, drewno *mpingo*, wys. 20 cm, Dar es Salaam 2000, własność prywatna, fot. Anna K. Wiśniewska.

w Tanzanii z medalików misjonarzy przedstawiających Matkę Boską. To ciekawy przykład wykorzystania chrześcijańskiego, powstałego w Europie ujęcia w świeckim, afrykańskim przedstawieniu. Ciekawostką jest również to, że dla uniknięcia niepotrzebnych pomyłek przedstawienia Matki Boskiej rzeźbiarze zwą Marią.

Wszystkie spopularyzowane szeroko i eksportowane do Europy rzeźby *mawingu*, *voluntary*, *moris*, *skeleton*, chrześcijańskie rzeźby oraz *shetani* i *ujamaa* zapełniają półki orientalnych galerii USA, Europy i Japonii. Często rzeźby powstają na płynące stamtąd zamówienia. Od popytu na rzeźby w danym stylu zależy to, których w danym momencie powstaje najwięcej. Style te przejęte od twórców rozpowszechniły się szeroko, ale się nie rozwinęły. Powstające masowo komercyjne figurki bardzo odbiegają poziomem artystycznym od swoich pierwowzorów. A szkoda. Wiernie zachowują cechy charakterystyczne dla poszczególnych stylów,

ale brakuje w nich pierwiastka indywidualizmu ich twórców, dlatego nie różnią się wykonaniem czy wartością artystyczną od również masowo robionych na eksport świeczników, popielniczek i figurek szachowych. Tylko niektóre przykłady *ujamaa* i najlepsze rzeźby *shetani* oraz *mawingu* Clementa Matei zdobią najznamienitsze kolekcje znawców i koneserów rzeźby Makonde i pokazywane są na wystawach poza Afryką.

Patrząc na degradację kolejnych, nowych stylów można przypuszczać, że gdyby nie fenomen *shetani* i *ujamaa*, rzeźba Makonde mogłaby podzielić los komercyjnej wytwórczości afrykańskich rzeźbiarzy produkujących figurki na eksport.

Klasyfikacja rzeźby Makonde

Przenikanie się stylów rzeźby Makonde, współistnienie ich w tym samym czasie oraz płynne przenikanie się niektórych zjawisk utrudnia doko-

nanie jednoznacznych podziałów na następujące po sobie kolejne okresy i etapy. Mnogość i złożoność zjawisk sprzyja powstaniu różnych sposobów ich porządkowania, zależnie od przyjętych kryteriów. W literaturze na temat twórczości Makonde najpopularniejszy jest podział na rzeźbę tradycyjną oraz style *shetani* i *ujamaa*, który proponuje między innymi Elisabeth Grohs⁴⁶, lub prosty podział na sztukę tradycyjną i nowoczesną⁴⁷. Chronologicznego podziału rzeźby Makonde dokonał w 1973 r. polski badacz Jerzy Jasiński. Wyróżnił on cztery etapy: okres *njala* trwający do 1922 r.; okres rzeźby komercyjnej (1922–1930), powstającej z *mpingo* na zamówienie misjonarzy; okres utajenia, który trwał od 1930 do 1965 r., czyli czas migracji Makonde z Mozambiku do Tanzanii i okres nowego rozkwitu rzeźby po 1965 r., który podzielił na: naturalistyczne rzeźby figuralne, demony i alegorie, słupy (*totem poles*), reliefy i drobne formy⁴⁸. Podział Jasińskiego jest próbą zarysowania granic między kolejnymi etapami ewolucji sztuki Makonde, jednakże właśnie dlatego, że jej rozwój polega czasem na rewolucyjnych zmianach, czasem na powolnej ewolucji, podział ten nie odzwierciedla rzeczywistych losów tej rzeźby. Tym bardziej, że wielu zjawisk, takich jak choćby rzeźba komercyjna, która w większych ilościach powstaje dziś niż w podanym przez polskiego badacza czasie, nie da się zamknąć w sztywnych ramach dat. Większą szansę powodzenia ma podział na style i typy.

Wśród badaczy zajmujących się sztuką afrykańską istnieje pogląd, że najstarsze style plemienne cechuje naturalizm, który stopniowo przeradza się w skłonność do „gigantyzmu”, a następnie do groteski. Jeremy Coote odnosi ten podział do rzeźby Makonde. Naturalistyczna jest rzeźba *bina-damu*, gigantyczna – *ujamaa*, a groteskowa – *shetani*⁴⁹. Idąc tropem tego typu klasyfikacji, można rozwój rzeźby Makonde rozpatrywać jako przejście od form statycznych do dynamicznych lub od symetrycznych do asymetrycznych.

Autorem zupełnie niekonwencjonalnego podziału jest Günter Peus⁵⁰. Uważa on, że ewolucję rzeźby tego ludu porównać można z europejskim przejściem od form romańskich do gotyckich. Tradycyjną rzeźbę Makonde odnosi do sztuki romańskiej, ze względu na wspólne dla obu stylów krępe, przysadziste formy. Style *shetani* i *ujamaa* swoją smukłą formą przypominają gotyckie „strzelistości”. Günter Peus podkreśla, że w Europie przejście od jednego średniowiecznego stylu do drugiego zajęło kilkadziesiąt lat.

⁴⁶ E. Grohs, *Art Makondé contemporain*, w: *Art Makondé: tradition et modernité. Katalog wystawy*, Paryż 1989.

⁴⁷ *Art Makondé: tradition et modernité...*

⁴⁸ J. Jasiński, *op. cit.*

⁴⁹ J. Coote, *op. cit.*

⁵⁰ E. Grohs, *op. cit.*

W przypadku twórców Makonde nowy styl przyjął się niemal błyskawicznie. Najnowszą rzeźbę Makonde (np. współczesne *shetani* i *mawingu*) niemiecki badacz porównuje z europejskim manieryzmem lub rokokiem. Faktycznie jest ona swojego rodzaju szukaniem nowych form i zaskakujących rozwiązań na bazie ugruntowanych już stylów. Szukanie odmiennego niż chronologiczny podziału w rozwoju stylów w malarstwie lub rzeźbie, w Afryce czy też w Europie, stwarza szansę zmiany punktu widzenia historii sztuki i szukania takich metod badania i klasyfikacji zachodzących w sztuce zjawisk, które pozwolą traktować je uniwersalnie. Uważam, że niezwykle pozytywnym zjawiskiem jest szukanie punktów wspólnych sztuki europejskiej i pozaeuropejskiej oraz wyciąganie wspólnych wniosków na podstawie obserwowanych zachodzących w nich zjawisk.

Rozdział 3

Styl *shetani*

Badania nad nowoczesną rzeźbą Makonde tworzących w Tanzanii prowadziłam w Dar es Salaam, Mtwarze i wioskach otaczających te miasta oraz na obszarze Makonde Plateau. We wszystkich tych miejscach udało mi się spotykać twórców *shetani* i przeprowadzić z nimi rozmowy. Dotyczące tego tematu rzeźby z południa różnią się bardzo wyraźnie od tych z okolic Dar es Salaam. Podstawową przyczyną takiego stanu rzeczy jest między innymi odmienna interpretacja zagadnienia: czym jest *shetani*. Omawiając twórczość rzeźbiarzy Makonde podejmujących temat *shetani*, podzieliłam ją na dwie grupy. Pierwsza obejmuje Dar es Salaam i okolice, druga zaś obszar na północ od rzeki Ruvumy. Podstawowym kryterium pozwalającym mi na dokonanie takiej klasyfikacji (z dodatkowym podziałem rzeźby z okolic byłej stolicy na dwie kolejne grupy) jest idea *shetani*, która stanowi źródło inspiracji do tworzenia w każdym z tych ośrodków różnych stylowo rzeźb. Interpretacja tematu wpływa na formę rzeźb, jest elementarnym i najważniejszym kryterium pozwalającym na potraktowanie rzeźb *shetani* jako wytworów noszących cechy stylowe zależące od ośrodka, w którym powstają.

Opisując genezę stylu *shetani*, uznałam go za najciekawsze zjawisko, jakie zaistniało w historii rzeźby Makonde. Indywidualne cechy stylu poszczególnych artystów w niewielu przypadkach obserwować możemy w rzeźbach *ujamaa*. Oryginalność stylu Clementa Matei zaowocowała narodzinami *ma-wingu*. Jednak tylko wśród twórców rzeźb w stylu stworzonym przez Samakiego odnajdujemy tylu wysokiej klasy twórców i – co ciekawsze – tyle wariantów w obrębie jednego tematu. Jednym z powodów tej różnorodności jest różne podejście do zjawiska, któremu poświęcam niniejszy rozdział.

Pierwsze rzeźby *shetani* powstały w późnych latach pięćdziesiątych XX w. Przedstawiane są zgodnie z opisami, które funkcjonują jako element bogatej tradycji ustnej tego ludu. Powszechnie znane wszystkim Makonde historii o *shetani* zawierały opisy ich wyglądu i zachowań. Każdy członek tego ludu doskonale wiedział, które z nich nastawione są do ludzi przyjaźnie, a które im nie sprzyjają. Z zapartym tchem słuchano historii ludzi, którzy spotkali je na swej drodze choćby jeden raz i barwnie opisywali ich przerażające, groteskowe fizjonomie. Na takich podstawach powstawały wizerunki najbardziej znanych diabłów, których imiona znane są do dziś, jak słynni Nandenga i Mbegua. Wierzono, że *shetani* to żywe istoty z krwi i kości, będące czymś w rodzaju diabłów czy chochlików, które żyją podobnie jak ludzie i zbliżone do ludzkich są też ich potrzeby. Rzeźbiarskie wizerunki traktowano często jako antidotum, które zapobiegało niepożądanym kontaktom z najzłośliwszymi z nich. Ci, którzy *shetani* nigdy nie widzieli na własne oczy, opierali się na opowieściach innych Makonde, tych, którzy mogli poszczycić się niezwykłą, budzącą emocje przygodą.

Temat diabłów, demonów, chochlików i złośliwych duchów funkcjonuje w wielu oddalonych od siebie kulturach. Wyznawcy islamu znają wiele historii o demonach nazywanych przez nich *dżinami*, które podobnie jak *shetani* mogą czynić zło lub płatać złośliwe figle. Chrześcijanie także bali się diabłów, żyjących w pobliżu ludzkich osiedli, a twórcy ludowi wykonywali wywodzące się z pogańskich guseł ich wizerunki. Niewykluczone, że nauczający o Bogu misjonarze mówili również o diable, personifikacji zła. W wyobraźni Makonde *shetani* łączą w sobie znaną z kultur arabskich groteskowość ze znanymi z europejskich wizerunków diabłów ich charakterystycznymi cechami. Rzeźbiarze przedstawiali *shetani* takimi jakich bali się ludzie. Stąd zniekształcone, groteskowo wykrzywione twarze, często jednookie, wydłużone, o nieproporcjonalnych rysach. Strach wzbudzać miały groźnie wyszczerzone zęby. Zdarzało się, że głowę wieńczyły rogi, a stopy zastępowały kopyta. Każdy *shetani* miał swoje cechy charakterystyczne. Nandenga, najgroźniejszy z nich, charakteryzował się wydłużoną sylwetką z jedną tylko ręką i nogą. Przedstawianie takich wizerunków potęgowało lęk Makonde, którzy straszili nimi niegrzeczne dzieci. Do dziś w Tanzanii nad Ruvumą, gdzie żyje wielu Makonde, rzeźbione przez obecnych wśród nich artystów *shetani* to wciąż wizerunki groźnych diabłów, stylistycznie bardzo bliskich rzeźbom dotyczącym tego tematu powstającym już od blisko półwiecza. Dziś żaden z Makonde nie twierdzi, że spotkał lub widział *shetani* choćby z daleka. Autorzy historii o nich już nie żyją. Pomimo tego opowieści ojców i dziadków są wciąż żywe. Do dziś o wszystkie spadające na ludzi nieszczęścia obwinia się *shetani*. O ich wizerunku często decyduje sam rzeźbiarz, interpretując według własnego uznania opisy, które prze-

chowuje w pamięci. Często sam nadaje im imiona. Niektórzy spośród artystów Makonde żyjących w południowej Tanzanii mówią, że *shetani* już nie ma. Odeszły bowiem, wypłoszone przez przychodzącą powoli i pod różnymi postaciami cywilizację, do której nie umieją się przyzwyczaić, tak jak ludzie, i której nie potrzebują. Żyją dziś na uboczu, ukryte głęboko w buszu i tylko z rzadka dają o sobie znać¹. Wyobrazenie *shetani* jako groteskowego diabła pielęgnują głównie starsi rzeźbiarze z pokolenia uczniów Samakiego. W rejonie Mtwary i Makonde Plateau rzeźbią w ten sposób również młodzi, uczący się fachu od starszych rzeźbiarzy. Często głównym źródłem inspiracji w przedstawianiu poszczególnych *shetani* jest wyobraźnia, ale formy czerpią wciąż ze starych wyobrażeń. Indywidualizm ich twórczości wynika z tego, że przeważnie każdy artysta ma jednego lub kilka *shetani*, którym poświęca szczególną uwagę, a ich cechy charakterystyczne są zarazem znakami rozpoznawczymi jego twórczości.

Style rzeźbiarzy tworzących *shetani* na południu Tanzanii należą do wspólnej grupy o wielu pokrewnych cechach formalnych. Przykłady rzeźb z tego obszaru przeciwstawię interpretacjom tematu *shetani*, które powstają w Dar es Salaam i jego okolicach. Tutaj twórcze działania Makonde zderzają się z oddziaływaniem współczesnej sztuki europejskiej i prezentują dalece posuniętą fazę ewolucji zmierzającej w kierunku coraz bardziej nowoczesnych form. Wśród twórców z tego rejonu Tanzanii (również emigrantów z czasów partyzantki FRELIMO) opowieści o *shetani* to mitologiczne źródło inspiracji i punkt wyjścia dla wyobraźni. W obrębie tego obszaru wyróżnić można dwa kierunki, w których zmierza styl *shetani*. Pierwszy narodził się w okolicach wsi Kibaha na zachód od Dar es Salaam i wynika ze swobodnego czerpania z tradycyjnych opisów i elementów sztuki znad Ruvumy w połączeniu z inspiracją nowoczesną sztuką pozaafrykańską i elementami powstającymi w wyobraźni, rodzącymi się spontanicznie w umysłach twórców. Historie o *shetani* traktowane są przez rzeźbiarzy zaliczanych do tej grupy jako elementy ludowości niemające wiele wspólnego z realną rzeczywistością i świetne pole do działania dla artystów, temat dający szerokie możliwości interpretacji i tworzenia nowych form. Sami artyści chętnie opowiadają anegdotki na temat rzeźbionych przez nich istot. Na żądanie przytaczają ich imiona i opowiadają o gatunkach *shetani*, które żyją tylko w okolicach Kibaha czy Dar es Salaam i nie można ich spotkać na południu kraju. Rzeźbią też przedstawienia *shetani*, o których słyszeli jako dzieci, jeszcze w Mozambiku. Nie jest już dziś możliwa jednoznaczna odpowiedź na pytanie, czy pobrzmiwają w tych historiach echa mitów znad Ruvumy, czy rodzą się one w głowach twórców ich rzeźbiarskich podo-

¹ Na podstawie wywiadu z Laurentim Lijamą, Mtwara, grudzień 2000 r.

bizn, co dowodziłoby powszechnej wśród Makonde skłonności do snucia barwnych historii, podnoszących przy okazji wartość rzeźb, które nie przedstawiają „anonimowych” *shetani*. Każdy bowiem musi mieć swoją historię.

Kolebką drugiego kierunku, w którym rozwija się styl *shetani* jest Mbagala, południowe przedmieście Dar es Salaam. Powstające tu rzeźby nazywane są przez samych autorów mianem *shetani* lub rzeźb wywodzących się z tego stylu. Przybierają one zaskakująco nowoczesne i bliskie abstrakcji formy. Można je traktować jako odrębny styl, ale ponieważ sami artyści wywodzą się spośród twórców *shetani*, tak nazywają swoje rzeźby. Twórcy z Mbagala mówią, że *shetani* jest pojęciem abstrakcyjnym, rodzajem bezosobowej siły, której nie sposób opisać ani zilustrować. Daje znać o sobie, sprowadzając kłęski susz i powodzi. Gdy w zatoce Oyster utonął człowiek, gazety pisały, że zaatakował go rekin, ludzie zaś mówili, że winę za nieszczęście ponosi *shetani*, który często zsyła na ludzi śmierć. Ta tajemnicza siła może się wcielać w żywego człowieka, zmuszając go do popełnienia złych czynów. Może wcielać się w postać skorumpowanego policjanta, nieuczciwego pracodawcy, przynosić straszliwe, dziesiątkujące mieszkańców Tanzanii choroby (malarię i AIDS). To zupełnie nowatorska interpretacja tematu *shetani*, który jest rozumiany jako coś przerażającego, niewidocznego i nieznanego. Nie wiadomo, co spowodowało narodziny takiej interpretacji zjawiska *shetani*, który z diabłów i demonów zmienił się w abstrakcyjne zło. Narodziny nowej idei, odmiennej interpretacji popularnego wśród Makonde tematu stały się przyczynkiem do rozpoczęcia najnowszego rozdziału w rzeźbie Makonde.

Rzeźby na północ od Ruvumy

Obszarem, na którym osiedlili się Makonde po przybyciu na północny brzeg Ruvumy jest Makonde Plateau, którego północną granicę wyznaczają miasta Masasi i Newala. Do dzisiaj żyją tam największe w Tanzanii skupiska ludności Makonde. Wielu jednak zamieszkuje na terenach wysuniętych bardziej na wschód, docierając aż do miast Mtwara i Lindi nad Oceanem Indyjskim. Tam też skupia się najwięcej rzeźbiarzy Makonde, którzy przenieśli się w ten rejon z Makonde Plateau lub też emigrowali z Mozambiku na tereny, gdzie znajdowali pracę na plantacjach. Tu też istniał rynek zbytu ich rzeźb, przeważnie w miejscach, gdzie są misje. Dziś najwięcej rzeźbiarzy spotkać można w rejonie Mtwara. Rynek zbytu to główny czynnik powodujący migracje Makonde. Na terenie Makonde Plateau, z wyjątkiem Masasi i wsi Ndanda, bardzo trudno spotkać rzeźbiarzy. Na całym tym obszarze nie ma innych rzeźbiarzy poza Makonde.

Twórcy z regionu nad Ruvumą rzeźbią w niemal wszystkich opisywanych przeze mnie stylach. Nie spotkałam się jedynie z przykładami rzeźb *mawingu*. Wielu z nich emigrowało do Dar es Salaam właśnie z tych terenów. Wielu przybyszów z Mozambiku osiedlało się w Makonde Plateau lub Mtwarze na stałe, lub też zatrzymywali się tam na jakiś czas w drodze na północ. Duża liczba rzeźbiarzy wyjeżdża do Dar es Salaam, aby spróbować szczęścia w dużym mieście, nauczyć się czegoś, a przede wszystkim znaleźć kupców na swoje rzeźby. Wielu powraca.

Popularność określonych tematów zależy najczęściej od zapotrzebowania na nie. Chrześcijańskie rzeźby Makonde powstają w większości na zamówienie placówek misyjnych. Drobną plastyką i rzemiosło artystyczne wysyła się statkami do Dar es Salaam (większość trafia do Mwenge), na Zanzibar i do Europy. Zdarza się, że europejscy kupcy składają rzeźbiarzom zamówienia na masowe wykonanie rzeźb w stylu szczególnie popularnym w ich kraju. Często nabywcami rzeźb są też księża z Europy. Jeżeli z jakiegoś powodu zniknie któreś ze źródeł zbytu, zaprzestaje się równocześnie wykonywania określonego tematu. Dotyczy to zwłaszcza rzeźb *shetani*, które nie należą do masowej produkcji i nie wszyscy chcą je kupować. Na południe Tanzanii dociera bardzo niewiele Europejczyków, dlatego rzeźbiarze mają poważne problemy ze sprzedażą swoich prac. Nawet ci, którzy specjalizują się w stylu *shetani*, w sytuacji, gdy przez długi czas nie ma najmniejszej szansy na znalezienie na nie kupca, podejmują się bardziej komercyjnej twórczości. Jednymi z największych kupców rzeźb Makonde z tego regionu są misjonarze. Dlatego rzeźbiarze gromadzą się wokół prowadzonych przez (głównie niemieckich) księży misji w Mtwara, Masasi i Ndanda.

Mtwara to największe miasto południowej Tanzanii, liczące 35 tysięcy mieszkańców. W dzielnicach Sido i Magomeni żyje i tworzy wielu Makonde. Kilku spośród nich rzeźbi *shetani*. Współcześnie w mieście istnieją trzy sklepiki, do których rzeźbiarze wstawiają swoje prace. Ruch w nich jest bardzo niewielki. W dzień pod dachem z liści wystawia się w nich rzemiosło, drobne figurki i rzeźby *shetani*. Można tam czasem spotkać samych rzeźbiarzy. Na noc wszystko zdejmuje się z półek. Wiele afrykańskich „galerii” ma taki prowizoryczny charakter. Ceny wszystkich oferowanych w nich przedmiotów są dużo niższe niż w Dar es Salaam. Często nawet o połowę. Sam rzeźbiarz dostaje około połowy ceny proponowanej kupującemu, dlatego wykonywanie figurek i rzeźb może być jedynie dodatkowym zajęciem, a nie tym, które pozwala na utrzymanie siebie i rodziny.

Makonde są przeważnie rolnikami. Rzeźbą zajmują się w wolnym czasie, przeważnie wieczorami lub po sezonie prac polowych. Rzeźbią wyłącznie mężczyźni, bo tak było zawsze, od czasów masek *mapiko* i figurek kultowych. Rzeźbiarze pracujący w miastach łączą się często w kooperatywy

posiadające swoją nazwę i statut. Często mają one charakter nieformalny, ale są również takie, które zarejestrowano w odpowiednim urzędzie. Pozwala to na wykupienie zbiorowej licencji na wycinanie *mpingo* albo kupowanie go w skupie po niższych cenach. Poza tym, jak twierdzą sami rzeźbiarze, osoby zainteresowane kupnem rzeźb, zwłaszcza w dużych ilościach, wolą składać zamówienia u ludzi pracujących w zrzeszeniu. Poza tym łatwiej dotrzeć do takiej grupy niż szukać pojedynczego rzeźbiarza. Często każdy z członków grupy specjalizuje się w rzeźbach określonego typu, w jednym ze stylów. Jeden wykonuje figurki przedstawiające Masajów (popularny temat wśród turystów, uważających je za przykład stylu Makonde, bo przez nich wykonane), inny świeczniki, a jeszcze inny *shetani*. W Mtwarze istnieją obecnie dwa zrzeszenia, jedno w Sido, a drugie w Magomeni. Pierwsze z nich działa nieformalnie, po prostu gromadzi rzeźbiarzy chcących pracować razem. Twórcy z Magomeni zajmują się głównie produkcją rzemiosła artystycznego, drobnej plastyki i rzeźb *ujamaa* wysyłanych do Dar es Salaam. Wśród rzeźbiarzy z Sido i tych tworzących w samotności znaleźć można twórców *shetani*, takich jak Edefonce Sikwemba i Laurenti Lijama. Oprócz rzeźb *shetani* wykonują też inne, zależnie od zamówień. Spośród twórców należących do jednego zrzeszenia tylko niewielka ich część potrafi nauczyć się tworzyć w stylu *shetani*, dlatego ci, którzy je rzeźbią, uważani są za twórców lepszych i bielejszych w swoim fachu. Wśród rzeźbiarzy Makonde bardzo wielu to po prostu doskonali rzemieślnicy sprawnie władający narzędziami. Wykonują oni niewielkich rozmiarów rzeźby, powielając w niemal nieskończoną ilość egzemplarzy lub tworząc niemal identyczne *ujamaa*, powtarzające jeden schemat, które sprzedaje się później na rynku Mwenge w Dar es Salaam. Pozostali rzeźbią *shetani* lub *ujamaa*, wykształcając w ramach tych tematów indywidualne style. Nie uważają się jednak za artystów. Są rolnikami rzeźbiącymi w wolnym czasie. Nie traktują tego zajęcia jako czegoś ważniejszego od zwykłych zajęć. To dla nich jeszcze jeden zawód. Rzeźbiarzy Makonde wykonujących przedstawienia *shetani* uważa się za tych, którzy osiągnęli większą biegłość w rzeźbiarskim rzemiośle, nie zaś za artystów, którzy podejmują się ambitniejszych i trudniejszych zadań niż twórcy drobnej plastyki, popularnej wśród turystów. Wielu z nich żyje w wioskach na południe od Mtwary. Żyją bez prądu, przeważnie w skrajnej nędzy, z utrudnionym dostępem do wody. Często są głowami wielodzietnych rodzin. Wielu z nich, podobnie jak ci mieszkający w Mtwarze, nie umie się nawet podpisać. Żyją z uprawy własnych poletek. Raz na jakiś czas wybierają się w podróż do miasta, by spróbować sprzedać to, co wyrzeźbili i zorientować się, na co jest obecnie popyt.

Przez długi czas ostoją dla rzeźbiarzy był kościół św. Pawła na Majengo, jednej ze wschodnich dzielnic Mtwary i będący tam proboszczem niemiec-

ki benedyktyn, ojciec Ildefons Weigrand, który spędził tam 30 lat aż do śmierci w październiku 2000 r. Jedną z rzeczy, którymi się zajmował, było organizowanie zbytu dla rzeźbiarzy Makonde. Kupował bardzo dużo wytworów rzemieślniczych i rzeźb, w tym *shetani*, dając tym samym szansę niemal wszystkim rzeźbiarzom w okolicy na sprzedaż swoich prac. W każdy czwartek na placu przed kościołem w godzinach porannych ksiądz Weigrand spotykał się z rzeźbiarzami Makonde, którzy przynosili mu całe worki rzeźb i figurek tworzonych przeważnie z *mpingo*. Proponował im korzystne ceny i kupował prawie wszystko, co przynosili. Później wysyłał to statkiem do Niemiec. Bardzo istotne jest to, że kupował dużo rzeźb *shetani*, na które w Mtwarze nigdy nie było zbyt wielu zamówień, a ksiądz bardzo cenił właśnie ten styl w rzeźbie Makonde. Czwartkowe wyprzedaże na Majengo były dla rzeźbiarzy Makonde nie tylko szansą sprzedania prac. Dzięki temu, że oprócz artystów z Mtwary zjeżdżali się także Makonde z okolicznych wiosek, nawet tych znad Ruvumy, mogli wymieniać pomysły, pokazywać sobie nawzajem prace, podglądać twórczą drogę innych rzeźbiarzy. Wielu z nich korzystało z możliwości pracy na terenie kościoła, na specjalnym, osłoniętym od słońca placu. Często dostawali tam *mpingo*, czasem narzędzia. Bywało, że otrzymywali zamówienia na konkretne tematy czy przedstawienia. Nigdy jednak, jak było często w przypadku innych składających zamówienia księży z ośrodków misyjnych, nie byli zmuszani do wykonywania wyłącznie chrześcijańskich rzeźb i drobnej plastyki. Mogli rzeźbić przedstawienia, jakie chcieli i takie, których wykonanie wychodziło im najlepiej. Dzięki temu mogli rzeźbić *shetani*, nie bojąc się, że nie zdołają ich sprzedać. Po śmierci ojca Weigranda rynek zbytu dla rzeźbiarzy Makonde wyraźnie się zmniejszył, co odczuli bardzo dotkliwie. Wielu Makonde zajmujących się do tej pory tematem *shetani* zarzuciło go, wiedząc, że te rzeźby nie przyniosą im pieniędzy na życie. Przyzwyczajeni do opieki księdza nie umieją sami szukać rynków zbytu i wystawiają rzeźby w sklepikach przy ruchliwszych drogach Mtwary w nadziei, że ktoś je kupi. W styczniu 2001 r. na Majengo odbyły się jeszcze dwie wyprzedaże rzeźby Makonde, już bez księdza Weigranda, zorganizowane przez niemieckich misjonarzy (fot. 29). Z tej okazji do Mtwary przyjechali niemal wszyscy rzeźbiarze Makonde z okolicy, którzy sami przyznają, że po śmierci księdza pozostaje im jedynie czekać na kogoś, kto da im jakąś możliwość zbytu dla ich rzeźb, gdyż nie są w stanie zrobić tego sami. Nie rozumieją praw rynku i nie znają się na cenach. Nie potrafią zmienić tego, że najczęściej na ich sztuce zarabiają pośrednicy. Dlatego wielu rzeźbiarzy wyjeżdża obecnie do Dar es Salaam. Artyści z Tanzanii stale przemieszczają się z miejsca na miejsce, szukając tego, gdzie rzeźbiarzom żyje się najlepiej. Zapewne wielu wróci do Mtwary.



Fot. 29. Ostatnia wyprzedaż rzeźby Makonde przy kościele św. Pawła na Majengo w Mtwarze, styczeń 2001 r., fot. Anna K. Wiśniewska.

Równie ciężka jest sytuacja rzeźbiarzy Makonde w Ndanda, niegdyś jednym z aktywniejszych twórczych ośrodków mieszczących się w pobliżu misji. Kiedyś pracowało tu wielu Makonde wykonujących rzeźby dla księży, których interesowały tematy od *shetani* po drobne figurki. Dziś większość z nich przeniosła się w okolice Mtwary i Masasi. Co, którzy zostali, rzeźbią wizerunki Matki Boskiej, Chrystusa na Krzyżu i tym podobne figurki z jasnego drewna. W samej wsi Ndanda rośnie ostatnie drzewo *mpingo*. W okolicy jest go bardzo niewiele. Rzeźbiarze mówią, że nawet gdyby chcieli rzeźbić w stylu *shetani* lub *ujamaa*, nie mieliby w czym. Rzeźby tego typu są zbyt pracochłonne, żeby tworzyć je w nietrwałym tworzywie. W trochę lepszej sytuacji są rzeźbiarze pracujący w Masasi. Można tu jeszcze zaopatrzyć się w *mpingo*. Istnieje

również kilka zrzeszeń rzeźbiarzy. Każdy członek kooperatywy specjalizuje się w rzeźbach innego typu. Dawniej również i oni przyjeżdżali w czwartki do Mtwary na Majengo. Dziś mają raczej niewiele zamówień. Niektórzy jeżdżą co jakiś czas do Dar es Salaam i sprzedają rzeźby w Mwenge. Rzadko się zdarza, że przyjeżdża któryś z mieszkających w okolicy europejskich osadników i składa zamówienia. Podobnie wygląda sytuacja w Lukuledi, wiosce na północ od Masasi, gdzie również tworzą Makonde specjalizujący się w *shetani*. Pośród najstarszych żyjących dziś rzeźbiarzy spotkać można jeszcze takich, którzy edukację artystyczną rozpoczęli od masek *mapiko* i tradycyjnych przedstawień pramatki Makonde. Młodszy uczyli się od twórców rzeźbiących w nowych stylach, wykonywali figurki zwierząt oraz wizerunki Marii i Jezusa (jeśli w pobliżu była misja). Nie zmieniło się to, że zasadą nadal jest podjęcie nauki u dorosłego rzeźbiarza, którego wybiera się na nauczyciela. Przeważnie do końca edukacji nie zmienia się mistrza. Dzisiaj jeden rzeźbiarz może mieć kilku uczniów, co w tradycyjnych wioskach było niedopuszczalne. Zgłaszający się na naukę chłopiec może

być bardzo młody lub mieć kilkanaście lat. Bywa też, że decyduje się zostać rzeźbiarzem jako dorosły człowiek, ale to bardzo rzadkie przypadki. Pierwszy etap nauki polega na wykańczeniu rzeźb mistrza przy użyciu papieru ściernego. Po jakimś czasie podejmuje się samodzielnych zadań, rzeźbi niewielkie figurki, na przykład zwierząt. Od talentu i determinacji młodego adepta zależy, jak wcześnie podejmie samodzielne próby i sam zacznie decydować o wyborze tematów oraz stylu, w którym chce pracować, a także tworzyć własny, indywidualny. Nauczycielem staje się przeważnie ojciec, wuj lub dziadek. Bardzo często rzeźba jest swojego rodzaju rodzinną tradycją przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Często w stylu syna znaleźć można reminiscencje twórczości ojca czy innego rzeźbiarza należącego do rodziny.

Nauki stylu *shetani* nie podejmują wszyscy rzeźbiarze, nie każdy osiąga taki poziom technicznej biegłości i nie każdy umie wykazać się twórczą wyobraźnią. To w czasie nauki okazuje się, kto będzie specjalizował się w drobnym rzemiośle, a kto być może wypracuje w przyszłości własny styl. Naukę rzeźby może podjąć każdy młody Makonde. Dawniej przyszły uczeń musiał przejść specjalny etap wtajemniczenia, w społeczności Makonde żadna zmiana nie może dokonać się bez odpowiedniego rytuału. Młodzi będący synami rzeźbiarzy zajmujących tradycyjną pozycję w wiosce Makonde i wykonujących rzeźby na potrzeby społeczności otrzymywali często edukację nawiązującą do tej, jaką otrzymali ich ojcowie. Starzy emigranci, którzy przybyli do Tanzanii w poszukiwaniu pracy przy uprawach, rzeźbiący tam figurki sprzedawane plantatorom, które nie pełniły już żadnych ideowych funkcji, próbowali często uczyć młodych w duchu tradycji. Dotyczyło to przede wszystkim przygotowania ich do rozpoczęcia nauki. Raymond Mwamba Kasuwi, 55-letni dziś rzeźbiarz pracujący we wsi Kilombero, opowiada, że jako mały chłopiec nie przeszedł próby przygotowującej do podjęcia roli rzeźbiarza i podjęcia nauki u jego ojca. Przestraszony uciekł i w świetle tradycji stracił szansę zostania rzeźbiarzem. Jeden z etapów obrzędu polegał na smarowaniu twarzy specjalną mazią, która sprawiała, że kandydat zaczynał widzieć to, „co rzeźbiarz powinien widzieć”. Zgodnie z tradycyjnymi plemiennymi zasadami Raymond Kasuwi nie mógł już zostać uczniem swojego ojca ani rzeźbiarzem w ogóle. Ponieważ jednak działo się to w czasach, kiedy rodziła się nowoczesna rzeźba Makonde, tradycyjne nakazy i zakazy przestawały w Tanzanii obowiązywać. Przestrzegane są już tylko w bardzo odizolowanych, żyjących zgodnie z obyczajem Makonde wioskach w Mozambiku. Raymond Kasuwi znalazł później innego nauczyciela. W chwili, kiedy mistrz uznał jego naukę za zakończoną, dał mu swoje narzędzia. Niektóre z nich służą mu jeszcze dziś².

² Na podstawie wywiadu z Raymondem Mwambą Kasuwim, Kilombero, styczeń 2001 r.

Niektórzy nauczyciele stosują metodę, która polega na tym, że razem z uczniem wykonuje tę samą rzeźbę, jeden prawą, a drugi lewą jej stronę, tak żeby uczeń na bieżąco mógł naśladować pracę swojego mistrza na wszystkich etapach powstawania rzeźby. Kiedy rzeźbiarz był twórcą plemiennym, wprowadzenie rzeźbiarza w odpowiedni nastrój traktowano jako istotny czynnik w przygotowaniach do aktu twórczego. Artysta tworzył w odosobnieniu, starał się, by jego działaniom patronował opiekuńczy duch, którego przywoływał. Często pomocą służyły wypalane wcześniej zioła. Komercjalizacja rzeźby Makonde i zależność jej twórców od zamówień sprawiła, że ten aspekt procesu tworzenia zanikł już niemal zupełnie. Dziś Makonde rzeźbią, kiedy mają czas i wykonują to, na co mają zamówienie. Wszyscy pracują z nadzieją sprzedania rzeźb. Nikt nie rzeźbi dla samego aktu tworzenia, tylko dla zarobku. Rzadko mogą pozwolić sobie na luksus przzerwania pracy, kiedy nie mają nastroju do pracy, zwłaszcza jeśli mają zamówienia, z których muszą się wywiązać. Makonde zamieszkujący obszar nad Ruvumą pracują przeważnie w *mpingo*. Wyjątkiem jest Ndanda, gdzie powstają prawie wyłącznie chrześcijańskie figurki z jasnego drewna. Niemal wszyscy Makonde, którzy rzeźbią *shetani* i żyją na obszarze ujętym przez niniejszy rozdział to emigranci z Mozambiku lub ich dzieci, które urodziły się już w Tanzanii. Ich rzeźby wywodzą się z tradycyjnych wyobrażeń o *shetani*. Wszystkie powstają z *mpingo*. Makonde nie chcą wykonywać rzeźb tego typu w innym tworzywie, bo jasne drewno jest nietrwałe, zwłaszcza przy panującej na tych terenach wilgotności, a *shetani* to pracochłonne rzeźby wymagające odpornego drewna. Ciekawe jest to, że rzeźb *shetani* nie pokrywa się tu czarną pastą, pozostawiając wypolerowaną powierzchnię drewna. W przypadku rzemiosła artystycznego i drobniejszych figurek stosuje się ten zabieg bez wyjątków. Kobiety Makonde nigdy nie zajmują się rzeźbą. Jak mówi Laurenti Lijama „nie do tego są stworzone”³. Rzeźbiarze uważają, że nie są one w stanie osiągnąć w dziele tworzenia takiego poziomu jak mężczyźni, poza tym to zbyt ciężka praca fizyczna. Podobnie odnoszą się do twórczości rzeźbiarzy pracujących w Dar es Salaam, Arusha, a nawet południowej Kenii, którzy podrabiają styl Makonde, wykonują głównie drobną plastykę, ale też *shetani* i *ujamaa*. Wywodzą się z innych ludów, często słynących z biegłości w rzemiośle i wykonywaniu instrumentów muzycznych, jak w przypadku rzeźbiarzy pochodzących z ludu Zaramo. Świadomi popularności szeroko pojmowanej rzeźby Makonde masowo tworzą kopie i tam, gdzie dociera najwięcej turystów sprzedają je jako „oryginalne” dzieła Makonde. Sami Makonde tracą tym samym zamówienia, uważają, że niewywodzący się spośród nich artyści nie posiadają nigdy takiej

³ Na podstawie wywiadu z Laurentim Lijamą, Mtwara, grudzień 2000 r., tłum. autorki.

rzeźbiarskiej biegłości, a amatory rzeźb i rzemiosła ludu zostają wprowadzeni w błąd. Z drugiej jednak strony takie podejście do rzeźby, jako tradycyjnego zajęcia członków tego ludu i jej rozpowszechnienie powoduje traktowanie rzeźby Makonde wraz ze wszystkimi wykształconymi w jej obrębie stylami jako wspólnej „własności” i dziedzictwa całego ludu Makonde. Tym też uzasadnia się zdarzające się często kopiowanie stylów innych artystów⁴. Rzeźbiarze bardzo cenią tradycyjną rzeźbę Makonde, jako korzenie nowoczesnej, powstającej już od 50 lat sztuki. Niemal wszyscy moi rozmówcy z okolic Mtwary i Masasi deklarują, że jeszcze dziś potrafiliby wyrzeźbić maskę *mapiko* czy figurkę pramatki z *njala*. Czują też silny związek z rzeźbą Makonde powstającą współcześnie w Mozambiku. Twórcy rzeźb *shetani* często porównują je z pracami dotyczącymi



Fot. 30. Rzeźba *shetani* autorstwa Edefonce'a Bernarda Sikwemby, Mtwara 2001, drewno *mpingo*, wys. 60 cm, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

tego samego tematu powstającymi w Mozambiku. Mimo tego, że styl *shetani* narodził się w Tanzanii, rzeźbiarze Makonde znad Ruvumy uważają, że to w Mozambiku można spotkać najwięcej twórców wysokiej klasy rzeźb w tym stylu i swoje prace porównują z powstającymi po drugiej stronie rzeki.

Kompozycja *shetani* powstających nad Ruvumą jest w większości przypadków statyczna, wertykalna, zgodna z kształtem pnia *mpingo*, rzadko osiągającego znacznie szerszą szerokość. Rzeźby przedstawiają jedną, dwie lub więcej postaci. Często spotkać można piętrowe konfiguracje nawiązujące do słupów *ujamaa*. Mogą być zwarte lub ażurowe. Charakterystyczne jest budowanie wizerunków *shetani* z dużych form. Często są to masywne, ciężkie figury o nieproporcjonalnie dużych członkach, jak choćby rzeźby Edefonce'a Sikwemby (fot. 30). Charakterystyczną cechą wielu *shetani* znad Ruvumy są elementy przypominające diabelskie rogi czy groźnie wyszczerzone zęby (fot. 31). *Shetani* mogą być ukazywane podczas wykonywania

⁴ Zob. roz. 2.



Fot. 31. Rzeźba Andrea Robarta Ukotiego, detal, przykład *shetani* z Makonde Plateau, Masasi 2001, drewno *mpingo*, wys. 170 cm, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

rozmaitych czynności. Mogą grać na instrumentach lub palić fajki. Zdarzają się przedstawienia *shetani* obojga płci, czasem ukazane jako pary w erotycznym uścisku. Przeważnie jednak wykonywane są wizerunki pojedynczych *shetani*, wyposażonych w atrybuty ułatwiające ich identyfikację i nawiązujące do wiążącej się z nimi historii. Podstawą egzystencji każdego *shetani* jest anegdota na jego temat. Nie ma znaczenia, czy rzeźbiarz rzeczywiście go spotkał, czy jego historia została mu objawiona podczas snu, czy też ktoś mu ją opowiedział. Legenda jest uzupełnieniem gotowej rzeźby, bez której elementy jej towarzyszące stają się niejasne, ale nawet pozbawiona inspirującej jej powstanie historii jest atrakcyjna ze względu na walory wizualne, nie tylko towarzyszącą jej treść. Wiele rzeźb wstawianych do przy-

drożnych, prowizorycznych „galerii” to twory anonimowe. Rzeźbiarze Makonde nie przywiązują żadnej wagi do kwestii ich autorstwa. Nie ma znaczenia, że osoba kupująca często nie ma szans dowiedzieć się, kto jest autorem rzeźby. Tym samym nie może usłyszeć historii o interesującym ją *shetani*.

Ciekawym zjawiskiem charakterystycznym dla rzeźby *shetani* powstającej w dorzeczu Ruvumy jest to, że ich twórca, nauczony zasad tworzenia w tym stylu i osiągnąwszy techniczną biegłość, nie zmienia cech swojego stylu. Nie ma potrzeby rozwijania go. Jeśli porównując rzeźby tego samego autora powstałe w ciągu kilku czy kilkunastu lat zauważymy pewną ewolucję stylu, możemy być pewni, że był on niezamierzony i najprawdopodobniej jest wynikiem poddania się wpływowi twórczości innego rzeźbiarza. *Shetani* powstające na terenach od Mtwary po Makonde Plateau to rzeźby bardzo różnych rozmiarów. Od drobnych figurek, po osiągające kilkadziesiąt centymetrów, składające się z kilku postaci, po monumentalne kompozycje sięgające nawet dwóch metrów wysokości. Przeciętnie wyko-

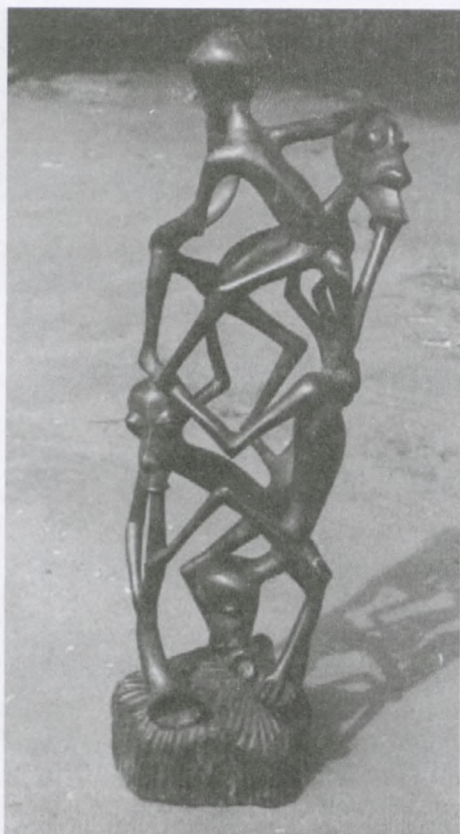
nianie figury *shetani*, osiągającej najczęściej spotykane rozmiary 30–40 cm wysokości, trwa około miesiąca.

Shetani autorstwa mieszkającego w Mtwarze **Edefonce'a Bernarda Sikwemby** to przykłady masywnych przedstawień osiągających średnio około 30 cm wysokości. Przypominają wywodzące się z baśniowej rzeczywistości stworzenia o dużych głowach, długich kończynach i z wydętymi brzuchami. Ukazane są najczęściej w pozycji kucznej. *Shetani* dłuta Sikwemby charakteryzuje chropowata powierzchnia rzeźb pokrytych równoległymi, gęstymi nacięciami. Głowy często wieńczą krótkie, skręcone rogi. Wyłupiaste, okrągłe oczy mają wydatne powieki. Charakterystyczny jest sposób rzeźbienia nosa, który kształtem przypomina ludzki, odstające uszy i nieproporcjonalnie duże usta o płaskich wargach kojarzących się z dziobem ukazującym zęby. Gęste półkoliste ślady dłuta znaczą partię włosów. Nie przypominają groźnych dla ludzi istot, raczej sympatyczne stwory płatające figle. Mają cechy zbliżone do ludzkich, na przykład noszą ozdoby, takie jak bransoletki z paciorków na nadgarstkach i kostkach. Niektóre z nich przedstawione są podczas jedzenia (fot. 32).

Shetani rzeźbione przez Makonde znanego jako **Soda**, również żyjącego w Mtwarze, mają dużo wspólnych cech z rzeźbami opisanymi wyżej. Zwłaszcza partię głowy ze sposobem opracowania włosów, wyłupiastymi oczami z powiekami w formie wydatnych obwódok, płaskim i szerokim nosem oraz przypominającymi dziób ustami. Jednak powierzchnia tych rzeźb opracowana jest gładko. Tylko niektóre partie pokrywają zygzakowate nacięcia wykonane dłutem. Masywne ciało dźwigają długie, chude nogi. Podobnie wyglądają ręce oraz kończyny towarzyszącego często drugiego, mniejszego *shetani*, o drobnych kształtach i odrębnej stylistyce wykonania, który posiada więcej



Fot. 32. Rzeźba *shetani* autorstwa Edefonce'a Bernarda Sikwemby, Mtwara 2001, drewno *mpingo*, wys. 70 cm, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 33. Rzeźba *shetani* autorstwa Sody, drewno *mpingo*, wys. 70 cm, Mtwara 2001, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

cia Makonde, inne grają na trąbkach. Ich kończyny przeplatają się ze sobą, na przykład ręka jednego *shetani* przechodzi w nogę innego. Podłużne głowy mają niemal ludzkie twarze, wyłupiaste oczy mają duże i ciężkie powieki, usta często uformowane są na kształt okrągły, przez co wyglądają jakby śpiewały (fot. 34).

Niezwykle ciekawa jest twórczość **Ernesta Johanesa Kandili**, który oprócz *shetani* tworzy również drobne figurki *binadamu* i przedmioty rzemiosła artystycznego, na przykład nożyki do otwierania listów. Artysta ten uważa *shetani* za jeden z wielu stylów, nie gorszy, ale i nie lepszy od innych tematów rzeźbiarskich i rzemiosła artystycznego. „Rzeźba to rzeźba, nie ma lepszych lub gorszych tematów. Ważne, żeby dało się ją sprzedać”⁵. Te

⁵ Na podstawie wywiadu z Ernestem Johaneselem Kandilą, Kilombero, styczeń 2001 r., tłum. autorki.

cech ludzkich. Osiągające najczęściej 30–40 cm wysokości kompozycje Sody są lekkie dzięki potraktowaniu przestrzeni jako dodatkowego środka wyrazu uzupełniającego całość. Płatanina długich i wąskich kończyn stanowi rodzaj szkieletu, nad którym dominuje masywna głowa (fot. 33).

Kompozycje przypominające rusztowanie z wplecionymi węń podłużnymi, niewielkimi główkami o groteskowych twarzach pozwalają z łatwością rozpoznać styl **Raymonda Mwamby Kasuwiego**, mieszkającego w wiosce Kilombero na południe od Mtwary. Taka lekkość kompozycji jest nietypowa dla rzeźb *shetani* z tych terenów. Rzeźbiarz przez jakiś czas pracował w galerii Nyumba ya Sanaa w Dar es Salaam i być może smukłość i elegancja form są reminiscencją rzeźb, które tam powstają. Kasuwi rzeźbi kompozycje złożone z kilku *shetani* ustawionych jedno na drugim. Niektóre z nich trzymają drobne przedmioty kojarzące się z atrybutami codziennego ży-

słowa podkreślają, że dla samych twórców możliwość sprzedania ich prac to sprawa priorytetowa i to koneserzy rzeźb Makonde, nie zaś ich autorzy, mogą koncentrować się na ocenie artystycznych walorów rzeźb i uznawać styl *shetani* za lepszy i bardziej twórczy niż przedmioty użytkowe, łatwe w wykonaniu. Rzeźby *shetani* Ernesta Johanesa Kandili to połączenie dużych, masywnych form z lżejszymi i smuklejszymi. Na kompozycję składają się dwie lub kilka figur. Na smukłych korpusach o karykaturalnie długich kończynach (często wspólnych dla kilku z nich) osadzone są duże głowy o groteskowych rysach, na pół ludzkich, na pół zwierzęcych. Niektóre mają twarze baśniowych stworzeń podobnych do istot zamieszkujących ocean, inne zaś bardzo przypominają ludzi. Są bardzo różnorodne, ale wszystkie mają charakterystyczne, duże i widoczne zęby stanowiące ich wspólną cechę. Pozostałe prezen-



Fot. 34. Rzeźba *shetani* autorstwa Raymonda Mwamby Kasuwiego, drewno *mpingo*, wys. 50 cm, Kilombero 2001, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

tują szereg możliwych typów fizjonomii. Jedne mają okrągłe, wylupiaście oczy bez powiek. Oczy innych wyrzeźbione są na kształt migdała. Nosy są smukłe i wąskie lub szerokie, kojarzące się z chrapami zwierząt. *Shetani* ukazane są albo stojące, albo siedzące. Gama fizjonomii *shetani* w sztuce Kandili i różnaitość typów jest bardzo szeroka. Rzeźby tego artysty są bardzo urozmaicone i widać, że stanowią wytwór wyobraźni nieustannie rodzącej nowe formy. Jego styl jest bardzo indywidualny, nie widać w nim reminiscencji rzeźb *shetani* innych twórców z okolic Mtwary. To jakby połączenie dwóch kierunków, które można wyróżnić w rzeźbie *shetani* powstającej nad rzeką Ruvumą, efektowna synteza monumentalizmu, budowania rzeźby z dużych elementów i dążenia do wywołania wrażenia smukłości. Ciekawym rozwiązaniem artystycznym jest przedstawianie kończyn jako płataniny wertykalnych i niemal stanowiących ornament części, które bu-



Fot. 35. Rzeźba *shetani* w wykonaniu Ernesta Johanesa Kandili, drewno *mpingo*, wys. 75 cm, Mtwara 2000, własność kościoła św. Pawła w Mtwarze, Mtwara 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

dują kompozycję. Kandila jako jeden z niewielu Makonde z tych okolic przyznaje, że rzeźbi wyłącznie z wyobraźni. Nie widział nigdy żadnego *shetani*. Inspirację czerpie także z obrazów widzianych w snach. Nie nadaje imion przedstawianym przez siebie istotom. Rozmiar rzeźb to najczęściej 40 cm wysokości. Wówczas rzeźba jest na tyle duża, że pozwala artyście na pełną, nieograniczoną formatem wypowiedź, a zarazem jej wielkość nie utrudnia transportu rzeźb, a to często ważny czynnik dla nabywców. Często o rozmiarze rzeźb decyduje ich przyszły właściciel. *Shetani* dłuta Ernesta Kandili sprawiają wrażenie radosnych, pozytywnie nastawionych do świata ludzi, przedstawione są jako roześmiane istoty, które dalekie są od *shetani* z historii opowiadanych przez starych Makonde. Kandila pracuje w Mbwala razem z innymi rzeźbiarzami, z którymi wspólnie kupuje drewno. Oprócz *mpingo* używa też jasnego drewna *mmbambakofi*, które uważa za równie dobre jak ciemne drewno. Sztuka tego rzeźbiarza wyróżnia się na tle innych rzeźb z opisywanych w tej części pracy terenów, głównie ze względu na dużą indywidualność artystyczną i wypracowanie oryginalnego, własnego stylu (fot. 35).

Fransis Mimbi z wioski Minyembe pod Mtwarą to emigrant z Mozambiku. W Tanzanii łatwiej było sprzedać rzeźby, dlatego przez wiele lat tworzył przy kościele św. Pawła na Majengo. Tworzy rzeźby *ujamaa* i *shetani*, które przedstawia zgodnie z opisami swojego dziadka, zapamiętanymi dokładnie do dziś. Uważa, że forma rzeźby jest ważniejsza niż treść, której jest nośnikiem. Nie to jest najważniejsze, żeby *shetani* zostało przedstawione zgodnie z opisem, na podstawie którego powstaje, ale żeby posiadało efektowną formę⁶. *Shetani* Fransisa Mimbiego charakteryzuje dekoracyjność form. Starannie wyważone kompozycje prezentują się doskonale ze wszystkich stron. Zbudowane są z płynnie połączonych form o obłych kształtach, które składają się na jedną całość. Wszystkie krawędzie

⁶ Na podstawie wywiadu z Fransisem Mimbim, Minyembe, styczeń 2001 r.

rzeźby są wygładzone tak, że pozbawione są ostrych brzegów. Opisywane wyżej rzeźby *shetani* często z łatwością podzielić można na człony, z których się składają. Rzeźby Mimbiego, nawet jeśli składają się na nie dwie figury, sprawiają wrażenie spoistości, nierozdzielności. Gładkie powierzchnie kontrastują z szorstkimi partiami zaznaczonymi gęstymi nacięciami dłuta (fot. 36).

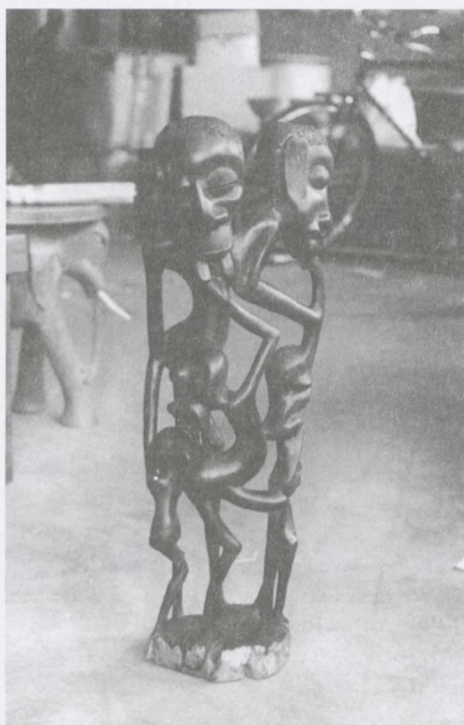
Laurenti Lijama to rzeźbiarz przez długi czas związany z kościołem św. Pawła w Mtwarze, dzięki czemu wyspecjalizował się w wielu tematach i pracuje w kilku stylach. Rzeźbi *ujamaa*, *shetani*, figurki zwierząt i niewielkie rzeźby o tematyce chrześcijańskiej. Pomysły na wizerunki *shetani* czerpie z opowiadań ojca i dziadka, które uzupełnia o własne wyobrażenia. Jego *shetani* wyposażone są w atrybuty, które powinny budzić grozę, takie jak duże, wyszczerzone zęby, ale na przekór tym formalnym zabiegom sprawiają wrażenie wręcz przeciwnie. Duże głowy dźwigają drobniejsze tułowia. Kończyny są długie i przeplatają się. Często trudność sprawia rozróżnienie rąk i nóg. Części twarzy są wydatne. Oczy są okrągłe, wypukłe, z ciężkimi powiekami, często przymkniętymi do połowy. Nosy są wydatne i spłaszczone, o afrykańskich rysach. Usta odsłaniają duże zęby. Szorstką fakturą zaznaczone są

partie włosów. Kompozycje zbudowane z jednej lub kilku figur charakteryzują się bardzo gładkim opracowaniem powierzchni rzeźb, płynnością form, starannością wykonania i złagodzoną dynamiką (fot. 37).

Shetani tworzone w Masasi bez wątpienia należą do jednej grupy razem z tymi z okolic Mtwary. Spotykamy tu te same rzeźbione twarze o groteskowym wyrazie, wydatnych odsoniętych zębach i wyłupiastych oczach. Obserwujemy tu jednak większą toporność czy też surowość form i mniejszą płynność kształtów, które są również mniej dekoracyjne. Przykładowa jest twórczość **Andrea Robarta Ukotiego**, która żywo kojarzy się z naszą rodzimą (słowiańską) sztuką ludową. Jego dużych rozmiarów rzeźby, osięgające często postać słupów o wysokości dochodzącej do 170 cm, zapewniają



Fot. 36. Rzeźba *shetani* autorstwa Fransisa Mimbiego, drewno *mpingo*, wys. 30 cm, Minyembe 2001, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 37. Rzeźba *shetani* dłuta Laurentiego Lijamy, drewno *mpingo*, wys. 60 cm, Mtwara 2000, własność kościoła św. Pawła w Mtwarze, Mtwara 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

shetani przypominające rogate diabły i chochliki ustawione jedne na drugich. W ich fizjonomiach odnajdujemy wszystkie znajome elementy, takie jak okrągłe wypukłe oczy o wydatnych powiekach, spłaszczone nosy, duże, wyszczerzone zęby i płataninę długich kończyn. Ukoti pracował przez jakiś czas w Dar es Salaam razem z Samakim Likankoa, może więc ulegając wpływowi jego sztuki nadaje swoim rzeźbom wrażenie ruchu, stosuje kanciaste formy, a w nich wiele przenikających się kierunków. Monumentalizm to również charakterystyczna dla rzeźb Ukotiego cecha, którą spotykamy w rzeźbach tego artysty przedstawiających temat *Askari*⁷, poświęcony powstańcom Makonde walczącym o niepodległość Mozambiku. To dziś bardzo rzadko spotykane przedstawienia. *Askari* Ukotiego również osiągają wysokość powyżej 150 cm (fot. 38).

Wielu twórców Makonde wyjeżdża do Dar es Salaam i osiedla się tam na stałe. Niektórzy z nich wracają później na południe Tanzanii. Rzadko jednak bywa tak, żeby przybyły do Dar es Salaam rzeźbiarz wciąż tworzył w stylu, który łączy jego *shetani* z rzeźbami z okolic Mtwary. Przykładem może być twórczość dwóch rzeźbiarzy: Matambwe i Bernarda Piusa, których monumentalnych rozmiarów rzeźby zdobią wejścia do Karibu Art Gallery i Nyumba ya Sanaa⁸ w Dar es Salaam. Przekraczające dwa metry wysokości *shetani* to często wynik współpracy tych dwóch artystów, korzystających często z pomocy młodych rzeźbiarzy Makonde z Dar es Salaam (fot. 39). Kompozycje złożone są z kilku *shetani* o gigantycznych członkach

⁷ Słowo *Askari* oznacza w języku suahili żołnierza bądź strażnika.

⁸ Nyumba ya Sanaa oznacza Dom Sztuki. Mieści się w Dar es Salaam. To połączenie galerii i zrzeszenia artystów rzeźbiarzy, malarzy i twórców batiku, w którym sprzedają swoje prace. Założycielem jest prezydent Julius Nyerere. Podwoje galerii otwarto w 1972 r. W dzisiejszej siedzibie galeria działa od 1983 r.



Fot. 39. Matambwe wykańczający z uczniami rzeźbę *shetani* dla galerii Nyumba ya Sanaa w Dar es Salaam, Dar es Salaam 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

Fot. 38. Rzeźba *shetani* autorstwa Andrea Robartha Ukotiego, drewno *mpingo*, wys. 170 cm, Masasi 2001, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

i głowach. Ich twarze wyglądają jak fizjonomie *shetani* powstających w dorzeczu Ruvumy, ukazane w zaskakująco przytłaczającej skali. Stanowią oni ciekawy przykład twórców, którzy pomimo zmiany środowiska pozostali przy dawnym sposobie rzeźbienia i nie ulegli wpływom powstającej tu sztuki tworzonej przez Makonde.

Tradycja i przywiązanie do określonego obrazowania *shetani* okazują się być bardzo silne w niektórych rodzinach rzeźbiarskich, w których od pokoleń mężczyźni parają się tym zajęciem. Bez względu na to, w jakim miejscu żyją i tworzą najmłodszy z nich, ich rzeźby noszą wyraźne cechy stylu ojca, wuja czy dziadka, z których jeden był ich nauczycielem. Potwier-



Fot. 40. Rzeźba *shetani* w wykonaniu Salvadora Casimiro, drewno *mpingo*, wys. 30 cm, Bagamoyo 2000, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

dzeniem tego może być twórczość **Salvadora Casimiro**, należącego do najmłodszego pokolenia rzeźbiarzy, którzy mieszkają i pracują w Bagamoyo, 75 km na północ od Dar es Salaam. Jest absolwentem Bagamoyo Sculpture Project⁹, szkoły rzeźby, w której nacisk położono na naukę anatomii ludzkiego ciała i zasady perspektywy, gdzie nauka różni się znacznie od podglądania i wykańczania prac swojego mistrza, jak to czynią młodzi rzeźbiarze Makonde. Twórczość Salvadora Casimiro można uznać za typowy przykład rzeźby Makonde znad Ruvumy. Ulubionym stylem, w którym tworzy Casimiro, jest *shetani*, którego nauczył go znany wśród artystów Makonde Koba. Zna wiele historii o *shetani*, na podstawie których tworzy własne ich wizerunki. Dodatkowo inspirację czerpie z natury. Należy do rzeźbiarzy, którzy uważają, że należy oszczędzać drewno *mpingo* ze względu na to, że jest go w Tanzanii coraz mniej. Sam używa go rzadko, kiedy jest pewny, że pomysł, który chce urzeczywistnić, jest dobry. Edukacja w Bagamoyo nie wpłynęła na styl Casimiro.

Uważa jednak, że łatwiej pracować pod wpływem natchnienia, kiedy można wykorzystywać też znajomość ludzkiej anatomii. Wiedza ta okazuje się być przydatna nawet wtedy, kiedy rzeźbi się *shetani*. Rzeźby o tej tematyce wykonane przez Casimiro to przeważnie przedstawienia pojedynczego lub pary *shetani*, ujętych statycznie i przestawionych z drobnymi przedmiotami – atrybutami nawiązującymi do anegdoty, która się do nich odnosi. Młody

⁹ Bagamoyo Sculpture Project powstało z inicjatywy Stanisława Łuksa, pochodzącego z Polski artysty rzeźbiarza wykształconego w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie. Dzięki wsparciu Svedish-Tanzanian Friendship Association od 1995 r. działa tu szkoła rzeźby, której absolwentami zostało wielu artystów wywodzących się z ludu Makonde.

artysta uważa, że przedstawiana przez rzeźbę historia to najważniejsza cecha przedstawień *shetani*, która wyróżnia je spośród innych tematów skupiających się wyłącznie na formie. Wąski tułów dźwiga dużą głowę o wydatnych i mięsistych rysach twarzy. Kończyny są długie i zgięte pod kątem, co sprawia, że wertykalność rzeźby zostaje złagodzona przez utworzone przez ręce i nogi ukośne kierunki. Gładka powierzchnia kontrastuje z zaznaczonymi partiami włosów i dekoracyjnymi elementami pionowymi o fakturze przypominającej drobną łuskę. Rzeźby Casimiro wyróżnia dojrzałość stylu, mimo młodego wieku ich autora. Czy sam wykształci uczniów tworzących w stylu przypominającym jego własny i nawiązującym do *shetani* z południa Tanzanii? (fot. 40).

Kurczący się coraz bardziej rynek zbytu dla rzeźbiarzy Makonde, zwłaszcza dla twórców *shetani* na południu Tanzanii powoduje, że styl ten zaczyna tam powoli zamierać. Motorem do rozwoju sztuki okazuje się być popyt. Jeżeli zacznie się on poprawiać, rzeźba *shetani* może rozwinąć się w nowe formy, tym ciekawsze, że wciąż jeszcze niezależne od wpływów sztuki spoza Afryki.

„Grupa Kibaha”

Kibaha to wioska leżąca w odległości 40 km na zachód od Dar es Salaam. Tak jak wiele wsi leżących dookoła ówczesnej stolicy Tanzanii, stała się nowym miejscem zamieszkania dla uchodźców Makonde, uciekających z Mozambiku w okresie walk narodowyzwoleniczych i później, już po 1975 r. Większość emigrantów z tego okresu osiedliła się właśnie wokół Dar es Salaam. Było pośród nich wielu rzeźbiarzy. W gronie tych zamieszkałych w Kibaha znalazło się wielu twórców, którzy dziś uznawani są za najwybitniejszych współczesnych rzeźbiarzy Makonde. Twórcy z Kibaha rzeźbiący *shetani* osiągnęli bardzo wysoki poziom artystyczny i wykształcili wspólne cechy, które pozwalają połączyć ich w spójną stylowo grupę. O artystach z Kibaha pisali już duńscy badacze, Jørn Korn i Jesper Kirknaes¹⁰, mieszkający tam w końcu lat sześćdziesiątych, zebrali oni imponującą kolekcję rzeźb *shetani* stworzonych przez artystów zamieszkujących to miejsce. Duńska The Foundation for Developing Countries (fundacja na rzecz krajów rozwijających się) pomagała w zakupie dużej liczby rzeźb (nie tylko *shetani*), pozwalając tym samym rzeźbiarzom na intensywną pracę twórczą.

Grupa Kibaha to określenie Korna. Należą do niej między innymi: Nafasi Mpagua, Kashimiri Matayo, Hossein Anangangola, Joseph Francis i Rashidi bin Mohamed. Pomimo tego, że dziś w Kibaha zostało tylko dwóch pierw-

¹⁰ J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999.



Fot. 41. Banknot o nominale 10 szylingów tanzańskich z reprodukcją *shetani* dłuta Hosseina Anangangoli, fragment, rok edycji 1980, fot. Anna K. Wiśniewska.

rą pokazano również w kilku krajach Europy¹². Artyści z Kibaha zyskali również uznanie ówczesnych tanzańskich władz. Tak jak kiedyś w Mozambiku symboliczne znaczenie miało umieszczenie na znaczku pocztowym reprodukcji maski *mapiko*, jako przykładu sztuki narodowej, tak na 10-szylingowym banknocie z 1980 r. widnieje wykonane przez Jespera Kirknaesa zdjęcie *shetani* dłuta Hosseina Anangangoli (fot. 41). Sztuka Makonde doceniana była przez władze, czego przykładem może być słynna historia o genezie określenia *ujamaa* jako nazwy stylu. Kashmiri Matayo do dziś z dumą przechowuje dyplom uznania wręczony mu przez prezydenta Nyerere. W końcu lat sześćdziesiątych najbardziej znani artyści z Kibaha otrzymali od tanzańskiego pełnomocnika do spraw kultury¹³ propozycję zatrudnienia ich na pełen etat i zapewnienie państwowej pensji pod warunkiem, że zobowiążą się wykonywać w masowych ilościach kopie najlepszych swoich rzeźb. Rzeźbiarze nie przystali na układ, który byłby niechybnie hamulcem dla rozwoju ich sztuki¹⁴.

Wyjazd duńskich badaczy i załamanie rynku sprzedaży rzeźb stały się przyczyną opuszczenia okolic Kibaha przez wielu rzeźbiarzy. Spośród twórców *shetani* mieszka tu dziś i tworzy tylko dwóch Makonde: Kashmiri

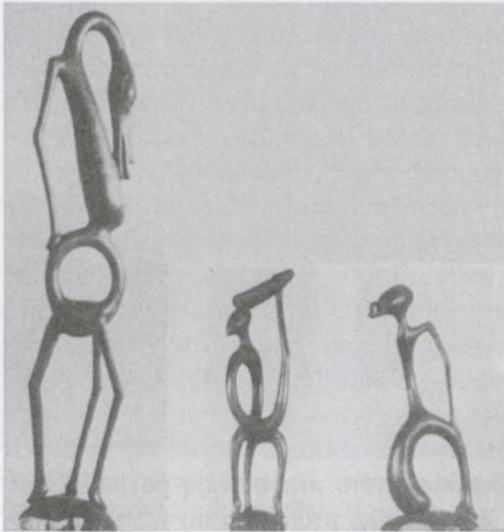
¹¹ Z Hosseinem Anangangolą spotkałam się w Ndoleni w styczniu 2001 r., dziś mieszka on już w innym miejscu.

¹² J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*

¹³ Tanzanian Commissioner for Culture.

¹⁴ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*

Matayo i Nafasi Mpagua. Twórcy Makonde z okolic byłej stolicy Tanzanii byli świadkami rewolucji rzeźbiarskiej Samakiego i narodzin nowego stylu. Ucząc się go, śmiało poszukiwali własnych, oryginalnych rozwiązań. Do opisów *shetani* znanych z popularnych wśród Makonde opowiadań, które dokładnie określały wygląd poszczególnych z nich, dodawali elementy czerpane z wyobraźni, które służyć miały uatrakcyjnianiu ich rzeźb. Tę zasadę rzeźbiarze stosują do dziś, uzupełniając figury *shetani* o detale charakterystyczne dla stylów poszczególnych twórców. Dla twórców sztuki Makonde z „grupy Kibaha” charakterystyczne jest to, że sami wymyślają wizerunki *shetani* i „towarzyszące im” historie, stąd taka ich różnorodność i mnogość rodzajów. Pomimo że nikt tym opowieściom nie daje wiary, śledząc twórczość artystów związanych z Kibaha zaobserwować można ich ogromną różnorodność. Reprezentowane są wszystkie rodzaje *shetani* od żyjących w morzu, przez potrafiące latać, po takie, które przybierają postaci zwierząt lub ludzi. Podejście do tematu *shetani* jako pretekstu do własnych poszukiwań twórczych jest czymś nowym w sztuce Makonde, w której styl i temat narzucały twórcom pewne określone ramy, czyniąc pracę większości rzeźbiarzy bliższą pracy odtwórczej niż kreatywnej. Na indywidualną wypowiedź nie było już przez owe ramy miejsca. Rzeźbiarze z Kibaha to ludzie świadomi swojego artystycznego powołania. Mimo że zajmują się również uprawą własnych poletek, uważają się za artystów i do rzeźbiarskiego zajęcia podchodzą bardzo poważnie, nie traktując go wyłącznie jako rozrywki wypełniającej wolne od pracy wieczory. Każdy z nich ma poczucie indywidualnego stylu, którego cechy z łatwością można wyróżnić. Wszyscy sygnują rzeźby, umieszczając imię lub imię i nazwisko u podstawy rzeźby. Nie spotykamy tego jeszcze wśród twórców znad Ruvumy, którzy uważają się za rzemieślników parających się rzeźbą, nie zaś artystów. Powszechnie, ze względu na dużą liczbę Europejczyków odwiedzających Dar es Salaam, stało się podrabianie stylów szczególnie popularnych wśród nabywców *shetani* artystów przez innych Makonde lub rzeźbiarzy Zaramo, takie kopie można tanio nabyć na targowisku Mwenge. Opisywałam już wcześniej ten problem, który dotyczy głównie rzeźbiarzy związanych z Kibaha. Jedynym rzeźbiarzem, którego stylu nie podrabia żaden inny rzeźbiarz jest Hossein Anangangola, twórca kompozycji tak finezyjnych i wymagających wręcz mistrzowskiego opanowania techniki pracy w *mpingo*, że nie jest w stanie dokonać tego żaden inny rzeźbiarz. Rzeźby *shetani* tworzone na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przez artystów mieszkających we wsi Kibaha wykazują już wspólne cechy, które pozwalają zaliczyć je do jednej grupy. Nazwiska rzeźbiarzy takich jak Anangangola i Kashimiri Matayo znane są wśród kolekcjonerów sztuki Makonde, a ich prace są powszechnie cenione. Rzeźbiarze ci brali udział w wielu wystawach w Tanzanii



Fot. 42. Rzeźby *shetani* Samakiego Likankoa z późnego okresu twórczości, reprodukcja z: M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. II, Heidelberg 1990, s. 55.

pracował w Kibaha razem ze znanym sobie jeszcze z Mozambiku przyjacielem i rzeźbiarzem Anangangolą. Często rzeźbili razem. Wymyślili coś w rodzaju twórczej rywalizacji. Postanowili rozpocząć eksperymenty prowadzące do powstania indywidualnego stylu każdego z nich i osiągnięcia w nim maksymalnego poziomu artystycznego. Oprócz nadawania realnych, rzeźbiarskich kształtów istniejącym w opowieściach Makonde *shetani* postanowili rozwinąć ich formę i wzbogacić o dodatkowe elementy czerpane z wyobraźni. Odróżniało ich to od twórców z południa Tanzanii, którzy skupiają się na przedstawianiu *shetani* na podstawie opisów ze znanych sobie historii plemiennych. Dzięki twórczej rywalizacji obaj rzeźbiarze, Samaki i Anangangola osiągnęli doskonałe efekty i stworzyli bardzo charakterystyczne dla nich style. Na kilka lat przed śmiercią Samaki zmienił styl. Przedstawiane przez niego *shetani* zyskały smukłą, pozbawioną detali formę. Stały się bardziej geometryczne i dynamiczne. Te właśnie cechy noszą najbardziej znane rzeźby Samakiego, będące wielką ozdobą kolekcji, w których się znalazły. Pokazano je między innymi na paryskiej wystawie sztuki Makonde w 1989 r.¹⁵ (fot. 42). Rzeźby artystów z „grupy Kibaha” noszą wiele cech, które odnieść można do późnych rzeźb Samakiego. Dynamika kompozycji i geometryzacja form to tylko niektóre z nich. Jak już pisałam wcześniej, artyści Makonde związani z wsią Kibaha wzbogacają i urozmaicają kształty

i poza Afryką, w Europie. W Dar es Salaam wystawiają rzeźby na ekspozycjach organizowanych przez niektóre ambasady i instytucje wspierające tanzańskich artystów działalnością wystawienniczą, na przykład The Goethe German Culture Institute.

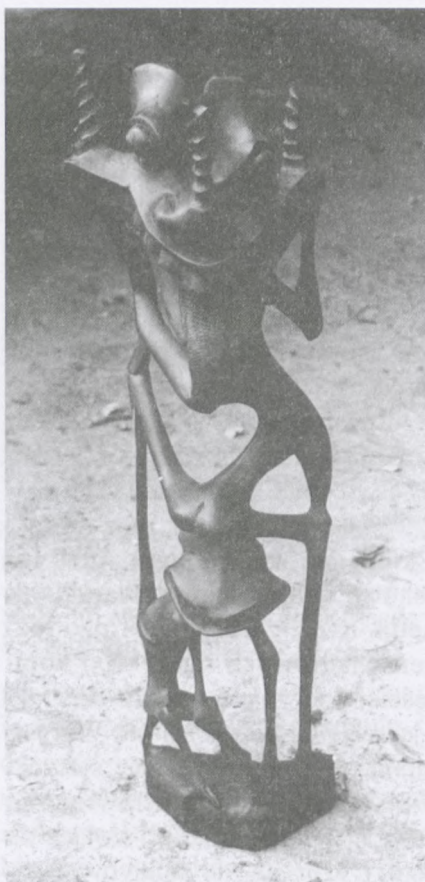
Twórcy z Kibaha byli związani mocno z obszarem oddziaływania sztuki Samakiego Likankoa, który jako wynalazca stylu *shetani* rozwijał go do końca życia. Kilka lat przed śmiercią dokonał zmiany sposobu rzeźbienia i odszedł od sposobu przedstawiania, który najbliższy był stylowi *shetani* z dorzecza Ruvumy. W latach 1954–1957 Samaki także

¹⁵ *Art Makondé: tradition et modernité. Katalog wystawy, Paryż 1989.*

rzeźbionych przez siebie *shetani*. Dzięki temu, że sami wymyślają ich wizerunki, osiągają one bardzo ciekawe formy, a wielość rodzajów *shetani*, z którymi możemy się zapoznać, śledząc dorobek rzeźbiarzy z Kibaha, jest imponująca. Ich imiona, jak choćby Nkalikole, Mbilika, Mbegua, Kibwenge, Goobwe, można by długo wymieniać. Bardzo często bywa tak, że artysta ma jednego *shetani*, którego szczególnie lubi przedstawiać, czyniąc tym samym cechy charakterystyczne jego fizjonomii elementami wyróżniającymi jego rzeźbiarski styl, sprawiając, że jest tym samym łatwiej rozpoznawalny. Przykładowo Popobawa to *shetani* najczęściej przedstawiany przez Anangangolę (fot. 43), a Kumemena przez Kashimiriego Matayo (fot. 46).

Każdy *shetani* posiada wyróżniające go cechy charakterystyczne, które stają się zarazem elementami stylu poszczególnych artystów. *Shetani* przedstawiane przez rzeźbiarzy z „grupy Kibaha” mogą posiadać przewagę cech ludzkich bądź zwierzęcych. Mogą też łączyć w sobie cechy jednych i drugich. Swobodniejsza interpretacja zjawiska *shetani* pozwala przedstawiać je jako zwierzę, jak na przykład Mbegua, który ma wygląd świni, albo innego, który wygląda jak policjant z groteskowo wykrzywioną twarzą, jak niektóre *shetani* **Rashidiego bin Mohameda**. Rzeźby osiągają bardzo różne rozmiary, od niewielkich, kilkunastocentymetrowych figurek po kompozycje przekraczające pół metra. Najczęściej spotykane rzeźby osiągają wysokość około 50 cm. Mogą przedstawiać jednego lub kilka *shetani*. Wszystkie cechuje dynamika kompozycji odróżniająca je od przeważnie statycznych rzeźb *shetani* z południa Tanzanii. *Shetani* z Kibaha przedstawione są w rozmaitych pozach: stojące, kroczące, tańczące, pochylone lub stojące na rękach. Często są to wręcz akrobatyczne figury, których nie mogłyby przyjmować realnie istniejące istoty. Często jedną kompozycję współtworzą dwie figury różnych rozmiarów. Jedna – większa – dominuje w kompozycji, a druga – znacznie mniejsza – jest jej uzupełnieniem. Nierzadko mniejszych rozmiarów figura ma zarazem dużo drobniejsze proporcje, jak w przypadku dość częstych przykładów rzeźb przedstawiających matkę *shetani* karmiącą młodego potomka. *Shetani* twórców z „grupy Kibaha” powstają zawsze i wyłącznie w *mpingo*. Charakterystyczną ich cechą wspólną jest częstsze niż w przypadku *shetani* z innych ośrodków artystycznych nadawanie powierzchni chropowatej faktury. Dodatkowo ażurowe i dynamiczne kompozycje cechuje to, że mimo iż przeznaczone są do oglądania ze wszystkich stron, można wyróżnić ich grubość i szerokość. Rzeźby oglądane z jednego boku są szerokie, często nawet rozłożyste, ale widziane z innej strony okazują się być bardzo wąskie i spłaszczone (fot. 44).

Ulubionym *shetani* **Hosseina Anangangoli** jest Popobawa. Jego charakterystyczne, wyłupiaste oczy, otoczone wyraźną obwódką odnajdujemy w większości rzeźb tego artysty. Niemal wszystkie prace Anangangoli po-

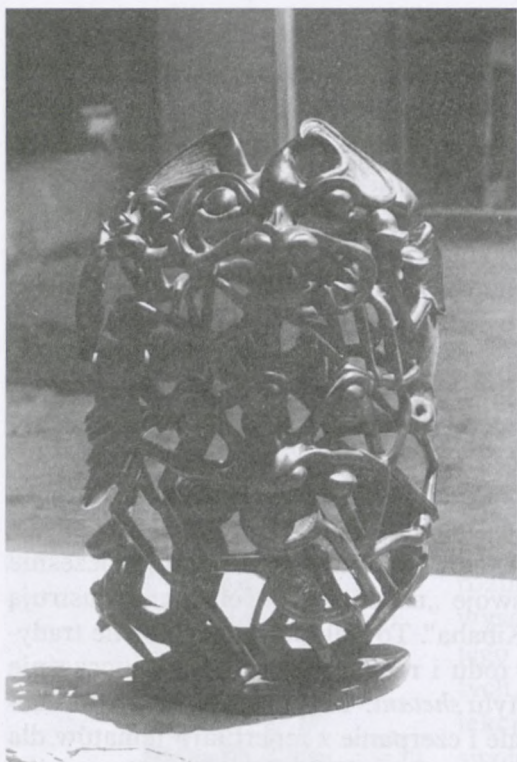


Fot. 44. Przykład *shetani* z „grupy Kibaha” dłuta Kashmiriego Matayo, drewno *mpingo*, wys. 50 cm, Milamoja 2001, własność Anna K. Wiśniewska, fot. Anna K. Wiśniewska.

kształty ptaków, węży lub kameleonów, szczególnie popularnych w sztuce artystów z „grupy Kibaha”. Na skomplikowane kompozycje Anangangoli składa się wiele różnych rodzajów *shetani*. Wszystkie cechuje dynamika i różnorodność kierunków, które możemy w nich odnaleźć. Ciekawe jest to, że pomimo iż doskonale prezentują się ze wszystkich stron, wyróżnić można przód i tył tych rzeźb. Kierunek, w którym zwracają się głowy *shetani*, ułatwia ocenę, gdzie znajduje się ich front. Wykonanie jednej rzeźby trwa około miesiąca. Wszystkie formy i detale cechuje niezwykła precyzja. Niektóre z nich wydają się być niemal niewykonalne, zdarza się, że niektóre krawędzie są cienkie jak papier! Żaden inny rzeźbiarz nie umie tego dokonać. Kompozycje przypominające ażurowe *ujamaa* zaplanowane są bardzo

wstające w ostatnich latach charakteryzują się kompozycją zaczerpniętą ze stylu *ujamaa*. *Shetani* o wydłużonych kończynach stanowiących rodzaj rusztowania, ustawione jedno na drugim, składają się na ażurową wieżę. Charakterystyczne dla jego stylu są obłe kształty (wyjątkowa cecha wśród rzeźb z Kibaha) i misterne wykonanie rzeźb. Płatanina kończyn *shetani* to formy bardzo cienkie, w niektórych miejscach kilkumilimetrowej zaledwie grubości. Wykonanie ich wymaga mistrzowskiego opanowania techniki pracy w *mpingo*. Anangangola pracuje tylko w tym jednym gatunku drewna. Rzeźby osiągają rozmiary najczęściej od 30 do 50 cm wysokości. Podobnych wielkości były jego rzeźby w końcu lat sześćdziesiątych, z których wiele znalazło się w kolekcji dr. Korna. Artysta niektóre ze swoich rzeźb pokrywa czarną pastą, jednak przeważnie pozostawia niepokrytą niczym powierzchnię drewna. W skomplikowanych kompozycjach *shetani* Anangangoli oprócz przedstawień o groteskowych fizjonomiach, wytrzeszczonych oczach, szerokich nosach i obnażających zęby uśmiechach znaleźć można często *shetani* przybierające

dokładnie, dlatego obok ruchu i urozmaicenia wyróżnia je harmonia i równowaga. Oczywiście planowanie rozpoczętej rzeźby odbywa się wyłącznie w wyobraźni artysty. Misterność i dekoracyjność tych rzeźb sprawia, że rzeźby Anangangoli cechuje elegancja rzadko spotykana w twórczości afrykańskich artystów. Szorstką fakturę ze śladami pracy dłuta nadaje rzeźbiarz tylko drobnym detalom, takim jak obwódki oczu *shetani* zwanego Popobawa. Przedstawienia tej istoty spotykamy także w twórczości Anangangoli z lat sześćdziesiątych. Jego ówczesne rzeźby to kompozycje złożone z jednego lub dwóch *shetani*. Popobawa był częstym tematem tych przedstawień, jak również inne *shetani*. Niektóre z nich, bardzo do Popobawy podobne, ale znane pod innymi imionami, na przykład Nacheto, Wimbo czy Kibwenge, różnią się detalami, ale posiadają wypukłe, odstające od głowy oczy z powieką w kształcie obwódki. Jednym z najczęstszych przedstawień jest *shetani* – matka z małym potomkiem pokazanym jako mniejsza figurka stojąca obok większej, lub matka karmiąca młode. Zdarzają się też kompozycje przedstawiające (choć brzmi to karkołomnie) *shetani*, która równocześnie wydaje na świat i karmi piersią swoje „maleństwo”. Ten temat ilustrują również inni rzeźbiarze z „grupy Kibaha”. To ciekawe przeniesienie tradycyjnego tematu matki jako głowy rodu i rodzicielki będącej jednocześnie żywicielką i przedstawienie go w stylu *shetani*. To tym samym powrót i nawiązanie do dawnej sztuki Makonde i czerpanie z repertuaru tematów dla niej charakterystycznych. Rzeźby Anangangoli z kolekcji dr. Korna, jak pisałam wyżej, przedstawiają pojedyncze *shetani* lub ich pary. Spotykamy *shetani* o gładko i schematycznie przedstawionych tułowiuach i głowach z odstającymi od czaszki oczami, nosach o wydatnych dziurkach lub przybierających kształt świderkowatego rogu i wreszcie ustach w formie niewielkiego okrągłego czy spłaszczonego otworu lub szerokiego uśmiechu odsłaniającego zęby. Głowy to zawsze dominujący akcent sylwetki. Ręce i nogi bardzo często są nieproporcjonalnie długie i stanowią rodzaj ażurowego rusztowania, zwłaszcza gdy kompozycję tworzy więcej niż jeden *shetani*. Przedstawienia te są przeważnie dynamiczne. Złożone kompozycje Anangangoli są często szerokie, co jest rzadkie w przypadku rzeźb Makonde, ze względu na to, że *mpingo* ma najczęściej wąski pień. Rzeźbiarz starannie poszukuje szerokich kłoców drewna, które najłatwiej uzyskać z partii znajdującej się przy samym korzeniu drzewa. *Shetani* mogą stać, pochylać się lub kucać. Często wyodrębnione są ich cechy płciowe. W twórczości Anangangoli występują też *shetani* przybierające postaci zwierząt, często węży, ptaków lub kameleonów. Są one masywniejsze, a powierzchnia ich ciała, ptasie skrzydła lub węzowa skóra mają chropowatą fakturę o zróżnicowanym wzorze określającym powierzchnię piór czy łusek. W skomplikowanych kompozycjach Anangangoli z ostatnich lat odnajdujemy wszystkie te typy. Jedne ujęte sche-



Fot. 45. *Shetani* autorstwa Hosseina Anangangoli, drewno *mpingo*, wys. 30 cm, Ndoleni 2001, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

rzeźbiarza. Niektóre z główek *shetani* przedstawione są jako usta, oczy i nosy stanowiące odrębne elementy i to ich układ podpowiada widzowi, że składają się na jedną twarz (fot. 45). Takie analityczne rozdrobnienie elementów to zjawisko nowe i nietypowe w sztuce afrykańskich artystów. Trudno rozstrzygnąć, czy jest to wyłącznie efekt dojrzałości i pomysłowości Anangangoli, czy może wpływ europejskich przykładów sztuki nowoczesnej, z którymi mógł się zetknąć, bywając w Dar es Salaam¹⁶. Porównując rzeźby Anangangoli z końca lat sześćdziesiątych z najnowszymi możemy obserwować, że technika ich wykonania nie zmieniła się, a poprawiła się jakość ich wykonania. Obserwując występowanie w twórczości tego rzeźbiarza wciąż tych samych typów *shetani* na przestrzeni ponad 30 lat, możemy

matycznie, inne o skomplikowanych kształtach. Niektóre mają bardzo duże głowy, inne są drobne. W sztuce Anangangoli obserwujemy ogromne zróżnicowanie form, od obłych i wydłużonych płatanin kończyn, po powierzchnie przypominające błonę, niemal niemożliwą do przedstawienia w drewnianej rzeźbie, a w dziełach tego artysty niezwykle sugestywne. Kompozycje łączące *shetani* z *ujamaa* stanowią piramidę tych stworzeń. W wielu tych rzeźbach dostrzegamy ustawione jedna na drugiej pełnoplastyczne figury *shetani* lub rusztowanie z kończyn ozdobione pojawiającą się gdzieś znajomą sylwetką kameleona, groteskowymi główkami różnych rozmiarów lub oczami Popawy. W ostatnich swoich pracach Anangangola stosuje nowy środek formalny dowodzący dojrzałości artystycznej tego

¹⁶ Po opuszczeniu Kibaha Anangangola przeprowadzał się wiele razy, ale zawsze mieszkał w wioskach w pobliżu Dar es Salaam. W styczniu 2001 r., kiedy prowadziłam z nim rozmowy, mieszkał na południe od Dar es Salaam, w Ndoleni.

stwierdzić, że starsze rzeźby były swojego rodzaju wprowadzeniem do jego najnowszej twórczości, bazującej na wcześniejszych pomysłach, czerpaniu z nich i ich rozwijaniu.

Dodatkowym rozdziałem w twórczości tego niezwykłego rzeźbiarza są niewielkich rozmiarów ażurowe reliefy przedstawiające *shetani* przypominające Popobawę o charakterystycznych, odstających od głowy wyłupiastych oczach. Te kompozycje przybierają kształt leżących lub stojących wydłużonych prostokątów. Przestrzenie pomiędzy poszczególnymi płaskorzeźbionymi figurami są puste. Reliefy, podobnie jak pełnoplastyczne rzeźby Anangangoli, wykonywane są z *mpingo* i oprócz *shetani* odnajdujemy w nich sylwetki ludzkie i ornamenty roślinne.

Kashimiri Matayo to podobnie jak Anangangola artysta, którego twórczość jest dobrze znana i ceniona przez kolekcjonerów nowoczesnej rzeźby Makonde. Jest to również jeden z czołowych artystów tworzących w Tanzanii. Jego rzeźby cechuje oryginalność stylu z równoczesnym zachowaniem cech charakterystycznych dla twórczości artystów z „grupy Kibaha”. Kashimiri Matayo przez wiele lat pracował ze starszym bratem Yosephem Francisem, z którym przybył z Mozambiku w okolice Dar es Salaam. Rzeźby obu artystów powstałe przed 1969 r. noszą tyle cech wspólnych, że trudno odróżnić, które z nich wykonał jeden, a które drugi artysta¹⁷. Yoseph Francis zmarł pod koniec lat dziewięćdziesiątych¹⁸. Kashimiri Matayo do dziś mieszka i tworzy we wsi Kibaha, w jej części zwanej Milamoja. Jego rzeźby, reprodukowane w publikacji Jørna Korna i Jespera Kirknaesa, to figury pojedynczych *shetani* lub kompozycje składające się z dwóch lub więcej. Ich przeciętna wysokość waha się między 50 a 70 cm wysokości. Rzeźby cechuje dynamika i gładkie opracowanie powierzchni przy użyciu drobnopiękarnego papieru ściernego. Artysta nie stosuje żadnych dodatkowych zabiegów. Po wygładzeniu powierzchni *mpingo* rzeźba jest już gotowa. Kashimiri Matayo nigdy nie używa czarnej pasty w celu dodania powierzchni blasku i ciemnej jednolitej barwy, dzięki czemu budowa drewna, wszystkie jego przebarwienia i żyłki stanowią dodatkową ozdobę rzeźby. *Shetani* z lat sześćdziesiątych to przedstawienia o krępych sylwetkach i drobniejszych rękach i nogach, których długość jest proporcjonalna w stosunku do tułowia. Ich pozy są bardzo urozmaicone, od stojących bez ruchu po niemal akrobatyczne i często przypominające taniec. Najbardziej charakterystyczny element tych rzeźb to szeroki uśmiech ukazujący dwa rzędy równych zębów. Twarze *shetani* mają bardzo różne kształty: od wydłużonych, po

¹⁷ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*, s. 109.

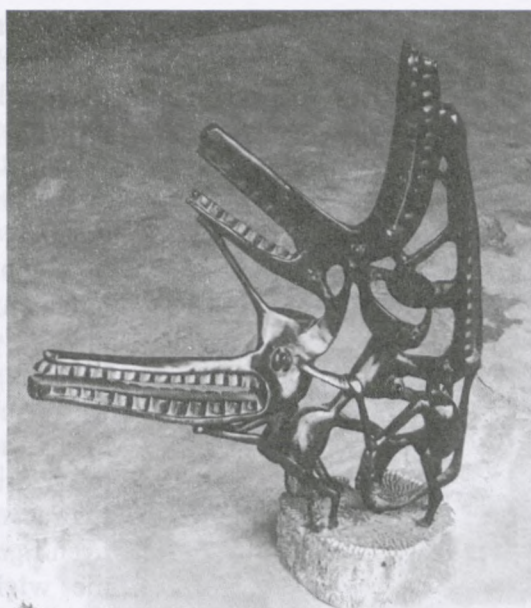
¹⁸ Na podstawie wywiadu z Kashimirim Matayo, Milamoja, styczeń 2001 r., tłum. Ewarist Chikawe.

splaszczone, często zgeometryzowane z wyolbrzymionymi niektórymi elementami, innymi zaś ukazanyymi w przesadnie pomniejszonej skali. Zawsze jednak to właśnie ów uśmiech jest głównym akcentem nadającym twarzy groteskowy wyraz. Często dolna warga wydłużona jest do tego stopnia, że sięga podstawy rzeźby i wygląda jak dodatkowa kończyzna. Niekiedy ów wspomniany uśmiech to akcent, który dominuje w całej kompozycji rzeźby. Stał się on swojego rodzaju znakiem rozpoznawczym stylu tego rzeźbiarza, który jest także widoczny w jego najnowszych pracach. Często groteskowo wyolbrzymiony może przedstawiać długi rząd zębów nadający głowie kształt dzioba czy krokodylej paszczy raz rozwartej, raz zamkniętej. Pierwsza tego typu kompozycja powstała około 1966 r.¹⁹ (fot. 46). Poszukując indywidualnego stylu i eksperymentując z tworzywem rzeźbiarskim Kashmiri zaczął rzeźbić w korzeniach *mpingo*, których skomplikowane układy uczyniły jego kompozycje bardzo ekspresyjnymi i nadały im osobliwe kształty, przywodzące na myśl płomienie. Dzięki tej nowej inspiracji powstał pomysł na nowe przedstawienie *shetani*, które jego autor nazwał Kumemena. To właśnie przedstawienia Kumemena przyniosły sztuce Kashmiriego Matayo popularność. Od tamtego czasu kolejne rzeźby przedstawiające rozmaite *shetani* bardzo często mają charakterystyczny, groteskowy uśmiech. Rzeźby Kashmiriego Matayo, które powstały u schyłku XX w. to przedstawienia o spokojniejszej kompozycji i dojrzałych formach. W rzeźbach tych samych rozmiarów wciąż dominuje asymetryczna i często splaszczona głowa. Słynny uśmiech *shetani* Matayo zyskał na przestrzenności i nie prezentuje już równego rzędu zaciśniętych zębów, ale wieńczy otwarte szeroko usta, w których wnętrzu widoczny jest chropowaty język. Nos i oczy to dodatkowe elementy wyrastające ze splaszczonej głowy i odstające od niej, nie zaś stanowiące jej integralną część. Często górna część nosa przekształca się w pionowy róg o świderkowatym kształcie. Zdarza się, że głowę zdobi nawet kilka takich rogów. Poniżej głowy znajdują się wydłużone kończyzny, które łączą się ze sobą, krzyżują i przenikają, stanowiąc rodzaj abstrakcyjnej formy, rusztowania dźwigającego głowę. Figury często pozbawione są tułowia, a tego, że wydłużone formy poniżej partii głowy to równocześnie nogi *shetani* możemy się domyślać dzięki temu, że u dołu przybierają kształty stóp i kopyt. W pracach wykończeniowych nad rzeźbami pomaga Kashmiriemu Matayo jeden z synów, który szlifuje ich powierzchnie i wygładza je pod okiem ojca. Abstrakcyjne formy widoczne w najnowszych rzeźbach mogą wynikać z inspiracji pozaafrykańską sztuką nowoczesną. Mógł się z nią zetknąć nie tylko oglądając wystawy w Dar es Salaam, ale również odwiedzając Europę²⁰.

¹⁹ *Ibidem*.

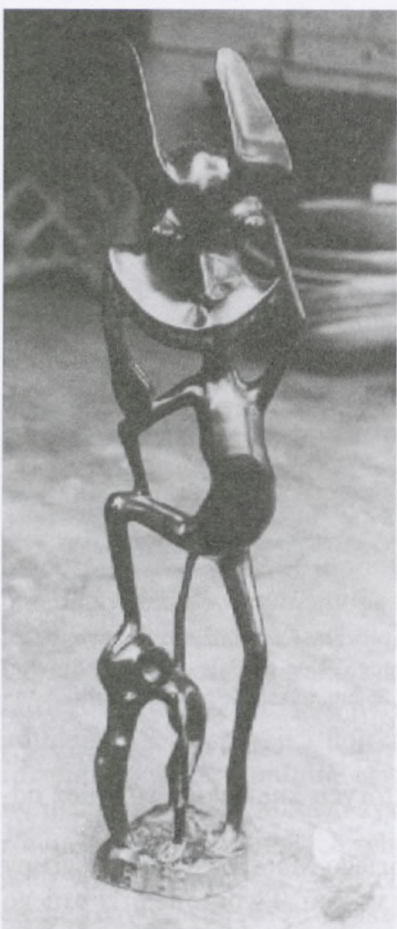
²⁰ W 1999 r. odwiedził Silkeborg w Danii.

Sztuka Kashmiriego Matayo nie zatraciła charakterystycznego wyrazu groteski i dynamiki. Jej formy stały się bliższe abstrakcji, bardziej oszczędne i zarazem dekoracyjne, ale pomimo tych zmian rzeźby tego artysty są łatwo rozpoznawalne, a jego styl charakterystyczny. Niestety, uznanie, którym się cieszy i zainteresowanie jego rzeźbami sprawiło, że są one bardzo często kopiowane i podrabiane w Dar es Salaam. Tego typu rzeźby sprzedawane jako oryginały spotkać można na targowisku w Mwenge (fot. 47). Kontakty z Europą przyczyniły się również do tego, że obok tradycyjnych dla Makonde narzędzi, z których większość wykonywał własnoręcznie, używa doskonałych dłut ze szwedzkiej stali, wśród których znalazł się również odpowiednik słynnej *namakwakwa*!



Fot. 47. Kopia rzeźby Kashmiriego Matayo wykonana w Mwenge, Dar es Salaam 2001, drewno *mpingo*, wys. 55 cm, własność prywatna, fot. Anna K. Wiśniewska.

Nafasi Mpagua to ostatni, obok Kashmiriego Matayo, artysta z „grupy Kibaha”, który wciąż tworzy w okolicach tej wioski. Tworzone przez niego *shetani* łączą w sobie cechy ludzkie i zwierzęce. Przedstawiane są na podstawie opisów tych istot z opowiadań, które słyszał jako dziecko, w połączeniu z własnymi wyobrażeniami. Tak jak wszyscy rzeźbiarze z „grupy Kibaha”, tworzy *shetani* wyłącznie z drewna *mpingo*. Zarówno jego najnowsze rzeźby, jak i te z końca lat sześćdziesiątych osiągają bardzo różne rozmiary, od 40 do 70 cm wysokości. Rzeźby z kolekcji dr. Korna to kompozycje składające się przeważnie z dwóch lub więcej *shetani*. *Shetani* Nafasiego Mpagua to bardzo charakterystyczne przedstawienia istot o przeważnie krępych tułowiach i proporcjonalnych w stosunku do sylwetki kończynach, płynnie z nimi połączonych. Głowy są ludzkie lub zwierzęce. Te pierwsze ujęte realistycznie albo groteskowo o wyolbrzymionych lub przesadnie pomniejszonych niektórych częściach twarzy. Przedstawienia zwierzęce przypominają pyski psów, małp lub innych ssaków, często bardzo fantazyjnych, których nie sposób porównać z rzeczywiście istniejącymi. Najczęściej spotykana kompozycja przedstawia *shetani* mniejszych rozmiarów wspinają-



Fot. 48. *Shetani* dłuta Nafasiego Mpagu, drewno *mpingo*, wys 45 cm, własność prywatna, Dar es Salaam 2001, fot. Anna K. Wiśniewska.

wśród rzeźbiarzy z „grupy Kibaha” ozdoba rzeźb, którą stosuje również ten artysta. W jego pracach odnajdujemy charakterystyczną miękkość, która sprawia, iż patrząc nie zapominamy o tym, że wykonane są z bardzo twardego tworzywa. Inną cechą wyróżniającą rzeźby tego artysty jest płynne przenikanie form (fot. 48).

Bardzo interesująca jest twórczość **Rashidiego bin Mohameda**, niezującego już artysty. Wiedzę o jego rzeźbach czerpię więc wyłącznie z publikacji Jørna Korna i Jespera Kirknaesa²¹. Jego twórczość różni się znacznie od

czego się na głowę większego, który siedzi, kuca bądź stoi. Inne przedstawiają pary *shetani*, które uwikłane są w jakąś wspólną akcję, karmią się nawzajem, podają sobie jedzenie z pysków, walczą lub polują. Często spotykamy w sztuce Mpagu w jednej kompozycji zestawienia *shetani* o głowie zwierzęcia z *shetani* o cechach ludzkich. Niektóre z nich wyglądają niemal jak przedstawienia ludzi z rzeźb *binadamu*, mają tak samo przedstawione włosy, spódniczki na biodrach i jedynie deformacja rysów twarzy zdradza, że nie są to wizerunki istot ludzkich. Rzeźby tego twórcy cechuje masywność poszczególnych figur, dynamika i gładkie opracowanie większości powierzchni. Niektóre z nich, przedstawiające pióra lub sierść, wyróżnia faktura wykonana przy pomocy gęstych nacięć dłuta. Rzeźby Mpagu prezentują ogromną różnorodność form i wielość detali. Twarze niektórych *shetani* zdobi uśmiech znany z rzeźb Kashmiriego Matayo. Rzeźby Nafasiego Mpagu z końca XX w. to najczęściej kompozycje ograniczające się do przedstawienia jednej figury. Przypominają one bardzo rzeźby Kashmiriego Matayo. Duża głowa o spłaszczonej czaszce opiera się na wydłużonych kończynach i walcowatym tułowi. Wieniący nos świderkowaty róg to popularna

²¹ J. Korn, J. Kirknaes, *op. cit.*

obłych form rzeźb Mpaguy. Rzeźby Rashidiego to zarówno niewielkie, kilkunastocentymetrowe figurki, jak i kompozycje osiągające więcej nawet niż 60 cm. Wspólną cechą wszystkich jest ich erotyczna wymowa. Najczęstszy typ przedstawienia to sceny miłosne z udziałem *shetani*. Inne to figury pojedynczych albo par *shetani*, z których jeden to zwierzę, przeważnie kameleon, a drugi ma cechy zarówno ludzkie, jak i zwierzęce. Ujęcia par *shetani* pokazują je jak ludzi o groteskowych twarzach, zwierzęcych uszach i wyolbrzymionych cechach płci. Figury cechuje smukłość proporcji i dekoracyjność, objawiająca się między innymi w przenikaniu się kończyn, łączeniu ich i przechodzeniu w formy bliskie ornamentowi. Ekspresja ujawnia się w gestach postaci, zwrotach głów skierowanych profilami do widza, zgięciach kończyn. Z obłymi formami kontrastują kanciaste kształty, na przykład ramion. Widoczne są one także



Fot. 49. *Shetani* autorstwa Rashidiego bin Mohameda, reprodukcja z: J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999, s. 87.

w twarzach *shetani* o spiczastych brodach, podobnych kształtów czołach i fryzurach. Charakterystyczne są ich wykrzywione twarze o migdałowych, przeważnie przymkniętych oczach, ustach umieszczonych często na którymś z policzków, rozwartych w dziwacznym uśmiechu. *Shetani* tego artysty prezentują formy znacznie różniące się od tych, których proporcje przypominają ludzkie, po typy o dużych głowach dźwiganych przez kruche, drobne sylwetki. Wszystkie jednak łączy wspólna cecha, którą jest wrażenie, jakie wywołują. *Shetani* Rashidiego to przedstawienia złośliwych istot dokuczających ludziom. Tylko niektóre spośród nich sprawiają wrażenie sympatycznych i łagodnych. Prezentują szeroki wachlarz wyobrażeń o tym, czym lub kim są, od istot będących połączeniem zwierząt z ludźmi, przez zwierzęta i ludzi, w których *shetani* może się wcielić. *Shetani* może być zarówno policjantem, fantastyczną istotą o oryginalnych kształtach czy kameleonem. Wszystkie te typy odnaleźć można w sztuce Rashidiego bin Mohameda (fot. 49).

Rzeźby twórców zaliczanych do „grupy Kibaha” to efekt szerokiego pojmowania zjawiska *shetani*, dzięki czemu spotkać można bardzo różnorodne prace. Artyści mieli tu szerokie pole do artystycznej wypowiedzi, dlatego powstało wiele interesujących form i stylów charakterystycznych dla każdego z nich. Pomimo indywidualnego podejścia do twórczej pracy rzeźby wszystkich artystów związanych przez jakiś okres z wsią Kibaha noszą cechy wspólne, które ujawniają się na przykład w stosowaniu tych samych rozwiązań, od wyboru typów *shetani*, po zastosowane detale. *Shetani* kameleon to motyw pojawiający się w rzeźbach niemal wszystkich twórców. Świderkowaty róg zastępujący lub wieńczący nos niektórych *shetani* to detal występujący w rzeźbach Anangangoli, Matayo i Mpaguy. *Shetani* wszystkich łączą w sobie cechy zwierząt i ludzi, masywność i obłość kształtów z formami ostrymi, kanciastymi i wydłużonymi. Wszystkie cechuje dynamika kompozycji i charakterystyczna wymowa rzeźb, ukazujących *shetani* przeważnie jako złośliwe stwory. Do dziś twórczość Hosseina Anangangoli i Kashimiriego Matayo, mimo że artyści ci rzadko kontaktują się ze sobą, posiada wciąż wspólne cechy. W sztuce obu artystów znajdujemy to samo dążenie do abstrakcyjnych form i ich upraszczania, do nadawania sztuce walorów dekoracyjnych, nieprzedstawieniowych. Tych dwóch artystów należy dziś do najwybitniejszych twórców Makonde. Ich rzeźby *shetani* są pomostem między inspiracją plemiennymi legendami a czerpaniem z wyobraźni. To nie tylko wizerunki *shetani*, ale przykłady nowoczesnej sztuki wysokiej klasy.

Twórcy z Mbagala

Dar es Salaam to kulturalna stolica Tanzanii. Mieszczą się tu ambasady i kilka galerii. Przez to miasto przetaczają się tłumy turystów zmierzających na północ w najczęściej odwiedzane rejony Tanzanii. Stąd też wyruszają w drogę powrotną do swoich krajów, dlatego też właśnie tutaj artyści i rzemieślnicy mają największą szansę sprzedać wytwory swoich rąk. W Dar es Salaam żyje największa liczba emigrantów Makonde przybywających tu przez cały niemal wiek XX z Mozambiku i z terenów Makonde Plateau w Tanzanii. Przeważnie związani są z targowiskiem w Mwenge, gdzie rzeźbią i tworzą przedmioty sztuki użytkowej. Większość młodych rzeźbiarzy właśnie w Mwenge poznaje tajniki obróbki drewna i posługiwania się narzędziami. Również w galerii Nyumba ya Sanaa pracują rzeźbiarze Makonde. Oprócz drobnej plastyki, popularnej wśród turystów, tworzą również rzeźby *shetani*.

Obserwując współczesną rzeźbę tworzoną przez Makonde i pojmując to zjawisko jako całość, odnosi się wrażenie, że znaczna jej większość to *airport art*, rzemiosło artystyczne i drobna plastyka dostosowana do gustów

odbiorców. Przykłady tych wykonywanych głównie w *mpingo* lub rzadziej w drewnie palmy kokosowej przedmiotów spotkać można w Dar es Salaam niemal wszędzie. Sprzedaje się je w Mwenge, przy Kilwa Road, na Morogoro Stores i na chodnikach przy najruchliwszych ulicach miasta. Twórcy najwartościowszych rzeźb, tych które poza Afryką stanowią wizytówkę rzeźby Makonde i dobrej sztuki afrykańskiej, stronią od Mwenge i nie chcą, aby ich sztukę kojarzono z masową produkcją pamiątek kupowanych przez turystów. Rzeźbiarze tworzący sztukę niekomercyjną, a zarazem uznawaną przez koneserów i znawców doceniających dobrej klasy rzeźby Makonde za najwartościowszą stanowią mniejszość. Rzeźba nieulegająca modom i gustom odbiorców stanowi margines rozległego zjawiska, jakim jest twórczość wykonywana przez artystów wywodzących się spośród Makonde. Rzeźby w stylu *shetani* należą do mniej licznej, niekomercyjnej grupy. Większość turystów i podróżników, czyli potencjalnych nabywców, kupuje konwencjonalne figurki *binadamu*, świeczniki, popielniczki i figurki przedstawiające afrykańskie zwierzęta. Niewielu zaś wybiera *shetani*, być może ze względu na ich nietypowość. To z kolei staje się główną przyczyną, dla której artyści podejmujący temat *shetani* czy rozwijający go we własny, niekonwencjonalny (w porównaniu z *airport art*) sposób mają ogromne trudności ze sprzedażą rzeźb. W przeciwieństwie do twórców z południa Tanzanii są oni często znani i doceniani w Europie czy USA, ale nie znajduje to niestety odbicia w ich sytuacji materialnej i nie wpływa bynajmniej na poprawę ich statusu społecznego. Żyją bardzo biednie, mimo tego, że ich rzeźby zdobią najlepsze kolekcje nowoczesnej sztuki afrykańskiej i stanowią tym samym obiekty luksusowe. Artyści tworzący te rzeźby mieszkają na południowym przedmieściu Dar es Salaam, w Mbagala, jednej z najbiedniejszych dzielnic miasta. Paradoksalne jest porównanie sytuacji zamieszkujących w Mbagala, w nędzy i niedostatku rzeźbiarzy z wartością rynkową ich rzeźb i popularnością, jaką cieszą się one wśród kolekcjonerów w Europie. Twórcy z Mbagala zajmują się wyłącznie rzeźbą. Uważają się za artystów zajmujących się rzeźbą z powołania i poświęcają jej cały swój czas. Znają przykłady współczesnej sztuki europejskiej, lubią ją, stanowi ona dla nich inspirację. Biorą udział w wielu zbiorowych wystawach w Dar es Salaam i poza granicami Tanzanii. To artyści, twórcy sztuki nowoczesnej, których cechuje determinacja i wysoki stopień świadomości artystycznej oraz twórczego powołania. To najprawdopodobniej efekt oddziaływania dużego miasta, a także szansy i możliwości uczestniczenia w życiu kulturalnym i obserwowania, przynajmniej w minimalnym stopniu, tego, co dzieje się we współczesnej sztuce światowej. W tym samym czasie w Mtwarze i okolicach tworzą Makonde uważający rzeźbę za zwyczajny zawód, którego trzeba się wyuczyć. Po wypracowaniu cech własnego stylu nie zmieniają go ani nie roz-

wijają. Nie widzą takiej potrzeby i to odróżnia ich twórczość od rzeźby Makonde z Dar es Salaam. W Mozambiku żyją wciąż plemienni twórcy wykonujący maski *mapiko* w tajemnicy przed mieszkańcami społeczności, do której należą. W Mbagala żyją artyści Makonde współtworzący sztukę nowoczesną, eksperymentujący z formami i szukający nowych rozwiązań. W żadnym wypadku nie można już łączyć ich ze sztuką tradycyjną, plemienną czy ludową, jedynie można ją stamtąd wywodzić. To oni wyznaczają najnowsze kierunki, w których zmierza rzeźba Makonde i styl *shetani*. Niektórzy, również sami artyści, stosują wciąż tę nazwę na określenie stylu ich prac, uważam jednak, że są to różne indywidualne style o cechach wspólnych dla twórców z Mbagala, które związane są ze stylem *shetani* głównie dzięki powiązaniom ideowym, w mniejszym stopniu poprzez ich formy.

W Mbagala mieszka i tworzy dziś kilku rzeźbiarzy. Przeprowadziłam rozmowy z czterema: Dastanim Saimonim Nyedim i jego synem Saimonim Dastanim, Augustino Mwangą i Atanasim Njawike. Dwóch najstarszych to przybysze z Mozambiku, młodszy Mwangą przyjechał z Mtwary. Najmłodszy Saimoni Dastani urodził się już w Dar es Salaam. Naturalnym przejawem świadomości bycia artystą jest poszukiwanie własnego stylu i rozwijanie go. Oglądanie nowoczesnych rzeźb z całego świata, które co pewien czas wystawia się w Dar es Salaam, może stać się bodźcem do ewoluowania form i szukania nowych, coraz efektowniejszych.

Do sztuki Makonde wkrada się pojęcie symbolu i obciążanie obiektów sztuki Makonde znaczeniami, które są zaklęte w rzeźbie. Tradycyjna rzeźba Makonde, pełniąca często funkcje przedmiotów magicznych, będących siedzibami jakichś sił czy dusz przodków, była pośrednikiem między światem rzeczywistym a tym nieznanym, istniejącym równolegle, ale poznawanym dopiero po śmierci. Rzeźby otaczała tajemnica towarzysząca im od chwili powstawania, przez jej wykorzystywanie, po sposób przechowywania i na końcu jej rytualnego niszczenia. Tajemnicą otaczana była osoba rzeźbiarza i sama jego praca. Wykorzystywane przez niego maski czy figurki miały proste formy, które służyły przekazywaniu przypisywanych im znaczeń. Nie widać na nich tajemniczych symboli, gdyż znajomość ich funkcji i ról to rodzaj plemiennej wiedzy. Zadanie tradycyjnych rzeźb było im niejako przypisane z góry i stanowiło tym samym główny cel ich powstawania. Rzeźby powstające dziś w Mbagala są wytworami wyobraźni ich twórców, do których należy decyzja o tym, czy są przede wszystkim formą, kształtem, rzeźbą służącą przyjemności estetycznej i wizualnej twórcy i widza, czy jest nośnikiem określonych treści i znaczeń.

W rzeźbach z Mbagala odnajdujemy owe zasygnalizowane w dyskretny sposób treści. Symbolika rzeźb jest niejasna i pozostawia duże pole do interpretacji. Niezrozumienie przekazu niesionego przez rzeźbę, błędna in-

terpretacja często niemal niedostrzegalnych w niej symboli nie przynosi jej ujmę i bynajmniej nie obniża jej wartości choćby w najmniejszym stopniu. Skierowana do pozaafrykańskiego odbiorcy rzeźba nie może być w pełni przez niego zrozumiana i właściwie zinterpretowana choćby ze względu na różnice kulturowe i odmienny punkt widzenia, pochodzenie, wykształcenie i wielu innych czynników uniemożliwiających dokładne odebranie i pojęcie intencji twórcy wywodzącego się z innego środowiska kulturowego i artystycznego. Dlatego walorem rzeźb z Mbagala jest symbolika ukryta, pozwalająca na mnogość i dowolność interpretacji. Odbiór dzieła zależy tu od fantazji, wyobraźni, inteligencji i wreszcie wrażliwości odbiorców. Dociekliwy i domagający się znajomości motywów stanowiących przyczynę do powstania konkretnej rzeźby muszą szukać jej autora i u niego zasięgnąć informacji. Mniej wnikliwy czy też oczekujący od rzeźb Makonde jedynie estetycznych wrażeń, których dostarcza forma, może podchodzić do elementów stanowiących symbole jak do ozdobników czy motywów charakteryzujących twórczość określonego artysty. Symbolika rzeźb Makonde powstających w Mbagala służy przekazywaniu treści dotyczących trudów życia w Afryce. Figurki *binadamu* pokazują często sytuacje dnia powszedniego, kobiety ubijające kasawę, opiekujące się dziećmi czy niosące na głowie dzban z wodą. Rzeźby z Mbagala mówią o trudach codziennych obowiązków, o głodzie i niedostatku. Widzimy więc pomost między od dawna wykonywanymi figurkami i rzeźbą nowoczesną. Jednakże rzeźby z Mbagala pokazują rzeczywistość w sposób dramatyczny. We wszystkich rzeźbach odnaleźć można kształt kobiecy, wyraźnie widoczny, lub jego zarys, i elementy podpowiadające widzowi takie skojarzenia. Nawet w najbliższych abstrakcji rzeźbach widać kształty świadczące o takiej właśnie inspiracji. Obok cech określających, że tematem przedstawienia jest kobieta, znajdujemy elementy precyzujące, jaki aspekt losu kobiet Makonde ilustruje rzeźba. Najczęściej spotkać można wątek matki Makonde opiekującej się dzieckiem lub „matki-żywicielki” dźwigającej na głowie dzban z wodą lub niosącej pożywienie. Motyw kobiety z ciężkim naczyniem niesionym przez nią na głowie to jeden z najpowszechniejszych tematów w całej niemal sztuce Afryki. Spotykamy go również w rzeźbach *shetani* z południa Tanzanii i twórczości rzeźbiarzy związanych z „grupą Kibaha”. To powszechny i bardzo malowniczy temat. W kobiecych rzeźbach z Mbagala na pierwszy rzut oka trudno odnaleźć związki z tematem *shetani*. Według słów samych rzeźbiarzy *shetani* to siła wywierająca wpływ na losy Makonde i najczęściej będąca przyczyną nieszczęść. Przedstawienia kobiety, która od dawien dawna musi się borykać z przeciwnościami, ma być ilustracją walki z *shetani* i cierpienia, jakie ze sobą niesie. Temat kobiety w rzeźbie Makonde jest pierwotny i najwcześniejszy. Dzięki zmianie roli rzeźbiarza i powsta-

niu stylu Samakiego Likankoa możliwe stały się narodziny tak nowoczesnych form jak rzeźby z Mbagala. Takie określenie tego wątku w sztuce Makonde uważam za najodpowiedniejsze, gdyż rzeźby z Mbagala, wywodzące się ze stylu *shetani* i związane z nim również dziś, to początek najnowszego rozdziału w historii rzeźby tego ludu. Trudno wyrokować, jak wyglądać będzie jej rozwój, jej formy zmieniają się bardzo gwałtownie i stają się coraz bliższe abstrakcji. Żaden ze stylów w rzeźbie Makonde, nawet spośród tych najnowszych, nie rozwijał się tak szybko. To bardzo ciekawe zjawisko nawiązujące do najstarszego tematu w sztuce artystów wywodzących się z ludu Makonde, przez co oddające niejako hołd pramatce i kobiecie zarazem, lecz w zupełnie nowatorskich formach, których twórcy swoją artystyczną drogę wywodzą od pracy nad przedstawieniami *shetani*. Trudno oceniać, co w tych rzeźbach odgrywa nadrzędną rolę, jej formy czy treści, które ma przekazać. Dla samych twórców oba czynniki mają znaczenie równorzędne. Dla odbiorców tych rzeźb pochodzących spoza Afryki na pewno forma. Rzeźby z Mbagala ze względu na treści i historie, które opowiadają rzeźbiarze i które starają się zawrzeć w swoich pracach, wiązać można ze sztuką zaangażowaną w sytuację społeczną, mówiącą o problemach i komentującą zastaną rzeczywistość. Mają na celu przekazanie informacji o ciężkiej sytuacji, w której znajdują się rozsiani po całej Tanzanii i poza jej granicami Makonde, wypowiedzenia swojego zdania, zaznaczenia głosu sprzeciwu i pokazanie, że źle się dzieje. Ta sztuka, najprawdopodobniej bez intencji samych autorów, staje w opozycji do wszechobecnej w Dar es Salaam, wszystkich turystycznych miejscach całej Tanzanii i wielu miastach Kenii drobnej plastyki, rozpowszechniającej wizerunek beztroskiego życia wszystkich Afrykańczyków. Sztuki, która największy nacisk kładzie na pokazanie jego malowniczej strony i zaspokajającej powszechną wśród turystów chęć obcowania ze sztuką egzotyczną, miłą dla oka, nie zaś niosącą jakieś głębsze treści i mówiącą o społecznych problemach, które odbiorców tej sztuki bezpośrednio nie dotyczą (fot. 50).

Formy rzeźb z Mbagala charakteryzuje smukłość, wertykalność, dynamika i gładkość powierzchni. Wszystkie te cechy spotykamy w większości nowoczesnych rzeźb Makonde. Kompozycję charakteryzuje wyraźny pionowy kierunek, który dominuje w rzeźbie i wynika z dostosowania jej do kształtu pnia. Wykonane są zawsze w jednym kawałku drewna tak, że rzeźba wraz z podstawą stanowią spójną całość. Dynamika wyraźnie widoczna w rzeźbach z Mbagala osiągnięta jest w odmienny sposób niż w rzeźbach z Kibaha czy Mtwary. W przypadku opisywanych tutaj rzeźb wielość kierunków wprowadzających w kompozycji ruch nie jest określona w sposób jednoznaczny. Spotykamy tu kontrasty form o zróżnicowanej masie, których zestawienie w obrębie jednej rzeźby tworzy wrażenie napięcia. Rzeź-

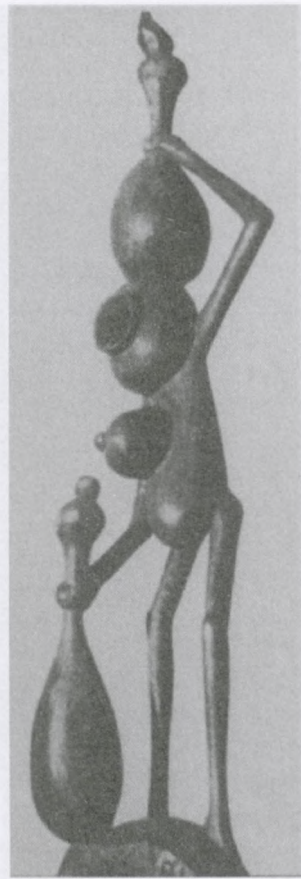
biarze z Mbagala eksperymentują z najróżniejszymi gatunkami drewna. Oprócz *mpingo* stosują wiele gatunków jasnego drewna, od miękkich po twarde jak heban. Wynikającą z doświadczeń wiedzę świadomie wykorzystują do uzyskiwania najrozmaitszych efektów. W mistrzowski sposób potrafią wykorzystać budowę drewna, jego przebarwienia i kształt słoików, czyniąc z nich dodatkowe źródło inspiracji, tak ważne dla rzeźbiących Makode. Niezależnie od tego, czy pracują w *mpingo*, *mpangapanga*, *mkon-gowele* czy *mninga* powierzchnie ich rzeźb zawsze wyróżnia gładkie opracowanie i bardzo staranne wykończenie. Nigdy nie pokrywają swoich rzeźb pastą ani nie stosują żadnych innych zabiegów zasłaniających naturalną powierzchnię drewna. Rozległe gładkie powierzchnie kontrastują niekiedy z miejscami o fakturze chropowatej, naznaczonej wyraźnymi śladami pracy dłuta. Na podstawie rzeźby lub pod nią umieszczana jest sygnatura autora w postaci imienia lub imienia i nazwiska. Ułatwia to znacznie rozstrzygnięcie kwestii autorstwa w przypadku niektórych, szczególnie kłopotliwych w identyfikacji rzeźb. Rzeźbiarze pracujący w dzielnicy Mbagala używają typowych dla Makonde narzędzi, często jeszcze wykonywanych samodzielnie. Nie ulega zmianie technika wykonywanych rzeźb. Każdy z artystów pracuje sam, przed swoim domem, w specjalnie wydzielonym i zadaszonym miejscu. Często konfrontuje swoją twórczość z rzeźbami innych Makonde z Mbagala. Pracują od rana do wieczora, bez względu na to, czy otrzymali jakieś zamówienie, czy też nie. Wykonują rzeźby znacznie większych rozmiarów niż te najpowszechniej wykonywane *shetani* z Kibaha czy też z południa Tanzanii. Kompozycje z Mbagala często osiągają wysokość od 60 cm do metra lub więcej. Tworzą też drobniejsze przedstawienia. Czas wykonania jednej rzeźby zależy nie tylko od skali, w której powstała, ale także od stopnia skomplikowania kompozycji. Mogą one składać się z jednej lub dwóch figur. Najczęściej spotykane są przedstawienia pojedyncze. Składają się na nie elementy realistyczne, abstrakcyjne lub przemieszanie obu rodzajów. W mniejszym lub większym stopniu przypominają ludzi. Niekiedy z łatwością możemy odnaleźć symbole w postaci realistycznie przedstawionych przedmiotów. Innym razem jest to bardzo trudne lub niemal niemożliwe. Bardzo często w gotowych już rzeźbach spotykamy elementy budowy drewna, takie jak sęki, fragment korzenia czy gałęzi, których formy są przekształcone w fragment przedstawienia i stają się równorzędnym, harmonijnie przystającym elementem rzeźby wzbogacającym kompozycję.

Najbardziej znanym w Europie i USA rzeźbiarzem Makonde, który wywodzi się spośród twórców z Mbagala, jest **Dastani Saimoni Nyedi**, uczeń Samakiego Likankoa. Jego twórczość jest niezwykle ciekawa. Podczas oglądania rzeźb Dastaniego uderza nas ich niezwykła wytworność form i wyrafinowanie kompozycji, których to cech nie kojarzy się ze sztuką po-

wstającą w Afryce. Rzeźby tego artysty osiągają najczęściej rozmiary przekraczające pół metra wysokości, ale tworzy też rzeźby mniejsze lub większe. Dastani rzeźbi w *mpingo*, a także w *mpangapanga*, *mninga*, *mkongowele* i wielu innych rodzajach drewna dostępnego w okolicach Dar es Salaam. Jego rzeźby ukazują wyraźną inspirację postacią kobiety i kobiecymi kształtami. Niektóre rzeźby przedstawiają je wyraźnie, deformując nieco ich kształty, ale pozwalają odróżnić poszczególne członki, ręce, nogi, piersi, spódniczkę o chropowatej fakturze i głowę nienaturalnie wielką o groteskowych rysach lub nieproporcjonalnie małą, zgeometryzowaną i pozbawioną twarzy. Cechą pozwalającą na pierwszy rzut oka rozpoznać rzeźby Dastaniego jest ich smukłość, figury są wysokie i wąskie. Granice pomiędzy poszczególnymi formami przebiegają bardzo płynnie, niekiedy przenikają się nawzajem. Wydłużone, geometryczne i abstrakcyjne kształty w domyśle stanowiące kończyny, biorące swój początek i kończące się w zaskakujących miejscach, to wyraźne ozdoby kompozycji wyznaczające zarazem jej kształt i sprawiające wrażenie płynnego ruchu. Dastani sam swoją sztukę określa jako mieszanicę stylu abstrakcyjnego i symbolicznego. Może lepiej byłoby nazwać go zmierzającym ku abstrakcji, żonglującym elementami realistycznymi, które przetwarza i rozmieszcza w dowolny sposób. O symbolice rzeźb Dastaniego wspominał Max Mohl w 1974 r.²² Motyw symbolicznie przedstawiający szeroko otwarte usta, często w postaci obramowanego okręgu zajmującego całą powierzchnię jednej z części rzeźby, tam gdzie powinna być twarz, oznacza głód, jako jedno z największych i najpowszechniejszych w Afryce niebezpieczeństw. Naczynie z wodą, które kobieta nosi na głowie lub które w przypadku bardziej zgeometryzowanych i syntetycznych ujęć zastępuje głowę, czy też się nią staje, wiąże się z rolą wody dla Makonde, którzy zamieszkując tereny nad Ruvumą żyli zawsze w oddaleniu od wody pitnej. Woda jest niezbędna do życia, jej brak niesie śmierć, a dostatek to płodność i życie. Piersi kobiece to również symbol płodności, rozpowszechniony w wielu kulturach świata i często goszczący w rzeźbach Dastaniego. Smukłość rzeźb tego autora, jak pisze Max Mohl, jest jak wznoszenie modlitwy do nieba, a długie nogi figur symbolizują ciężki los kobiet, które musiały pieszo przemierzać wiele mil, by z odległych źródeł przynieść wodę. Autor publikacji pisze, że taka symbolika rzeźb wywodzi się z twórczości Samakiego. Trudno dziś to skonfrontować z rzeczywistością, gdyż nie istnieje żadna publikacja poświęcona twórczości Samakiego, a reprodukcje jego rzeźb, pojawiające się rzadko w pracach niektórych badaczy rzeźby Makonde, są niewystarczające. Sam Dastani Nyedi twierdzi zaś, że symbole,

²² M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. I: *An East African documentation*, Heidelberg 1974.

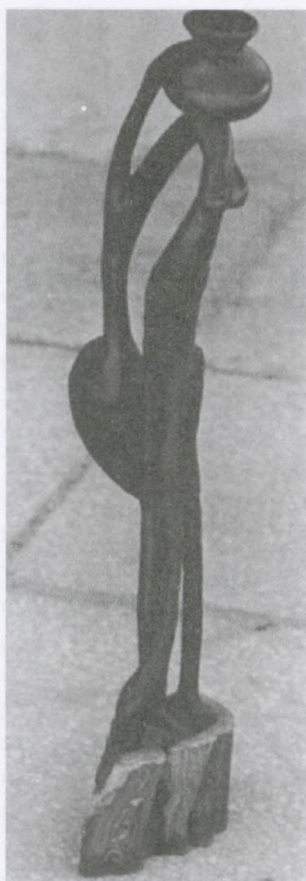
które widać w jego rzeźbach, w większym stopniu odgrywają rolę elementów budujących i wzbo-
gających kompozycję. Mówi, że w rzeźbie naj-
ważniejszy jest jej kształt, bardziej istotny niż
przesłanie, które ze sobą niesie. Uważa, że pozy-
tywnym zjawiskiem jest tworzenie takich rzeźb,
które umożliwiają wiele interpretacji. Przesłanie
autora nie jest najważniejsze. Dobrze, jeśli każdy
z odbiorców rzeźby zrozumie ją na swój sposób.
„Im więcej powstaje interpretacji, tym lepsza jest
rzeźba”²³. Wobec takich stwierdzeń trudno ustos-
unkować się do opisów Maksa Mohla. Trudno
ocenić, na ile szukanie znaczeń i symboliki dzieł
sztuki umożliwia odnalezienie ich, odszyfrowanie
i zrozumienie, a na ile zmienia się w projekcję na-
szych oczekiwań wobec sztuki afrykańskiej i na-
szych wyobrażeń o tym, w jaki sposób powinna
ona opisywać rzeczywistość. Sam Dastani pytany
o poszczególne motywy mówi, że to elementy jego
stylu, które mogą oznaczać to, co się w nich wi-
dzi. Dzięki publikacji Maksa Mohla z 1974 r.,
w której znajdują się między innymi reprodukcje
rzeźb Dastaniego z tamtych czasów, można zyskać
wyobrażenie o rozwoju jego sztuki. Najbardziej
zaskakującym efektem porównania rzeźb Dasta-
niego z lat siedemdziesiątych i z końca XX w. jest
stwierdzenie, że przybierają one wciąż te same
formy, a sztuka Dastaniego przez bez mała 30 lat
nie uległa zasadniczym zmianom (fot. 51–52).
Większa jest dziś ich techniczna biegłość, kompo-
zycje są doskonalsze, lepiej wyważone, widać
w nich większą dojrzałość wynikającą z doświadczenia, ale zarówno w rzeź-
bach starszych i tych najnowszych odnajdujemy te same elementy i te same
typy przedstawień rzeźbiarskich. Mój wniosek potwierdzają dodatkowo
rzeźby reprodukowane w katalogu wystawy rzeźby Makonde, która miała
miejsce w Paryżu w 1989 r.²⁴ W obu źródłach spotykamy typ rzeźb, któ-
rych kompozycja składa się z dwóch zasadniczych elementów: dużej głowy



Fot. 51. Rzeźby *shetani* Dastaniego Saimonim Nyediego z lat 70., reprodukcja z M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. II, Heidelberg 1990, s. 8.

²³ Na podstawie wywiadu z Dastanem Saimonim Nyedim, Dar es Salaam, grudzień 2000 r., tłum. Evarist Chikawe.

²⁴ *Art Makondé: tradition et modernité...*



Fot. 52. Przykład najnowszej twórczości Dastaniego Saimoniego Nyediego, *shetani*, drewno *mpingo*, Dar es Salaam 2001, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

o uproszczonych rysach twarzy, płaskiej i przypominającej maskę, oraz połączonej z nią figury kobiety w spódnicy, o uproszczonych kończynach. Często owa dominująca w kompozycji głowa jest zarazem głową drobniejszej, kobiecej figurki. Dodatkowym elementem połączonym z głową maską jest rozległa powierzchnia, szeroka i spłaszczona, której forma równoważy tę część rzeźby, odpowiadając jej kształtem i wielkością. Odwiedzając Dastaniego w Mbagala pośród najnowszych jego rzeźb wykonanych na przełomie listopada i grudnia 2000 r., znalazłam kompozycję odpowiadającą rzeźbom, które wcześniej widziałam w formie reprodukcji w literaturze europejskiej (fot. 53–54). Rzeźbiarz wykonał ją z jasnego drewna, którego wykorzystywanie jest jedną z głównych zmian w sztuce Dastaniego. Te same są proporcje wyglądającej jak maska twarzy, z tym że jej rysy są bardziej uproszczone i zgeometryzowane. Widzimy, że artysta nie odchodzi od ulubionych przez siebie rozwiązań kompozycyjnych i wciąż chętnie z nich korzysta. Bardzo efektowne i proste zarazem przedstawienie kobiety z dzbanem na głowie to ujęcie klasyczne w całej niemal sztuce afrykańskiej, ponadto wydaje się być punktem wyjścia dla sztuki Dastaniego, w której wciąż dominuje smukłość kompozycji i kobiecy kształt. Rzeźbiarz traktuje poszczególne elementy jak niezależne od siebie, zamienia je miejscami, pozbawia figurę rąk lub obdarza ją trzema, głowę podpierającą dzban zastępuje samym dzbanem.

Przykłady takich działań odnajdujemy zarówno w rzeźbach z lat siedemdziesiątych, jak i tych z przełomu wieków (fot. 55–56). Nowością w sztuce Dastaniego jest wykorzystywanie walorów jasnego drewna, stosowanie gatunków umożliwiających zestawienie dwóch tonów, których kontrasty podkreślają niektóre formy. Wśród mniejszych rozmiarów rzeźb, osiągających 30–40 cm wysokości, które Dastani również wykonuje, spotykamy jeszcze inną tendencję, która być może wynika z ewolucji przedstawień opisywanych przeze mnie wcześniej. Rzeźby w syntetyczny sposób pokazujące kobietę z dzbanem w najnowszych ujęciach nabierają krągłości kształtów. Stają się coraz bardziej syntetyczne, przedstawione w sposób wykorzystujący tylko najistotniejsze

elementy, pozbawiający rzeźbę szczegółów, sprawiający, że kompozycję podzielić można na dużą głowę bez rysów twarzy, tułów z wydatnymi piersiami, przepaskę na biodrach (wyróżnioną chropowatą fakturą) i nogi. Te rzeźby, mimo że mniejszych rozmiarów, sprawiają wrażenie masywniejszych (fot. 57). Sztuka Dastaniego bez wątplenia nie stoi w miejscu, wciąż się rozwija, ale artysta porusza się wśród tych samych form i nimi operuje. Jego eksperymenty twórcze przebiegają jak gdyby w zamkniętym polu doświadczalnym, ograniczającym się do form, które sam wcześniej stworzył.

W twórczości najmłodszego rzeźbiarza z Mbagala, **Saimoniego Dastaniego** odnajdujemy bardzo wyraźne reminiscencje stylu ojca, który był jednocześnie jego nauczycielem. Słynne dla stylu Dastaniego otwarte usta, wypełniające całą przednią część głowy rzeźbiarskich przedstawień kobiet z dzbanem, odnajdujemy w twórczości syna. Dla Saimoniego punktem wyjścia do twórczych poszukiwań jest kobieta niosąca na głowie dzban, który podtrzymuje jedną ręką. Towarzyszy jej malutkie dziecko przytroczone do pleców lub tułowia matki chustą, zgodnie z afrykańskim zwyczajem. Rzeźby Saimoniego pełne są szczegółów i detali, które koncentrują się wokół głównej osi kompozycji. Wiele elementów zaczerpniętych jest z twórczości ojca, ale wykorzystanych na swój sposób. Kompozycja rzeźby składa się przeważnie z jednej figury przedstawiającej kobietę, której towarzyszyć może przedstawienie drobniejszych form u dołu rzeźby. Saimoni pracuje wyłącznie w *mpingo*. Jego rzeźby osiągają rozmiary od 70 cm wysokości do ponad metra. Gładkie wykończenie powierzchni, za wyjątkiem partii spódniczki czy przepaski, przypomina prace ojca. Również smukłość rzeźb nawiązuje do sztuki nauczyciela. Rzeźba Saimoniego jest rozwinięciem sztuki Dastaniego, dzięki czemu w tak młodym wieku artysta tworzy w tak dojrzałym stylu. Ulubionym elementem rzeźb, który przejął od ojca, jest motyw okrągłej głowy bez twarzy i włosów z okrągłymi, szeroko otwartymi ustami, według opisów

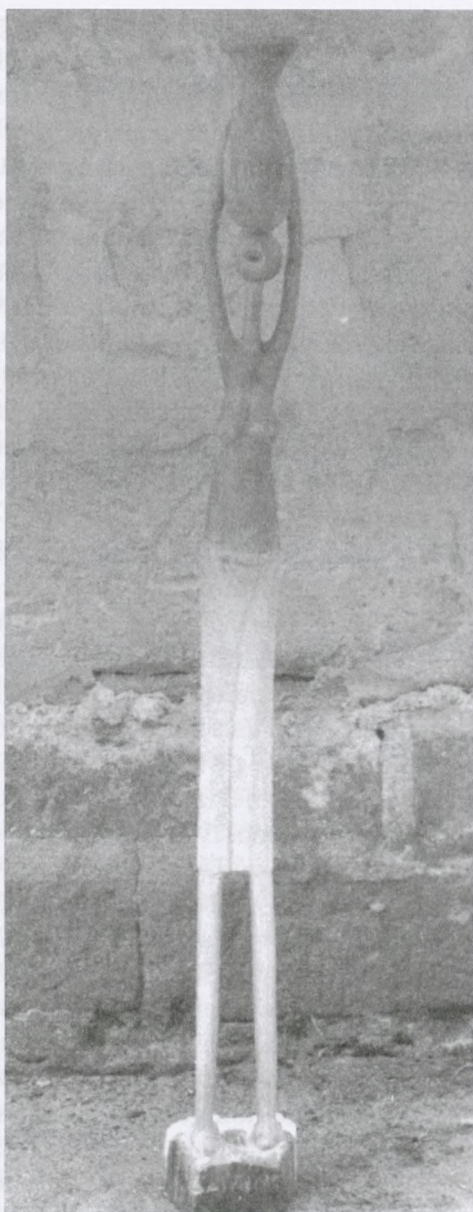


Fot. 54. *Shetani* dłuta Dastaniego Saimoniego Nyediego, drewno *mpangapanga*, wys. 70 cm, Dar es Salaam 2001, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 55. *Shetani* autorstwa Dastaniego Saimoniego Nyediego, reprodukcja z: *Art Makondé: tradition et modernité*, Paryż 1989.

Fot. 56. *Shetani* autorstwa Dastaniego Saimoniego Nyediego, drewno *mpangapan-ga*, wys. 70 cm, Der es Salaam 2000, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

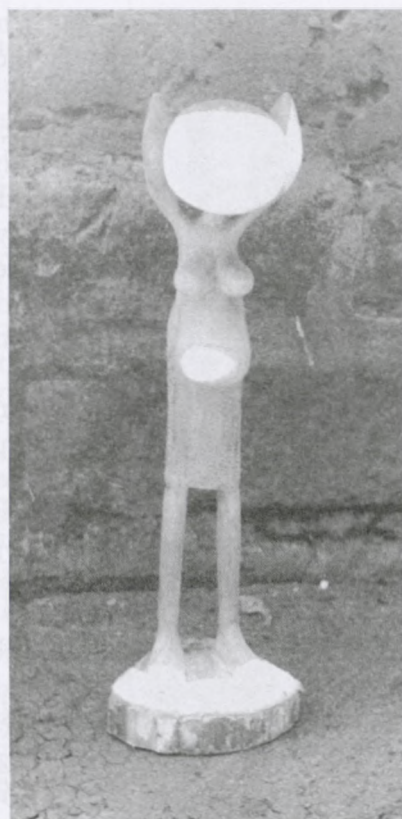


Maksa Mohla symbolizującymi głód dokuczający Makonde. Spotykamy go w niemal wszystkich pracach tego rzeźbiarza. Czasem przybiera on formy przypominające oko bez źrenicy. Odnajdujemy go nawet w małych główkach przytroczonych do pleców dzieci. Styl Saimoniego cechuje elegancja i przeważnie statyczne ujęcie figur. Fascynacji szczegółem towarzyszy wy-

nikające z inspiracji rzeźbiarskim tworzywem wykorzystanie elementów budowy drewna i zamiana korzeni czy gałęzi *mpingo* w dodatkowe elementy kompozycji tworzące z nią harmonijną całość mimo chropowatej powierzchni i nieregularnych kształtów. Zdumiewające jest to, że wykorzystując wciąż ten sam ogólny schemat kompozycji i wykonując rzeźby dotyczące tego samego tematu Saimoni potrafi kreować rzeźby wciąż różne, do których wprowadza kolejne nowe pomysły (fot. 58).

W pracach kolejnego ucznia słynnego Dastaniego, **Augustino Mwangi** także spotykamy cechy stylu mistrza. Smukłość form i gładkość opracowania powierzchni oraz płynne przenikanie się kształtów to cechy jego rzeźb dostrzegalne na pierwszy rzut oka. Mwangi zawsze pracuje w *mpingo*. Jego rzeźby wysokością dochodzą nawet do 170 cm wysokości, ale wykonuje również mniejsze, około 70-centymetrowe. Przedstawiają kobietę lub kobiety w ujęciu afrykańskiej żywicielki. Mwangi wykształcił kilka typów takich przedstawień, jak *Mama ndizi* (kobieta z bananami)²⁵, *Mama muhindi* (czyli kobieta z kukurydzą)²⁶ i *Salakasi*. Rzeźby

Mama ndizi stanowią kombinację figury przedstawiającej kobietę z charakterystycznymi elementami bananowca, którego rozległy liść zastępuje często głowę, a kiście bananów symbolizują kobiece piersi. Tego typu kompozycje przekraczają 150 cm wysokości. Partie gładkie kontrastują z elementami o chropowatej fakturze, którą w odróżnieniu od innych rzeźbiarzy Makonde uzyskuje na rozmaite sposoby, przez równoległe, zygzakowate czy krzyżujące się ślady dłuta. Części anatomii kobiecej łączą się z detalami ze świata roślin. To bardzo piękne i oryginalne rzeźby. Kształty rzeźb *Salakasi* przedstawiają kobietę trzymającą na głowie dzban lub mającą jego kształt, a od pasa w dół przybierającą postać rybiego ogona. Przypomina przez to syrenę



Fot. 57. *Shetani* dłuta Dastaniego Saimoniego Nyediego, drewno *mpangapanga*, wys. 25 cm, Dar es Salaam 2000, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

²⁵ W dosłownym tłumaczeniu „kobieta-banan”.

²⁶ „Kobieta-kukurydza”.



Fot. 60. *Salakasi* Augustino Mwangi, drewno *mpingo*, wys. 95 cm, Dar es Salaam 2000, własność galerii Nyumba ya Sanaa, fot. Anna K. Wiśniewska.

i nawiązuje do *shetani* żyjących w oceanie, które w twórczości Mwangi przybierają kobiece kształt. Twarze rzeźbione przez tego artystę cechuje subtelność, pomimo typowo afrykańskich rysów twarzy. Mają one pięknie sklepione wysokie czoła i oczy o migdałowym wykroju, które Augustino Mwangi zastępuje często jednym większym i umieszczonym na środku. Typ *Mama muhindi* przedstawia kombinację opierającą się na tych samych zasadach co *Mama ndizi*. W twórczości Mwangi odnajdujemy również rzeźby, które wynikają z tego typu przedstawień, ale bliższe są abstrakcji i jedyny element wskazujący na źródło inspiracji to kobiece piersi, a pozostałe to dekoracyjne układy wynikające z zachwyty nad światem roślin. Ich formy są bardzo ozdobne. W rzeźbach Augustino Mwangi częsty jest również motyw głowy z otwartymi ustami ukazanej w sposób geometryczny, wywodzący się z twórczości jego nauczyciela. W sztuce tego artysty odnajdujemy bardzo wiele typów. Nie sposób tutaj wymienić ich wszystkich. Twórczość Augustino Mwangi zasługuje na osobne opracowanie. To jeden z najlepszych współczesnych rzeźbiarzy Makonde. Oprócz różnorodności pomysłów i wariantów kompozycji jego prace wyróżnia doskonała wręcz jakość wykonania, idealne wygładzenie powierzchni i wyważone proporcje. Formy przechodzą z jednych w drugie, przenikając

się. Rzeźby charakteryzuje subtelny ruch, a kształty wyróżnia tendencja do wykańczania ich w sposób obły. Dążeniu do osiągnięcia wrażenia smukłości towarzyszy rozbudowywanie kompozycji wszcz w górnej partii rzeźby. Augustino Mwangi należy jeszcze do młodego pokolenia rzeźbiarzy, którego twórczość łączy w sobie inspirację znanym z rzeźb *binadamu* tematu kobiety opiekującej się dzieckiem, niosącej wodę i pożywienie, z dążeniem do wyzwolenia form i swobodnego nimi operowania (fot. 59–60).

Najśmielej eksperymentującym z formami rzeźbiarzem pracującym w Mbagala jest **Atanasi Njawike**. Podobnie jak Dastani pracuje w różnych gatunkach drewna, od *mpingo* po jasne drewno. W jego pracach dążenie do

abstrakcji przysłania źródło inspiracji, którym również jest ciało kobiece. Jego rzeźby to kompozycje zbudowane z pionowych linii o falujących mięsistych kształtach, nadające całości wertykalny, smukły kształt. Atanasi Njawike nie odebrał choćby elementarnego wykształcenia, nie umie pisać ani czytać. Rzeźby nauczył się sam. W Mozambiku, który jest jego prawdziwą ojczyzną, jako młody chłopiec rzeźbił maski *mapiko* i figurki służące plemiennym rytuałom. Jego twarz zdobi charakterystyczny dla Makonde geometryczny tatuaż. Do Dar es Salaam przybył w 1960 r. i tu mógł zapoznać się ze sztuką Samakiego i ze stylem *shetani*, który szczególnie przypadł mu do gustu. Również z historii o *shetani* czerpie natchnienie do pracy nad swoimi rzeźbami. Bez wahania nazywa je *shetani*. W tych niezwykle prostych formach zauważyć można ludzki kształt. Głowa, piersi, tułów i symbolicznie przedstawione ręce i nogi w postaci pionowych form, miękkich i obłych, stanowią całość bardzo bliską abstrakcji. Rzeźby Atanasiego Njawike są wynikiem wieloletnich eksperymentów z tworzywem rzeźbiarskim i najprawdopodobniej inspiracji sztuką europejską. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, których wpływów jest więcej. Możliwe jest to, że sztuka artystów z Mbagala rozwija się tak dynamicznie pod wpływem gwałtownych przemian sztuki europejskiej. Może to pod jej wpływem pojawia się u afrykańskich artystów chęć eksperymentu i zabawy formą (fot. 61).

W rzeźbach twórców z Mbagala obecne są wpływy sztuki Samakiego Likankoa. Dzięki pośrednictwu Dastaniego Saimoniego Nyediego, jego ucznia, w sztuce pozostałych rzeźbiarzy z Mbagala odnajdujemy tendencję do przetwarzania form i kładzenie większego nacisku na kompozycję i kształt niż treść rzeźb. *Shetani* Samakiego Likankoa to efekt interpretacji tego tematu stworzonej przez niego samego. Być może dowolność i indywidualne podejście do tematu wynika z oddziaływań sztuki europejskiej i stąd wzięła się u Samakiego potrzeba stworzenia własnego stylu. Rzeźby z Mbagala łączą malownicze elementy występujące w pracach niemal wszystkich rzeźbiarzy z tego ośrodka z dążeniem do ich upraszczania i tworzenia kom-



Fot. 61. *Shetani* Atanasiego Njawike, drewno *mpangapanga*, wys. 175 cm, Dar es Salaam 2000, własność artysty, fot. Anna K. Wiśniewska.

pozycji coraz bliższych abstrakcji, które przedstawiają formy kobiety jako personifikacje *shetani* pojmowanych w nowoczesny sposób. *Shetani* z Mbagala w porównaniu z rzeźbami o tej samej tematyce powstającymi wokół Dar es Salaam czy w południowej Tanzanii ilustrują inne rozumienie tego zagadnienia, czy wręcz traktują o różnych. *Shetani* przedstawiające istoty zgodnie z opowieściami Makonde pozwalają odbiorcy zaznajomić się z tym ciekawym wątkiem w kulturze Makonde, zaś rzeźby najbliższe sztuce z Mbagala i rzeźbie Samakiego subiektywnie interpretują ten temat. Formy rzeźb z Mbagala dalekie są od *shetani* rzeźbionych przez pierwszych twórców pracujących w tym stylu, ale łączy je wspólna idea czyniąca rzeźby dziełami sztuki, nie zaś figurami o ściśle określonym programie ideowym i powtarzanych w nieskończoność formach.

Oddziaływanie stylu *shetani* i twórczość George'a Lilangi

Różnorodne podejście do zagadnienia *shetani* jako tematu stało się przyczyną rozmaitych interpretacji rzeźbiarskich i umożliwiło swobodną wypowiedź artystyczną. Pozwoliło to na rozwój indywidualnych cech poszczególnych twórców. Rzeźby *shetani* przedstawiać mogą diabły i chochliki z plemiennych opowiadań lub fantazje artystów i ich wyobrażenia. Temat ten daje możliwość wielorakich interpretacji i szansę eksperymentowania z formami przedstawień rzeźbiarskich. Stał się również inspiracją dla innego sposobu artystycznej wypowiedzi i okazał się doskonałym nowym źródłem pomysłów dla malarzy. Tradycja malarska w Tanzanii praktycznie nie istnieje. Wyjątkiem było zjawisko stylu Edwarda Saidiego Tingatingi, którego rozkwit przypada na lata 1960–1972. Od czasów komercjalizacji malarstwa Tingatingi wykształciła się niewielka grupka artystów tworzących w Dar es Salaam, spośród których niektórzy wywodzą się z grona uczniów i naśladowców sztuki Edwarda Saidiego. Cechą łączącą ich style jest malowanie przy użyciu nierozcieńczonych barw, płaszczyznowym ich kładzeniu, prostocie form i niestosowaniu perspektywy. W Europie określano by je jako malarstwo prymitywne. Tanzańscy artyści przedstawiają zwierzęta, pejzaże i sceny z życia wsi i miasta. Jednym z takich malarzy był George Lilanga – jedyny rzeźbiarz Makonde tworzący oprócz trójwymiarowych przedstawień również obrazy. Był on także pierwszym artystą, który namalował obraz przedstawiający *shetani*. Urodził się w Tanzanii i przez długi czas związany był z dzielnicą Mbagala w Dar es Salaam. Jest dziś jednym z najbardziej uznanych twórców rzeźb *shetani*, które – mimo że mieszka on w Dar es Salaam – nie przypominają rzeźb Samakiego, lecz rzeźby znad Ruvumy. *Shetani* Lilangi to rzeźby przekraczające metr wysokości, na któ-

rych kompozycję składają się figura jednego lub kilku *shetani*. W przypadku tych kompozycji dominującemu rozmiarom *shetani* towarzyszą inne, mniejsze. Duże głowy i uszy, otwarte usta ukazujące zęby i okrągłe oczy to charakterystyczne cechy *shetani* Lilangi. Dynamika tych rzeźb ujawnia się w układach rąk i nóg, a także widoczna jest w bardzo ekspresyjnych ujęciach twarzy, które zdają się krzyczeć. *Shetani* powstające w południowej Tanzanii nie noszą aż takiego ładunku emocjonalnego, który widoczny jest w rzeźbach Lilangi. Złośliwe istoty, o których Makonde mówią, że mogą zagrażać ludziom, przedstawiane przez tego rzeźbiarza rzeczywiście sprawiają wrażenie złych. Oprócz niewątpliwych walorów, jakimi są w rzeźbach Lilangi doskonała kompozycja i obłe formy, niespotykana jest w rzeźbionych przez Makonde *shetani* barwa. W historii rzeźby Makonde spotykamy się z nią tylko w przypadku masek *mapiko*. *Shetani* Lilangi w całości pokryte są olejną farbą i werniksem, który sprawia, że powierzchnie rzeźb błyszczą. Poszczególne elementy pomalowane są jaskrawymi barwami czerpanymi prosto z tuby. Lilanga, podobnie jak inni tanzanścy malarze, nie miesza kolorów. Partie zębów i oczy są barwy białej, zaś kolor skóry *shetani* może być dowolny: czerwony, zielony, niebieski, czarny. Partie spódniczek ozdabiają często geometryczne wzory. Niektóre powierzchnie, jak na przykład dużych uszu i spódniczek, posiadają chropowatą fakturę ze śladami dłuta, które widoczne są spod warstwy farby. Połączenie walorów rzeźbiarskich z malarskimi to nowość w przedstawieniach *shetani* i nowoczesnej rzeźbie Makonde (fot. 62). George Lilanga łączący w jednej osobie pasję rzeźbiarza i malarza zajmuje się również przedstawieniami *shetani* na płótnie, przy użyciu tych samych olejnych farb, które stosuje do polichromii swoich rzeźb. Jego obrazy przedstawiają *shetani* o odmiennym charakterze niż te znane z jego rzeźb. Ich twarze wyrażają radość, a obrazy wypełnia nastrój zabawy. Proporcje budowy *shetani*, ich rysy twarzy, układy i pozy są takie same. Przedstawienia malowane są



Fot. 62. *Shetani* w wykonaniu George'a Lilangi, drewno *mpingo*, farba olejna, werniks, wys. 110 cm, Dar es Salaam 2000, własność prywatna, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 64. Cementowy relief z przedstawieniami *shetani*, stanowiący zewnętrzny fryz galerii Nyumba ya Sanaa, autorstwa George'a Lilangi, cement, wymiar jednej płyty 1 m x 1 m, fot. Anna K. Wiśniewska.

szerokimi płaszczyznami, na jednobarwnym tle ozdobionym drobnymi elementami geometrycznymi. Głównym środkiem artystycznego wyrazu jest oddziaływanie rozległych płaszczyzn barw ciepłych i zimnych, kontrastujących ze sobą. Lilanga nie stosuje światłocienia ani stopniowania tonów. Kompozycja obrazów jest otwarta. Przerwywają ją krawędzie, ale bywa też zamknięta. W tej kwestii panuje pewna dowolność. Dodatkowym środkiem oddzielającym od siebie poszczególne obszary barwne jest czarna linia, która niczym szkic obwodzi wszystkie formy i stanowi granice między nimi. Każde *shetani* przedstawione jest w pełnej postaci, ujętej przeważnie frontalnie z głową zwróconą przodem lub profilem do widza. Może mieć nawet dwie głowy. Wszystkie przedstawione są w ruchu, często sprawiają wrażenie tańczących, niektóre z nich stają na rękach. Obrazy osiągają różne rozmiary. Oprócz olejnych Lilanga wykonuje również obrazy farbą akrylową na płótnie lub kartonie, a także rysunki kredkami, których kompozycją i rozkładem barw żądzą te same zasady jak w przypadku jego obrazów olejnych. Malarskie przedstawienia spódniczek okrywających biodra *shetani*, przemycają do sztuki Lilangi elementy z rzeczywistości pod postacią wzorów znanych z powszechnych w Tanzanii i noszonych przez kobiety na biodrach i głowach chust i tkanin (fot. 63).

Obok mitów o *shetani*, rzeźb je przedstawiających i obrazów, które umożliwiają ukazanie wielu *shetani* na jednym przedstawieniu, istnieją również płaskorzeźby poświęcone temu samemu tematowi. Ich twórcą jest również George Lilanga. Cementowy relief składający się z kwadratowych płyt (1 m x 1 m) ustawionych w rzędzie obiega niczym fryz ścianę galerii Nyumba ya Sanaa na jej górnej granicy (fot. 64). Wejście do budynku zdobią

drewniane, płaskorzeźbione, ażurowe drzwi. Lilanga przedstawia ulubiony przez siebie temat, stosując wiele rozmaitych technik. Malarstwem zajmuje się dziś wielu artystów, z których większość wywodzi się z innych niż Makonde ludów. *Shetani* maluje Henrick Lilanga, syn George'a. Tworzy w stylu zbliżonym do ojca, ale o nieco ostrzejszych formach. Obrazy o tej tematyce malują też inni artyści, jak Evarist Chikawe związany z Nyumba ya Sanaa i Max Thomas Kamundi mieszkający obecnie w Ndanda, a także artyści spoza Tanzanii (fot. 65). Ich style nawiązują do twórczości George'a Lilangi, różni je dobór barw i detale, ale wspólne jest posługiwanie się płamą, brak światłocienia i perspektywy.

Wielkim krokiem w historii rzeźby Makonde było powstanie pierwszych *shetani* Samakiego i uwolnienie ich od egzystencji wyłącznie w postaci ustnych podań. Rozpowszechnienie przez George'a Lilangę *shetani* jako tematu inspirującego inne dziedziny sztuki, nie tylko rzeźby, stało się kolejnym etapem w rozwoju tego stylu, w którym tworzyć zaczynają artyści pochodzący z różnych rejonów Tanzanii. Formy i sposób przedstawiania *shetani* w malarstwie przypominają ich rzeźbiarskie odpowiedniki znad Ruvumy. Dzięki wpływowi Lilangi w sztuce artystów z Dar es Salaam można odnaleźć zarówno nowoczesne i bliskie abstrakcji kształty *shetani* w rzeźbach z Mbagala, jak i kształty zmierzające do bardziej tradycyjnych, znane z figur *shetani* z południa Tanzanii, które przedstawiają również malarze.

Zakończenie

Rzeźba Makonde to zjawisko niezwykle szerokie i różnorodne. Obejmuje wiele stylów i tendencji, i należy do niej zarówno wykonywane masowo rzemiosło, przeważnie przeciętnej klasy, jak i wybitne przykłady nowoczesnej sztuki prezentującej światowy poziom. Rzeźba Makonde przez jednych kojarzona z egzotycznymi pamiątkami z przypominającego heban drewna, przez innych zaś z unikalnymi często rzeźbami zdobiącymi zbiory kolekcjonerów i znawców współczesnej sztuki afrykańskiej i światowej, to zjawiska wyrastające ze wspólnego pnia. Rozwijają się równolegle, ale nie stanowią jednej jakości. Nie bez znaczenia jednak pozostaje ekspansywność i popularność sztuki Makonde w szerokim jej rozumieniu. Kultura ludu Makonde, niezwykle barwna, z charakterystycznymi dla niej tańcami, obrzędami i tradycją ustną, wywarła wpływ na twórcze działania artystów z całej Tanzanii. Wielość podejmowanych przez rzeźbiarzy tematów oraz liczba mężczyzn Makonde parających się pracą w *mpingo* sprawia, że nawet w obrębie drobnej plastyki powstają nowe rozwiązania. Niestety, częściej są one powielane niż rozwijane. Cechy indywidualne artystów i poszukiwania nowych, twórczych rozwiązań obserwujemy w przypadku rzeźb *shetani*, o których napisałam, że są najwybitniejszym osiągnięciem rzeźbiarzy Makonde.

Podczas przeprowadzania rozmów z artystami pracującymi w stylu *shetani* i mieszkającymi w Tanzanii oraz zbierania wiadomości biograficznych o nich uderzył mnie fakt, że wszyscy oni pochodzą z Mozambiku albo urodzili się tam i przybyli na północ z rodzinami lub też urodzili się już w Tanzanii jako synowie emigrantów. Dowodzi to niezbicie, że najwybitniejsi rzeźbiarze Makonde wywodzą się z Mozambiku, gdzie sięgają korzenie ich sztuki. Tanzania stała się swoistym poligonem doświadczalnym, miejscem, gdzie

dokonała się rzeźbiarska rewolucja i narodziły się style *shetani* i *ujamaa*. Występowanie tylu odmian w obrębie jednego stylu i tak wiele kierunków, w którym się rozwija, dowodzi niezbitości wagi tego zjawiska. Poszukując artystów tworzących w nowoczesnych stylach, nie rzemieślników wykańczających czy kopiujących cudze prace, ani twórców *airport art*, spotykałam głównie twórców *shetani*. Twórcy wartościowych artystycznie *ujamaa* i *ma-wingu* stanowili bardzo nieliczne wyjątki, można by powiedzieć potwierdzające regułę i tezę o dominacji *shetani* nad innymi współczesnymi mu stylami.

Na początku rozdziału trzeciego pisałam o różnorodnej interpretacji tematu *shetani*, na której podstawie podzieliłam tanzańską rzeźbę *shetani* na trzy grupy. Występowanie tego zjawiska w trzech różnych ośrodkach na terenie Tanzanii potwierdziło ten podział. Różnice między rzeźbami powstającymi w każdym z tych ośrodków ukazują, jak bardzo sztukę determinują warunki i otoczenie, w którym ona powstaje, odcięcie od wpływów zewnętrznych czy też znajdowanie się w ich orbicie, a także rynek sztuki, od którego uzależnione jest zapotrzebowanie na konkretne przedstawienia. Tanzański rynek sztuki nie sprzyja dziś rzeźbie *shetani*, które szczególnie trudno sprzedać w okolicach dorzecza Ruvumy, przez co powstaje ich tam coraz mniej. Wspólny mianownik dla tanzańskich rzeźb *shetani* wyznacza temat wywodzący się z podań plemiennych. Różnice zaś wynikają z jego odmiennej interpretacji. Rzeźby z południowej Tanzanii wciąż noszą cechy żywo przypominające pierwsze *shetani* Samakiego i przybierają często kubiczne formy wywodzące się z tradycyjnej twórczości Makonde. Rzeźby z Kibaha i Mbagala to przedstawienia tego samego tematu, które poddano twórczej ewolucji. Ich smukłe i często oszczędne w środkach artystycznego wyrazu formy są wynikiem twórczych poszukiwań i podjęciem wyzwania, którym była późna twórczość Samakiego, rozwijającego pod koniec życia swój styl i wzbogacającego go o nieznaną wcześniej twórcom Makonde element abstrakcji. To właśnie za sprawą Samakiego jego następcy, tworzący dziś w okolicach Dar es Salaam, są świadomymi swojego powołania artystami szukającymi własnych, indywidualnych, twórczych rozwiązań. Prawdopodobnie, gdyby południe Tanzanii stało się miejscem, do którego docierają jakiegokolwiek wpływy ze świata, powstająca tam sztuka otrzymałaby impuls, który mógłby spowodować nagły i dynamiczny rozwój form powstających tam rzeźb. Uważający się za rzemieślników rzeźbiarze znad Ruvumy tworzą rzeźby ograniczone pewnym kanonem form i kształtów, wynikających z przyjętych opisów wizerunków *shetani*. Nie są to już jednak rzemieślnicy, bowiem rzeźby każdego z nich noszą indywidualne piętno. Od sytuacji na rynku sztuki zależy to, czy rzeźba *shetani* przetrwa, czy zaniknie. Od impulsu z zewnątrz zależy, czy i jak się rozwinie. Czy przypominać będzie rzeźby z Mbagala, czy okolic Dar es Salaam, czy też wyewoluuje w zupełnie inne formy.

Aneks

Biografie wybranych rzeźbiarzy Makonde



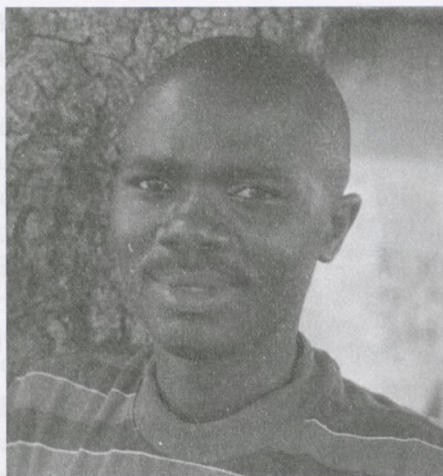
Fot. 1A. Portret Laurentiego Lijamy, Mtwara 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

Laurenti Lijama urodził się w Muedzie (Mozambik) w 1935 r. Do **Mtwary** wyemigrował w 1965 r. Rzeźbiarskiego fachu nauczył się od dziadka, twórcy tradycyjnych przedstawień pramatki Makonde i masek *mapiko*. Jako mały chłopiec wykańczał jego rzeźby. Samodzielną twórczość rozpoczął od *shetani*, który do dziś jest najczęściej podejmowanym przez niego tematem rzeźbiarskim. Artysta rzeźbi w *mpingo* i *chibabangala*. Inspirację czerpie z historii opowiadanych mu przez dziadka i ojca przy wieczornych ogniskach. Inne wykonywane przez niego rzeźby to

słupy *ujamaa* i figurki zwierząt. Przez długi czas związany był z kościołem św. Pawła w Mtwarze, stąd pojawiający się w jego twórczości wątek chrześcijański. Wcześniej pracował w wiosce Minyembe, pod Mtwarą. Ma kilku młodych uczniów, tak jak on wywodzących się spośród Makonde, którzy często wykańczają jego rzeźby. Również sześciu jego synów zajmuje się rzeźbą. Wszyscy uczyli się u ojca¹.

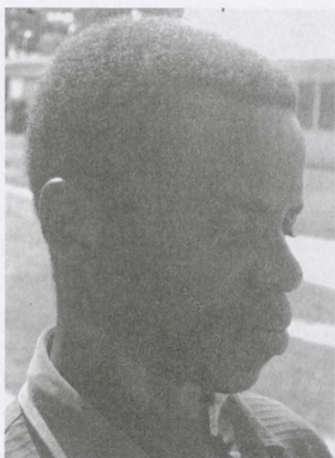
¹ Na podstawie wywiadu z Laurentim Lijamą, Mtwara, grudzień 2000 r.

Edefonce Bernard Sikwemba urodził się w Mtwarze w 1969 r., jako syn emigrantów z Mozambiku. Jego ojciec, również rzeźbiarz, przybył do Tanzanii przed osiągnięciem przez jego ojczyznę niepodległości. Po latach wrócił do wioski Lyanda, a Edefonce Sikwemba pozostał w **Mtwarze**. Cała męska część jego rodziny to rzeźbiarze. Ojciec wykonywał maski *mapiko* i *ujamaa*, ciągle tworzy rzeźby dla potrzeb społeczności Makonde, w której żyje, oraz figurki na sprzedaż. Syn pracuje w Mtwarze, w dzielnicy **Sido** i jest jednym z najbardziej uznanych w okolicach Mtwary twórców *shetani*, które wykonuje od 1990 r. Rzeźby nauczył się od ojca, wykonując słupy *ujamaa*. Wizerunki *shetani* tworzy w oparciu o zasłyszane opowieści oraz własne wyobrażenia. Żadnego z nich nigdy nie widział, ale wierzy, że istnieją. Rzeźbi w *mpingo*, czasem w jasnym *mahogu*. Tworzy także *ujamaa* i figurki *binadamu*. Jest jednym z niewielu rzeźbiarzy z dorzecza Ruvumy, który jest artystą świadomym odrębności własnego stylu. Doskonale zna gusta klientów, ale nie dostosowuje do nich swojej twórczości. Przez jakiś czas pracował w Dar es Salaam. Rzeźbił najpierw na targowisku w Mwenge, potem w latach 1990–1994 w Nyumba ya Sanaa. Miał tam możliwość obserwować, jak zmienia się rzeźba pod wpływem sztuki europejskiej i konkurencji, jaka panuje w dużym mieście, często odwiedzanym przez turystów. Postanowił zachować odrębność własnej sztuki i dlatego wrócił do Mtwary. Pracuje bardzo dużo, codziennie po kilka lub kilkanaście godzin. Nie ma innego zawodu².



Fot. 2A. Portret Edefonce'a Bernarda Sikwemby, Mtwara 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

² Na podstawie wywiadu z Edefonce'em Bernardem Sikwembą, Mtwara, grudzień 2000 r.



Fot. 3A. Portret Ernesta Johanesa Kandili, Mtwara 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

Ernest Johanes Kandila urodził się w 1963 r. jako syn emigrantów z Mozambiku. Zamieszkiwał w Mbagala, południowej dzielnicy Dar es Salaam, a w 1968 r. przeniósł się do Mtwary. Jego ojciec również był rzeźbiarzem. Wykonywał głównie bębny i maski *mapiko*. Rzeźbią też jego czterej bracia. On sam zaś zaczął tworzyć w 1979 r. Początkowo wykańczał prace swojego pierwszego nauczyciela, którym był jego ojciec. Oprócz *shetani* rzeźbi też *binadamu* i *ujamaa*. Pracuje przeważnie w *mpingo*, które jest jego ulubionym tworzywem. Przez wiele lat pracował przy kościele św. Pawła na Majengo w Mtwarze, gdzie sprzedawał swoje rzeźby. Dziś mieszka we wsi **Mbawala** pod Mtwarą, gdzie spotkać można wielu rzeźbiarzy Makonde. Jest jednym z najlepszych twórców *shetani*

w okolicach tanzańskiego dorzecza Ruvumy. Nie uważa jednak tego stylu za lepszy od innych, których się podejmuje. Temat rzeźby, podobnie jak jej wielkość uzależnia od zamówienia. Rzeźba to jego dodatkowy zawód³.



Fot. 4A. Portret Fransisa Mimbiego, Minyembe 2001, fot. Anna K. Wiśniewska.

Fransis Mimbi urodził się w Mozambiku w 1948 r. Po przybyciu do Tanzanii w 1966 r. zamieszkał w wiosce Mahurunga. Dziś mieszka w **Minyembe** pod Mtwarą. Przez kilka lat pracował również w Dar es Salaam i Bagamoyo. W okolice Mtwary przybył w czasie, kiedy otworzył się rynek zbytu dla rzeźb przy kościele św. Pawła, dzięki działalności niemieckiego misjonarza Ildefonsa Weighranda. Nauczycielem rzeźby dla dziesięcioletniego wówczas Fransisa Mimbiego był Shipande Matewele, także pochodzący z Mozambiku. Później sam został mistrzem dla swoich synów. Rzeźbi słupy *ujamaa*, wizerunki *shetani* i drobne przedmioty rzemio-

ła artystycznego. Historie o *shetani* opowiadał mu dziadek. Czynił to tak sugestywnie, że rzeźbiarz do dziś czerpie z nich inspirację. Jednej rzeźbie

³ Na podstawie wywiadu z Ernestem Johanesem Kandilą, Mbawala, styczeń 2001 r.

poświęca około miesiąca. Nie ma ulubionych *shetani*, tworzy zawsze inne, nie powtarza nigdy tych samych. Rzeźbi wyłącznie wieczorami. W ciągu dnia pracuje w polu. Szczyci się tym, że potrafi jeszcze wykonać maski *mapiko* i tradycyjne wizerunki pramatki Makonde. Cieszy go jednak to, że mógł doczekać czasów, kiedy zdjęte zostało z pracy rzeźbiarza plemienne tabu. Za największe osiągnięcie rzeźby Makonde uważa to, że niesiona przez drewniane przedstawienie treść została przesunięta na drugi plan, ustępując miejsca formie. „Teraz, kiedy nie ma już tabu wokół pracy rzeźbiarza, sytuacja samej rzeźby – pod względem artystycznym – jest dużo lepsza”⁴.

Raymond Mwamba Kasuwi urodził się w okolicach Mueda (Mozambik) w 1945 r. Przez długi czas związany był z galerią Nyumba ya Sanaa w Dar es Salaam, gdzie współpracował z Matambwe, z którym jest spokrewniony. Spędził też rok na wyspie Mafia. Od 1992 r. mieszka we wsi **Kilombero** na południe od Mtwary. Jego ojciec rzeźbił tradycyjne przedstawienia na potrzeby wioski, w której mieszkał, przestrzegając wszystkich plemiennych nakazów. Po przybyciu do Tanzanii dzielił los wielu emigrantów Makonde pracujących na farmach zarządzanych przez Europejczyków. Raymond Kasuwi naukę rzeźby zaczął w wieku 18 lat, a jego mistrzem został nie ojciec, lecz Albertus Vandeka, twórca nowoczesnych rzeźb. Kasuwi rzeźbi głównie *shetani*, których wizerunki zna z mitologii Makonde i, jak mówi, z własnych snów. Pracuje głównie w *mpingo*, podobnie jak większość rzeźbiarzy Makonde. W Kilombero żyje i tworzy również Soda, twórca rzeźb *shetani* i *Marcusi*, specjalizujący się w *ujamaa*. Często pracują razem. Uważają, że *shetani* z okolic nad Ruvumą są lepsze od tych, powstających w Dar es Salaam, bo bliższe są korzeniom sztuki Makonde, która narodziła się w Mozambiku, ale to właśnie w południowej Tanzanii może się swobodnie rozwijać, nie ulegając żadnym zewnętrznym wpływom⁵.



Fot. 5A. Portret Raymonda Mwamy Kasuwi, Kilombero 2001, fot. Anna K. Wiśniewska.

⁴ Na podstawie wywiadu z Fransisem Mimbim, Minyembe, styczeń 2001 r.

⁵ Na podstawie wywiadu z Raymondem Mwambą Kasuwim, Kilombero, styczeń 2001 r.



Fot. 6A. Portret Andrea Robarta Ukotiego, Masasi 2001, fot. Anna K. Wiśniewska.

Andrea Robart Ukoti urodził się w wiosce Nandanga koło Ndanda, na północnej granicy Makonde Plateau, w 1942 r. jako syn emigrantów z Mozambiku. Jego nauczycielem był Baruti mieszkający wówczas w Ndanda, który wykonywał chrześcijańskie przedstawienia rzeźbiarskie na potrzeby misjonarzy. Ukoti zaczął rzeźbić w 1955 r. Początkowo kończył prace swojego mistrza, później poznał Samakiego, od którego nauczył się rzeźbić *shetani*. Pierwszą rzeźbę *shetani* wykonał w 1981 r. Mieszkał wówczas w Dar es Salaam i współpracował z galerią Nyumba ya Sanaa i Handico. Przez jakiś czas pracował także w Mwenge. Był nauczycielem pracującego dziś w Nyumba ya Sanaa Bernarda Piusa. Często pracował z Matambwe, a także Lilangą, Malabą, Dastanim Saimonim Nyedim i Kobą. W 1991 r. przeniósł się do **Masasi**. Tutaj tworzy i mieszka do dziś. Związany jest z kooperatywą Bay Mwone działającą od 1992 r. i zraszającą rzeźbiarzy Makonde pracujących w Masasi. Razem z nimi sprzedaje swoje rzeźby. Oprócz *shetani* wykonuje przedstawienia żołnierzy Makonde z czasów walk o niepodległość Mozambiku. Jego rzeźby cechuje prostota stylu i monumentalna skala rzeźb⁶.

⁶ Na podstawie wywiadu z Andrea Robartem Ukotim, Masasi, styczeń 2001 r.

Hossein Anangangola (fot. 7A) (zwany też Abunuwasi Anangangola Maimba) urodził się około 1935 r. we wsi Ulerezeboa w Mozambiku⁷. Rzeźbić nauczył się, wykonując figurki *binadamu* i maski *mapiko* w kooperatywie artystów Makonde, którzy sprzedawali swoje rzeźby portugalskim kupcom. Do Tanzanii przybył w późnych latach pięćdziesiątych. W latach 1954–1957 razem ze słynnym Samakim Likankoa (z którym razem wyemigrował z Mozambiku) pracuje we wsi **Kibaha**. Tam narodził się jego styl, który nawet po opuszczeniu tej pełnej twórców *shetani* wsi nie traci swoich zasadniczych, charakteryzujących go cech. Anangangola jest jednym z najlepszych i najbardziej cenionych twórców Makonde. Jego *shetani* o skomplikowanej kompozycji i niebywałej elegancji form stanowią obiekt pożądania wielu pozaafrykańskich kolekcjonerów sztuki Makonde. Doskonałe opanowanie rzeźbiarskiego rzemiosła umożliwia Anangangoli wykonywanie kompozycji tak skomplikowanych i wymagających perfekcji wykonania, jakich nie podejmuje się żaden inny rzeźbiarz. Oglądając kompozycje tego artysty, łatwo można zapomnieć, że wykonano je w twardym i trudnym w obróbce *mpingo*. Ulubionym *shetani*, którego podobizny odnaleźć można w większości kompozycji Anangangoli, jest Popobawa, który pojawia się również w pracach jego syna, Michaliela Anangangoli. Kiedyś wykonywał swoje rzeźby od początku do końca. Dziś często korzysta z pomocy synów, pomagających mu w okorowaniu pnia lub końcowym wygładzeniu powierzchni. Zdarza się, że niewykończone, chropowate rzeźby sprzedaje kupcom z Mwenge, gdzie wygładzają je inni. Pracuje zawsze w *mpingo*. Jest jednym z bardzo nielicznych artystów Makonde, którego prace – mimo popularności, jaką osiągnął – nie są kopiowane przez innych rzeźbiarzy. Są niemal niemożliwe do podrobienia. Anangangola od czasu opuszczenia Kibaha przeprowadza się często. W styczniu 2001 r. mieszkał we wsi **Ndoleni**, na południe od Dar es Salaam. Dzisiaj mieszka już gdzie indziej. Nie może pozwolić sobie na życie wyłącznie z rzeźby, dlatego przez całe życie zajmuje się uprawą niewielkiego poletka, jak czynią wszyscy rzeźbiarze Makonde mieszkający nad Ruvumą. Jego rzeźby stanowią niewątpliwą ozdobę wielu prywatnych kolekcji w Europie, Japonii i USA. Pokazywane są również na wystawach w Tanzanii i poza Afryką⁸.

⁷ Data urodzin rzeźbiarza nie jest ścisła, gdyż nie istnieje jego akt urodzenia. Sam podaje rok 1935. Według: J. Korn, *Modern Makonde art*, London–Nowy Jork–Sydney 1974, urodził się w 1939 lub 1933 r.

⁸ Na podstawie wywiadu z Hosseinem Anangangolą, Ndoleni, styczeń 2001 r.; Michalelem Anangangolą, Bagamoyo, grudzień 2000 r.; J. Korn, *op. cit.*; *Art in Tanzania 2000. Katalog wystawy*, Dar es Salaam 2000, s. 44.



Fot. 8A. Portret Kashmiriego Matayo, Milamoja 2001, fot. Anna K. Wiśniewska.

Kashimiri Matayo urodził się w Mozambiku w Muedzie w 1935 r. Wychował się wraz z bratem w domu wuja Matei Mbunjungui, który był rzeźbiarzem. Ich ojciec zmarł, gdy byli dziećmi. Jego brat to Yoseph Francis związany z „grupą Kibaha”, zmarły przed dwoma laty. Kashmiri Matayo mieszka i tworzy w **Milamoja**, stanowiącej część Kibaha. Jest jednym z najpopularniejszych w Europie żyjących twórców rzeźby Makonde. Pracował razem z bratem i z nim także sprzedawał rzeźby. Razem wyemigrowali do Tanzanii w 1955 r.

i zamieszkali w Mtwarze. Następnie mieszkali w Dar es Salaam, a od końca lat sześćdziesiątych w okolicy Kibaha. Kashmiri rzeźbi wyłącznie *shetani*. Nie wierzy w ich istnienie. Uważa je za bohaterów historii służących do straszenia dzieci. Najpowszechniej znane są jego *shetani* wyróżniające się obnażającym zębem uśmiechem, który stał się znakiem rozpoznawczym jego sztuki. Żartuje, że uśmiechają się do klientów, którzy dzięki temu chętniej kupują jego rzeźby. Sławę przyniosło mu przedstawienie *shetani* zwanego Kumemena, którego pomysł narodził się w 1966 r. Do przedstawień tego typu artysta wykorzystuje korzenie drzewa *mpingo*, których układ decyduje o niezwyklej i dynamicznej kompozycji. Matayo zawsze pracuje w *mpingo*. Co jakiś czas wprowadza nowe formy do swojego stylu, jednak jego zasadnicze elementy pozostają zawsze te same. Ma sześcioro dzieci, z których dwójka to także rzeźbiarze, których sam uczył. Brał udział w wielu wystawach w Tanzanii i Europie. W kwietniu 1999 r. odwiedził Silkeborg w Danii, gdzie miał wystawę. Swoje rzeźby sprzedaje indywidualnym nabywcom. Nie można kupić ich w żadnej galerii w Dar es Salaam⁹.

⁹ Na podstawie wywiadu z Kashmirim Matayo, Milamoja, styczeń 2001 r., J. Korn, *op. cit.*

Augustino Mwangi to rzeźbiarz związany z grupą artystów zamieszkujących w południowej dzielnicy Dar es Salaam, **Mbagala**. Pochodzi z Mtwary. Urodził się w 1965 r. Do Dar es Salaam przeprowadził się razem z ojcem w 1969 r. Rzeźba to zajęcie tradycyjne wśród członków rodziny Mwangi. Nauczycielem Augustino był Dastani Saimoni Nyedi. Wcześniej, zanim poznał swojego mistrza, wykonywał drobne przedstawienia zwierząt i *binadamu*. Potem zaczął wykańczać rzeźby Dastaniego, który do dziś ma wpływ na jego sztukę. W rzeźbach obu artystów odnaleźć można tę samą smukłość i elegancję formy. Augustino Mwangi rzeźbi głównie w *mpingo*, czasem w *mvule* lub *mpangapanga*. Pracuje w swoim domu w Mbagala. Jego uczniem jest Mathew Sengo. Augustino Mwangi brał udział w kilku wystawach, z czego cztery odbyły się w Niemczech (pierwsza w 1991 r.). Jego rzeźby często spotkać można w Nyumba ya Sanaa w Dar es Salaam¹⁰.



Fot. 9A. Portret Augustino Mwangi, Dar es Salaam 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

Dastani Saimoni Nyedi urodził się w Mozambiku około 1940 r. jako syn cieśli. Do Dar es Salaam przybył w 1957 r. Przedtem mieszkał jeszcze w Morogoro, gdzie pracował jako rolnik. Po przeniesieniu się do ówczesnej stolicy Tanzanii postanowił zostać rzeźbiarzem. Miał dwóch wybitnych nauczycieli, byli nimi Samaki Likankoa i Hossein Anangangola. Początkowo wykonywał figurki zwierząt, wizerunki Masajów i inne tego typu rzeźby. Później zaczął wykańczać prace swoich mistrzów, aż wreszcie zaczął rzeźbić samodzielnie. Swój styl określa jako mieszaninę stylu *shetani* i abstrakcji. Jest on charakterystyczny dla stylu rzeźbiarzy tworzących w **Mbagala**, gdzie sam mieszka już od wielu lat. Bardzo ceni sztukę europejską i nie ukrywa, że się nią inspiruje. Odwiedził raz Niemcy,



Fot. 10A. Portret Dastaniego Saimoniego Nyediego, Mbagala – Dar es Salaam 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

¹⁰ Na podstawie wywiadu z Augustino Mwangą, Dar es Salaam, listopad 2000 r.

gdzie mógł obejrzyć jej przykłady przy okazji udziału w wystawie rzeźby Makonde. Rzeźbi nie tylko w *mpingo*. Od kilku lat pracuje w rozmaitych odmianach jasnego drewna. Dastani wykształcił wielu uczniów, którymi byli między innymi synowie Saimoni Dastani, Nyedi Dastani, Lucas Dastani, a także związany z twórcami z Mbagala Augustino Mwangi. Był również mistrzem dla pochodzącego z Wielkiej Brytanii rzeźbiarza Zachary'ego Manfreda Kingdona, który pracował z rzeźbiarzami z Mbagala i uczył się stylu Makonde. Styl Dastaniego ewoluje od początkowo realistycznie ujmowanych *shetani*, po przedstawienia coraz bliższe abstrakcji powiązanej z *shetani* już tylko na zasadzie niesionych przez jego rzeźby treści ideowych. Znaczne podobieństwa odnaleźć możemy w rzeźbach jego uczniów. Brał udział w wielu wystawach w Tanzanii, jego prace pokazano także w Nairobi (Kenia) i w Niemczech. Rzeźba to jego jedyne zajęcie. Sprzedaje swoje prace w galerii Nyumba ya Sanaa oraz bezpośrednio wielbicielom swojej sztuki. Jego rzeźby są szczególnie cenione w USA, gdzie osiągają bardzo wysokie ceny i wystawiane są w najznamienitszych galeriach poświęconych sztuce afrykańskiej i rzeźbie nowoczesnej¹¹.



Fot. 11A. Portret Atanasiego Nyawike, Mbagala – Dar es Salaam 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

Atanasi Njawike należy do grupy rzeźbiarzy Makonde związanych z **Mbagala** w Dar es Salaam. Urodził się w Mozambiku, nie umie określić dokładnie kiedy, między 1930 a 1940 r. W Dar es Salaam mieszka od 1960 r. Jest synem farmera. Rzeźbiarskiego fachu nauczył się sam. Początkowo wykonywał tradycyjne przedstawienia pramatki i maski *mapiko* na potrzeby społeczności Makonde. Po przybyciu do Tanzanii pracował jako cieśla i uczył się rzeźbić *shetani*. To jego ulubiony temat w rzeźbie Makonde. Podobnie jak rzeźby jego kolegów z Mbagala jego prace to abstrakcyjne wyobrażenia *shetani* jako niematerialnej idei czy siły wpływającej na losy Makonde. Jego zdaniem w rzeźbie najważniejszy jest jej kształt, a idea to pretekst do zabawy formą. Atanasi Njawike to obecnie jeden

z najnowocześniejszych twórców rzeźby w Tanzanii, który swoją przygodę z rzeźbą rozpoczął od tradycyjnych przedstawień. Obecnie nie uprawia

¹¹ Na podstawie wywiadu z Dastanem Saimonim Nyedim, Dar es Salaam, grudzień 2000 r.; *Art in Tanzania 2000...*, s. 54; M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. I: *An East African documentation*, Heidelberg 1974.

żadnego innego zawodu. Jest wyłącznie rzeźbiarzem. Jego uczniem był Dinguo. Mimo śmiałych twórczych eksperymentów artysta podkreśla, jak ważne są dla niego korzenie sztuki Makonde. Jego rzeźby są dowodem na to, że sztuka musi rozwijać się i artyści powinni szukać wciąż nowych rozwiązań. Nie znaczy to, że nowa sztuka jest lepsza. Taka jest kolej rzeczy. Ważne jest jednak, żeby nawet współcześni artyści potrafili w razie potrzeby wykonać tradycyjne dla Makonde przedstawienia, ponieważ, jak sam mówi: „old is gold”¹². Kiedyś pracował wyłącznie w *mpingo*. Dziś eksperymentuje z różnymi rodzajami jasnego drewna, na przykład w dostępnym w Mbagala *mkon-gowele*. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych w Tanzanii i Europie¹³.

Salvador Casimiro urodził się w 1973 r. w Dar es Salaam. Jego rodzina przybyła do Tanzanii z Muedy w Mozambiku w 1957 r. Ojciec był rzeźbiarzem zajmującym się wykonywaniem drobnej plastyki. Jednym z członków jego rodziny jest Edefonce Bernard Sikwemba mieszkający i tworzący w Mtwarze. Wujem zaś jest Atanasi Njawi-ke. Mistrzem i nauczycielem Salvadora był Koba Aloyce Paulo, który nauczył go stylu *shetani*. Wcześniej wykonywał drobne rzemiosło artystyczne pod okiem ojca. Od 1997 r. mieszka w **Bagamoyo**, gdzie ukończył Bagamoyo Sculpture Project, ale mimo tego jego rzeźby wciąż wykazują wpływ nauki u Koby. Dla tego młodego artysty najważniejsza jest historia, którą opowiada rzeźba, dlatego pracuje w stylu, który łączy go z artystami z okolic Mtwary na południu Tanzanii. Każdy przedstawiony *shetani* ma swoją historię i określające ją atrybuty. Pracuje w *mpingo* i różnych odmianach jasnego drewna. Jest propagatorem idei oszczędzania tanzańskiego hebanu. Należy do Bagamoyo Sculpture Association, zrzeszającej absolwentów rzeźbiarskiej szkoły w Bagamoyo. Bierze udział w wielu zbiorowych wystawach, na których często sprzedaje swoje rzeźby. Zna przykłady europejskiej sztuki współczesnej, ale nie chce ulegać jej oddziaływaniu¹⁴.



Fot. 12A. Portret Salvadora Casimiro, Bagamoyo 2000, fot. Anna K. Wiśniewska.

¹² Na podstawie wywiadu z Atanasim Njawi-ke, Dar es Salaam, grudzień 2000 r.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Na podstawie wywiadu z Salvadorem Casimiro, Bagamoyo, grudzień 2000 r.



Fot. 13A. Portret Zakarięgo Antony'ęgo Mwiru, Bagamoyo 2000, fot. Anna K. Wišnięwska.

Zakaria Antony Mwiru urodził się w 1974 r. w Mtwarze. Dziš związany jest z **Bagamoyo**. Jego ojciec przybył do Tanzanii z Cabo Delgado. To on był pierwszym nauczycielem Zakarii. Pracował wówczas w Mwenge, wykonując niewielkich rozmiarów figurki kupowane powszechnie przez turystów, a syn je wykańczał. Zakaria jest absolwentem Bagamoyo Sculpture Project, gdzie uczył się w latach 1996–1997. Po ukończeniu szkoły pracował tam jako nauczyciel u boku Michaliela Anangangoli. Juź przed rozpoczęciem edukacji nauczył się rzeźbić *she-tani*, które podobne są stylowo do rzeźb znad Ruvumy o tej samej tematyce. Rzeźby tego typu wykonuje obok innych przedstawień, masek i drobnej plastyki. Bardzo dużą wagę przywiązuje do tytułów swoich rzeźb, co jest wśród rzeźbiarzy Makonde rzadkością. Uważa, że tytuł zapobiega

błędnej interpretacji intencji autora. Zakaria Mwiru jest dziś członkiem działającej od 2000 r. Bagamoyo Young Artist Cooperative Society. Należy do niej sześciu absolwentów Bagamoyo Sculpture Project¹⁵.

Saimoni Dastani (fot. 14A) jest synem i zarazem uczniem Dastaniego Saimoniego Nyediego. Urodził się w Dar es Salaam w 1977 r. W 1999 r. został absolwentem Bagamoyo Sculpture Project. Dziš mieszka i rzeźbi w **Mbagala**. Należy do najmłodszych rzeźbiarzy, do generacji, która być może w przyszłości współtworzyć będzie kolejne ważne rozdziały nowoczesnej rzeźby Makonde. Saimoni jest jednym z najlepszych tanzańskich artystów młodego pokolenia. W jego sztuce widać bardzo silne wpływy sztuki ojca. Od 1998 r. wystawia na cyklicznych ekspozycjach „Art in Tanzania” w Dar es Salaam, prezentujących współczesną sztukę tanzańską. W 1999 r. twórczość Saimoniego pokazano obok twórczości Dastaniego S. Nyediego na wystawie „Fathers and Sons”¹⁶.

¹⁵ Na podstawie wywiadu z Zakarią Antony Mwiru, Bagamoyo, grudzień 2000 r.

¹⁶ Na podstawie wywiadu z Saimonim Dastanim, Dar es Salaam, styczeń 2001 r.; *Art in Tanzania 2000...*, s. 56.

George Lilanga (fot. 15A) to obecnie najpopularniejszy artysta spośród Makonde, który zyskał duże uznanie wśród sympatyków i znawców sztuki Tanzanii. Jest jednym z nielicznych twórców rzeźb *shetani* należącym do starszej generacji i od urodzenia mieszkającym w Tanzanii. George Lilanga przyszedł na świat w 1934 r. Przez wiele lat związany był z dzielnicą Mbagala i z zamieszkującymi tam artystami wywodzącymi się z ludu Makonde. Do dziś mieszka w **Dar es Salaam**. To pierwszy rzeźbiarz pokrywający przedstawienia *shetani* jaskrawą polichromią. To również pionier malarstwa wywodzącego się z tego rzeźbiarskiego stylu. W ślady dziadka poszedł jego wnuk, Henrick John Lilanga zajmujący się rysunkiem i malarstwem. Jego twórczość wyraźnie wyrasta z korzeni, jakie stanowi malarstwo nauczyciela. George Lilanga brał udział w bardzo wielu wystawach w Tanzanii, Kenii, Botswanie, Zimbabwie, Indiach, Włoszech, Finlandii, Szwecji, Austrii, Niemczech, USA i wielu innych krajach¹⁷.

¹⁷ Na podstawie wywiadu z Robino Ntilą, Dar es Salaam, grudzień 2000 r.; *Art in Tanzania 2000...*, s. 74.

CONTEMPORARY SCULPTURE OF MAKONDE PEOPLE. SHETANI STYLE AS THE MOST OUTSTANDING ARTISTIC ACHIEVEMENT OF MAKONDE ARTISTS

SUMMARY

A term „Makonde sculpture” means both the early sculpture and craftsmanship with the tribal functions and contemporary modern sculpture. The Makonde people are among those communities of Africa who had lived in the greatest isolation (till 1917) and were discovered most recently. Half a century has passed since the sculptors, ethnically originating from the Cabo Delgado Plateau and Lindi District on the border between Tanzania and Mozambique, began to experiment with the black wood of *mpingo* (native variety of the ebony tree) which brought about two new styles: the *shetani* and *ujamaa*. Along with them the Makonde sculptures became extremely popular among connoisseurs and collectors both of modern world art and African sculpture. A „Makonde” term turned into the synonym of the top-class sculpture highly valued by connoisseurs and willingly displayed on exhibitions of both modern world art and contemporary extra-European artistic works.

Contemporary art created south of the Sahara, in the territory of Black Africa, is developing under the influence of numerous external stimuli and incentives. Just like in colonial times when the subject of carvings was determined by the commissions of local rulers and missionaries, nowadays it depends on the market and demand for specific themes or styles. A significant part of the sculptures made by the Makonde people constitutes of small objects of handicraft and little figures representing the scenes of everyday life in the African province, eagerly purchased by tourists at the local souvenir markets in all African countries. The top-class objects made by the Makonde carvers differ considerably from minor plastic arts stuff, cheap and produced in almost wholesale quantity. The artists themselves are not always aware of these differences. Their awareness depends on many factors, such as the community and place of their creative activity, the influences they are under and their contacts with other carvers. Some of them specialise in specific styles or themes, such as *shetani* or *ujamaa*, others produce only souvenirs called “airport art”, there are also some who make all the themes known to them.

In the title I propose a thesis that the *shetani* style is the most outstanding phenomenon in the contemporary sculpture of Makonde. The research I had done in Tanzania over the winter of 2000/2001 was focused mainly on the *shetani* carvings and was carried on in two regions in which works a majority of the artists carving in the style I was interested in. The first area is Dar es Salaam, the former capital of Tanzania, being as well a cultural and tourist centre of the country. In this city, and in the villages scattered around it, are being carved the *shetani* sculptures which on the basis of two style traits I categorised into two groups. The second area of the research is Mtwara, a port town in the southern part of Tanzania by Indian Ocean, where live and work many of Makonde artists. In the town of Mtwara and numerous villages sprinkled throughout the area between Mtwara and the Ruvuma River flooding along the border between Tanzania and Mozambique, just like in the area around Dar es Salaam, there are the *shetani* sculptures being made. The forms and interpretations of the *shetani* theme in the Dar es Salaam and Mtwara regions differ considerably. As regards these differences I decided to present three groups of *shetani* carvings and

juxtapose them to demonstrate their style and ideological distinctions. The sculptures originating from common sources, considering the place of their origin, are evolving differently. The forms of northern carvings are developing rapidly and are very modern, among other things due to the influences from outside Africa. The *shetani* sculptures begin made in the south are changing insignificantly and many of them are similar to the first *shetani* carvings made fifty years ago. An analysis of this sculpture style and comparison of its varieties in different environments and under diverse influences gives an unique chance to trace the *shetani* development in its successive stages. It also offers an opportunity to demonstrate to which extent the art is determined by the place and environment in which the artists live and work. This is the main theme of the text and to this issue is dedicated the last, longest chapter.

A variety of the forms of *shetani* sculptures depends mainly on the approach to the theme and on an answer to the question: what is the *shetani*? Second important factor is the place where the artists carve their sculptures: whether it is a tourist centre to where the novelties from Europe get through (also those of contemporary world art) or isolated village in the bush, devoid of any benefits of technology and outside influences.

On the basis of the above-mentioned criteria I categorised the contemporary sculpture of Makonde people into three groups: the sculptures made on the north of the Ruvuma River; these made in the Mbagala district in Dar es Salaam; and finally these belonging to the „Kibaha group”. The territories on the north of the Ruvuma encompass the town of Mtwara and surrounding villages hidden in the bush to where Makonde people immigrated from Mozambique and the Tanzanian Makonde Plateau. The main reason for this migration was job hunt on local farms. In the Makonde Plateau there are still numerous Makonde people but few sculptors. Only in the vicinity of the town of Massi I met some of them but they seldom carve their sculptures in the *shetani* style as the demand for these here is practically nonexistent. The *shetani* sculptures from the south of Tanzania resemble the early carvings of Samaki Likankoa, an originator of this style. In the figures of southern Tanzania we can see an echo of cubical representations of former carvings performing tribal functions. Sale difficulties make the sculptors of *shetani* carvings abandon this style and switch over to small plastic arts which is much easier to sell. The *shetani* carvings from the south of the country are often of good quality, but they are seldom to be found among the collections of the Makonde sculpture connoisseurs due to difficult access to the territories of south eastern Tanzania and the fact that there are almost no tourists in this region. In my talks with the sculptors living in this area I gathered the documentation concerning the artistic activity of some of them, a majority of whom originates from Mozambique. They are: Ede-fonce Bernard Sikwemba from Mtwara, Soda from Mtwara too, Raymond Mwamba Kasuwi from Kilombero, Ernest Johannes Kandila from Mbawala, Fransis Mimbi from Minyembe, Laurenti Lijama from Mtwara, Andrea Robart Ukoti from Masasi and Salvador Casimiro living presently in Bagamoyo. The outlet for the *shetani* sculptures on the Ruvuma River is constantly growing worse and it is possible that the local artist will soon stop carving them. Many of the Makonde carvers leave for Dar es Salaam. Also many of them quit the *shetani* style for the Christian representations that are always in great demand by missionaries. There is only the hope that the *shetani* style will not disappear completely at the Ruvuma River. It is difficult to make predictions whether in the future the forms of these sculptures would resemble the *shetani* carvings made fifty years ago or would develop and take on new forms. The shapes and styles of the *shetani* sculptures seen by me on the Ruvuma River at the turn of the 20th century prove conclusively that the contemporary Makonde sculpture is developing under the influence of modern world art and the demands of extra-African clientele. In these places where there are almost no white people the sculptors do not come into direct contacts with recipients of their art and cannot acquaint themselves with the examples of other works of art (European for instance), at least in the papers' photographs.

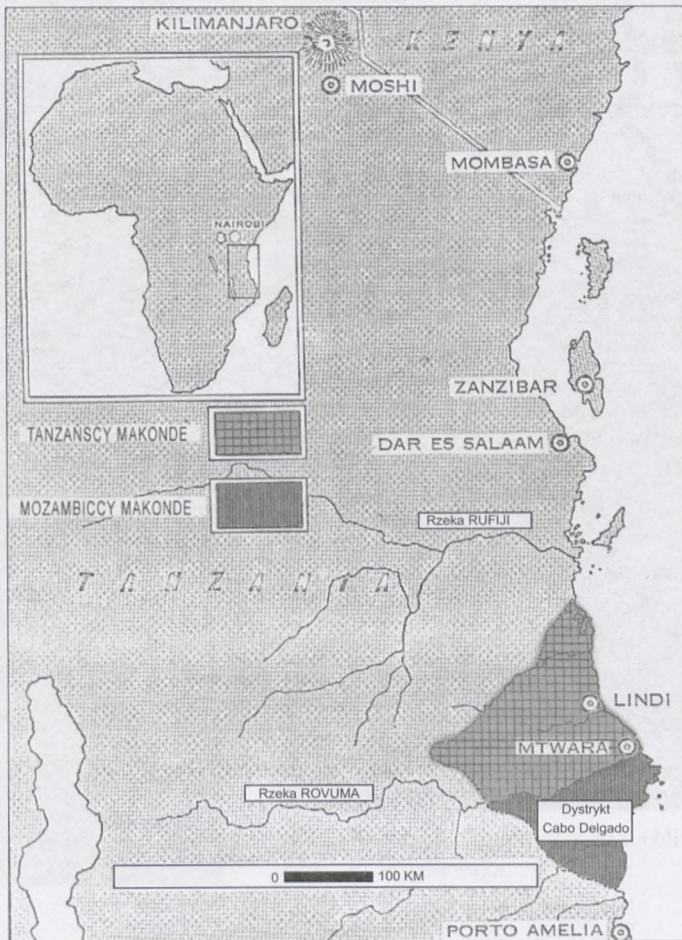
This statement is validated by a comparison of the sculptures on the Ruvuma River with the two other *shetani* groups the makers of which live in Dar es Salaam or its surroundings.

Kibaha is situated 40 kilometres west of the former capital. In the 1960s there lived many of the Makonde sculptors, and among them the *shetani* carvers. In those times the sculpture in this centre was flourishing, largely as a result of a greater demand for this art. There is a book on the Makonde art and prominent sculptors from Kibaha written by Dr. Jørn Korn¹ who accumulated an impressive collection of the *shetani* carvings. To this group of carvers belong: Kashmiri Matayo, Nafasi Mpagua, Hossein Anangangola, Joseph Francis and Rashidi bin Mohamed. Today in Kibaha there are only the first two of these. Hossein Anangangola was found by the author of the text in the village of Ndoleni, south of Dar es Salaam, and the other two are, unfortunately, already dead. On the basis of Dr. Korn book and my own research I was able to compare the differences between the carvings belonging to the „Kibaha group” from the end of the 1960s and these from the turn of the 20th century. The last group of the Tanzanian artists carving in the *shetani* style are the carvers living in the Mbagala district, one of the districts situated on the outskirts of Dar es Salaam. Its members live next door to each other and often work together. The oldest of them are Dastani Saimoni Nyedi and Atanasi Njawike. The first had taught to carve several of his sons, among them was Saimoni Dastani, and also Augustino Mwanga. All of them carve the sculptures of very innovative forms, close to abstraction. The carvings from Mbagala are inspired by the late Samaki style and they are made more slender and dynamic. The shapes refer to the feminine body and are drawing nearer abstraction. The carvers bravely experiment not only with the forms of their works but also with material, an example of which could be the use of, beside the *mpingo*, different varieties of light wood. The artists from Mbagala the stories of *shetani* regard as the stories of their ancestors and the source of artistic inspiration, the kind of abstract force that they try to exemplify. Also the Kibaha carvers treat the tribal legends and stories of malicious devils fairly freely and they themselves create their representations and invent the stories about them. The style of their carvings links traditional forms of carvings from the Ruvuma River area and close to abstraction sculptures from Dar es Salaam. The figures of *shetani* carved here have prominent, grotesque heads and limbs resembling decoratively lengthening forms.

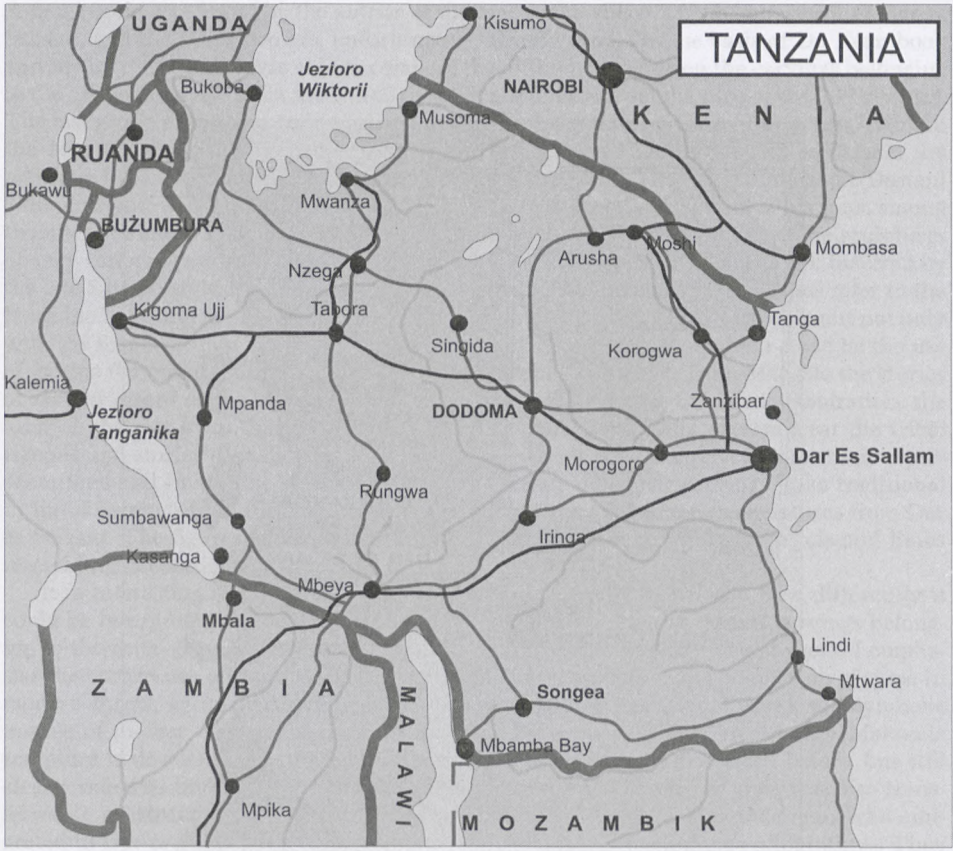
It is interesting to notice how inspiring was an idea of *shetani* and how differently it could be interpreted and materialised through art. Describing the *shetani* carvings belonging to the three groups I analyse the motives characteristic of every one of them. I emphasise the occurrence of traditional elements of Makonde sculpture and adaptation of them in modern forms, as for example in *binadamu* carvings (i.e. traditional ones) and symbolic motive of pitcher of water carried on the head by women. The contemporary Makonde sculpture is developing the forms that have not existed in the African art before, but still clearly refers to traditional art and derives from its roots. The *shetani* style was also transferred to other artistic techniques. Because of George Lilanga, a Makonde man who emigrated to Dar es Salaam from Mozambique, the *shetani* became a theme of paintings. They occur also in wooden and concrete relieves of Lilanga that adorn the Nyumba ya Sanaa Gallery in Dares Salaam. The *shetani* theme has inspired numerous artists from the surroundings of the former capital who have not originated from the Makonde people but have taken over this theme and develop it in their own art. For the reasons mentioned above I recognised the *shetani* as the most interesting and inspiring style of the whole Makonde sculpture that at the same time became a perfect showcase of contemporary African art being in opposition to the „airport art”. Unfortunately, the carvers of these sculptures have great difficulties selling them, and many young Makonde people decide to make the common stuff that is easier to exchange for bread.

¹ J. Korn, *Modern Makonde art*, Londyn–Nowy Jork–Sydney 1974.

AFRICA



Mapa 1. Oprac. Anna K. Wiśniewska, na podstawie: A. Stout, *Modern Makonde sculpture*, Nairobi 1966.



Mapa 2. Oprac. Anna K. Wiśniewska, na podstawie: *Nowej encyklopedii PWN*, t. VI, Warszawa 1997, s. 302.

Katalog fotografii



Fot. 1. Tancerz w masce *mapiko*, reprodukcja z: J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999, s. 34.

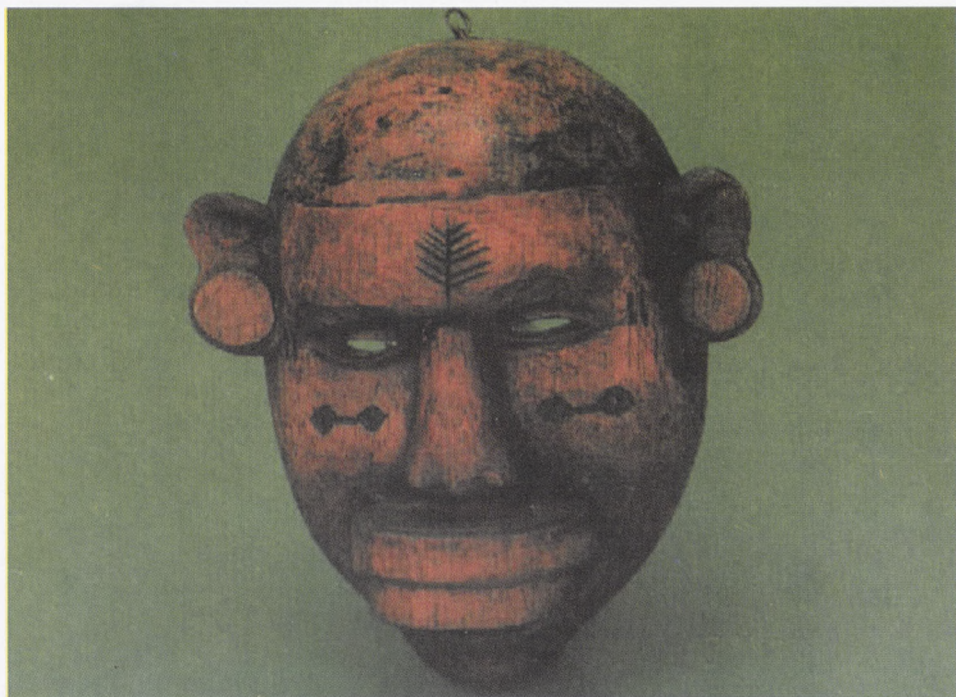


Fot. 2. Kobieta Makonde z tatuażem bliznowym, fot. Anna K. Wiśniewska.

Fot. 6. Maska *mapiko*, reprodukcja z: J. Korn, J. Kirksnaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999, s. 37.



Fot. 7. Portret mężczyzny Makonde, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 9. Maska twarzowa Makonde, reprodukcja z pocztówki, Muzeum Narodowe, Dar es Salaam.



Fot. 20. Portret Roberto Yakobo, reprodukcja z: J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999, s. 47.



Fot. 43. Przykład rzeźby przedstawiającej *shetani* zwanego Popobawa, w wykonaniu Hosseina Anangangoli, detal, drewno *mpingo*, wys. 30 cm, Ndoleni 2001, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 46. *Shetani Kumemena* autorstwa Kashimiriego Matayo, reprodukcja z: *Art Makondé: tradition et modernité*, Paryż 1989.



Fot. 50. Przykład współczesnej drobnej plastyki w wykonaniu Makonde, autor nieznany, drewno *mpingo* pokryte czarną pastą, wys. 27 cm, Dar es Salaam 1986, własność Ryszard Wiśniewski, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 53. *Shetani* Dastaniego Saimonio Nyediego, ok. 1970 r.,
reprodukcja z: M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. II,
Heidelberg 1990, s. 9.



Fot. 58. *Shetani Saimoniego Dastaniego*, drewno *mpingo*, wys. 120 cm, Dar es Salaam 1998, własność dr Eugeniusz Rzewuski, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 59. *Mama ndizi* autorstwa Augustino Mwangi, drewno *mpingo*, wys. 125 cm, Dar es Salaam 1998, własność dr Eugeniusz Rzewuski, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 63. Obraz o tematyce *shetani* George'a Lilangi, olej na desce, wys. 150 cm, szer. 270 cm, Dar es Salaam 1999, własność Karibu Art Gallery, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 65. Obraz o tematyce *shetani* Evarista Chikawe, akryl na płótnie, wys. 30 cm, szer. 40 cm, Dar es Salaam 2000, własność Anna K. Wiśniewska, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 7A. Portret Hosseina Anangangoli, Ndoleni 2001, fot. Anna K. Wiśniewska.



Fot. 14A. Portret Saimonio Dastaniego, reprodukcja z: *Art in Tanzania 2000. Katalog wystawy*, Dar es Salaam 2000, s. 28.



Fot. 15A. Portret George'a Lilangi, reprodukcja z: *Art in Tanzania 2000. Katalog wystawy*, Dar es Salaam 2000, s. 74.

Bibliografia

- Art in Tanzania 2000. Katalog wystawy*, Dar es Salaam 2000.
- Art Makondé: tradition et modernité. Katalog wystawy*, Paryż 1989.
- The art of the Maconde people. Wood sculptures of the Maconde people. Album*, Instituto de Investigacao Cientifica de Mocambique, Lourenco Marques [b.r.w.].
- Blesse G., *Der Südosten Tanzanias – die Kunst der Makonde und der Benachbarten Völker*, Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur, Monachium 1994.
- Blesse G., *Kunst der Makonde. Masken und Skulpturen aus dem Museum für Völkerkunde Leipzig aus der Zeit um die Jahrhundertwende*, „Völkerkunde”, nr 54, Lipsk [b.r.w.].
- Blesse G., *Moderne Makonde-Plastik. Kunst aus Ostafrika. Katalog wystawy*, Museum für Völkerkunde Leipzig, Lipsk 1995.
- Coote J., *Modern Makonde carving: the origins and development of a new African art tradition*, w: *Wooden sculpture from East Africa from the Malde collection. Katalog wystawy w Museum of Modern Art, 2 kwietnia – 21 maja 1989*, przedm. D. Elliott, Oksford 1989, s. 13–22.
- Davidson B., *Stara Afryka na nowo odkryta*, Warszawa 1972.
- Grohs E., *Art Makondé contemporain*, w: *Art Makondé: tradition et modernité. Katalog wystawy*, Paryż 1989.
- Herold E., *On some problems of the modern art of the Makonde people*, „Annals of the Náprstek Museum” 1983, nr 11, s. 91–109.
- Introducing wood carving and art in Tanzania*, Ministry of National Culture and Youth, Dar es Salaam 1967, s. 6–8.
- Jasiński J., *Modern Makonde. Contemporary ebony sculpture of the Makonde tribe (an outline)*, „Africana Bulletin” 1973, nr 18, s. 183–206.
- Kingdon Z.E., *Host of devils: the history and context of the modern Makonde carving movement* (rozprawa doktorska), University of East Anglia 1994.
- Korabiewicz W., *Makonde – wielcy rzeźbiarze*, „Lud” 1958–1959, s. 70–90.
- Korabiewicz W., *Sztuka Afryki w zbiorach polskich*, Warszawa 1966.
- Korn J., *Modern Makonde art*, Londyn–Nowy Jork–Sydney 1974.
- Korn J., Kirksnaes J., *Makonde*, Kopenhaga 1999.
- Kowalski A.M., *Sztuka Afryki Wschodniej*, „Etnografia Polska”, t. XV, z. 2, s. 161–183.
- Koziorowska J., *W drewnianym kręgu*, „Okolice” 1989–1990, nr 10, s. 130–134.



- Malde M., Malde K., *Collecting Makonde art, w: Wooden sculpture from East Africa from the Malde collection. Katalog wystawy w Museum of Modern Art, 2 kwietnia – 21 maja 1989*, przedm. D. Elliott, Oksford 1989, s. 9–12.
- Martin D., *The developing art form of the Makonde*, „Africa Encounter” 1972.
- Mohl M., *Masterpieces of the Makonde*, vol. I: *An East African documentation*, Heidelberg 1974.
- Mohl M., *Masterpieces of the Makonde*, vol. II–III: *Ebony sculptures from East Africa*, Heidelberg 1990–1997.
- Od Ruwumy do Maputo. Katalog wystawy*, oprac. J. Koziorowska, Warszawa 1984, s. 26–28.
- Oleńdzki J., *Sztuka demonstracyjna współczesnej Afryki (uwagi o nowych kierunkach twórczości rzeźbiarskiej o charakterze ludowym)*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. XXX, 1976, z. 2, s. 97–114.
- Rzeźba Makonde. Katalog wystawy w Pałacu Opatów w Oliwie*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, oprac. J. Kuniewski, Gdańsk 1988.
- Shore-Bos M., *Modern Makonde. Discovery in East African art*, „African Arts”, vol. III, 1969, nr 1.
- Shore-Bos M., *Makonde sculpture*, „Natural History”, vol. LXXIX, 1970, nr 3.
- Stanisławska Z., *Tradition and modernity in Mozambican sculpture*, „Africana Bulletin” 1997, nr 44.
- Stephen M.F., *The stone horsemen have been defeated: politics in Makonde sculpture*, w: *Wooden sculpture from East Africa from the Malde collection. Katalog wystawy w Museum of Modern Art, 2 kwietnia – 21 maja 1989*, przedm. D. Elliott, Oksford 1989, s. 23–26.
- Stout A., *Modern Makonde sculpture*, Kibo Art Gallery Publications, Nairobi 1966.
- Styczyńska A., *Współczesna rzeźba Makonde w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Etnograficzna, 1989–1990, nr 29.
- Weule K., *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographisches Forschungsreise in der Südosten Deutsch-Ostafrikas*, „Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten”, Ergänzungsheft 1, 1908.
- Willet F., *African art*, Nowy Jork 1997.
- Wooden sculpture from East Africa from the Malde collection. Katalog wystawy w Museum of Modern Art, 2 kwietnia – 21 maja 1989*, przedm. D. Elliott, Oksford 1989.
- Zins H., *Historia Afryki Wschodniej*, Wrocław 1986.





Biblioteka
Główna
UMK Toruń

856762

Biblioteka Główna UMK



300041355132



**Anna K. Wiśniewska (ur. 1977) –
absolwentka Uniwersytetu Mikołaja
Kopernika w Toruniu. Obroniła
pracę magisterską z zakresu
nowoczesnej sztuki Afryki
Wschodniej, napisaną pod opieką
prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego,
pt.: *Nowoczesna rzeźba Makonde. Styl
shetani, jako najwybitniejsze
osiągnięcie twórców Makonde.*
Praca została wyróżniona nagrodą
i medalem im. Jerzego Remera.
Autorka obecnie jest doktorantką
w Pracowni Sztuki Orientu na
Wydziale Sztuk Pięknych UMK.**

ISBN 83-88973-63-0



9 788388 973635