

# Bogdan Moliński

---

## Sztuka, rytuał, mit w afrykanistyce amerykańskiej

---

Przegląd Socjologiczny / Sociological Review 19/1, 141-172

---

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOGDAN MOLIŃSKI

## SZTUKA, RYTUAŁ, MIT W AFRYKANISTYCE AMERYKAŃSKIEJ

Treść: Integracyjne znaczenie problematyki sztuki dla antropologii i socjologii. — Teorie sztuki i geneza amerykańskich zainteresowań sztuką społeczeństw plemiennych. — Mechanistyczny technologizm F. Boasa, funkcjonalizm J. E. Harrison, antropologizm M. J. Herskovitsa. — Sztuka plemion afrykańskich w zainteresowaniach amerykańskich. — Muzyka, taniec, pieśń i ich mitologiczne aspekty. — Praca i rytuał: język i mit; mit, rytuał, sztuka jako osie krystalizacji kultury plemiennej.

### INTEGRACYJNE ZNACZENIE PROBLEMATYKI SZTUKI DLA ANTROPOLOGII I SOCJOLOGII

W amerykańsko-angielskim sporze dotyczącym założeń i metod badań antropologicznych oraz ich narodowych odmian, który jesienią 1951 r. przewinął się przez łamy kwartalnika „*American Anthropologist*”, jednym z wielu zarzutów, jakimi amerykańscy antropologowie kultury obciążyli brytyjskich antropologów społecznych, było całkowite pomijanie w pracach Brytyjczyków problematyki sztuki<sup>1</sup>. Zarzut nie najważniejszy w tej polemice w ciągu ostatnich kilku lat zdezaktualizował się prawie zupełnie. Brytyjskie prace z dziedziny antropologii oraz z pogranicza antropologii i historii sztuki zajmujące się plastyką, muzyką, tańcem czy mitologią plemienną dorównują liczebnością podobnym pracom amerykańskim.

Antropologiczne badania nad sztuką społeczeństw plemiennych<sup>2</sup> powołane są do spełnienia szczególnie doniosłej roli w procesach inte-

---

<sup>1</sup> G. P. Murdock, *British Social Anthropology*, „*American Anthropologist*”, Vol. 53, 1951, no 4, part 1; R. Firth, *Contemporary British Social Anthropology*, *ibidem*. Szerzej pisałem na ten temat w artykule *Geneza afrykanistyki amerykańskiej na tle rozwoju antropologii*, „*Przegląd Socjologiczny*”, T. XVIII, 1964.

<sup>2</sup> Kultura społeczeństw pierwotnych czy, jak je krótko nazywa R. Benedict, społeczeństw prostszych, jest kulturą niedoskonałą z punktu widzenia naszej ma-

gracji nauk społecznych i humanistycznych. Największa szansa integracji socjologii i antropologii, szansa jednoczesnego ujęcia kulturowych i społecznych aspektów życia człowieka<sup>3</sup>, leży w tej sferze jego działalności, która stosunkowo mało zbadana, chociaż może najbardziej interesująca, prowadzi do powstania dzieła sztuki. Szansa ta istnieje niezależnie od rozbieżności metodologicznych dzielących różne grupy badaczy, niezależnie od ich stanowisk wobec głównych nurtów współczesnej myśli naukowej.

Antropologia kultury podejmuje problematykę sztuki w jej obszernym społeczno-genetycznym kontekście. Ma ona ustalić związek wytworów sztuki z innymi elementami kultury, wzajemny stosunek różnych dziedzin sztuki, takich jak taniec, muzyka, plastyka, literatura w strukturze zjawisk społecznych danego kręgu kulturowego, wykorzystując cały osiągalny materiał porównawczy dla zweryfikowania ich rysów partykularnych i uniwersalnych, ma ponadto nakreślić szlaki wędrówek różnych elementów poszczególnych dziedzin sztuki, a także zbadać mechanizmy jej autonomizacji. Ten cały kompleks zagadnień w ich najczystszej postaci, tzn. bez skażenia go czynnikami komercyjnymi, znajduje antropologia wśród ludów spoza kręgu współczesnej cywilizacji euro-amerykańskiej. Sztuka tych ludów, tak jak i cały sy-

sowej, wysoko utechnicznionej cywilizacji. Dla człowieka spoza tego kręgu cywilizacyjnego jego własna kultura jest kulturą pełną i bogatą, a nie pierwotną czy prymitywną. Funkcjonuje on w niej całą osobą, związany jest ściśle z wszystkimi członkami własnej grupy plemiennej, totemicznej czy klanowej. Odnajduje swoją wartość i tożsamość nie w sferze stosunków bezosobowych i anonimowych charakterystycznych dla społeczeństw masowych, lecz w sferze osobistych kontaktów w małej grupie poprzez czynne zaangażowanie się w jej powodzenie i przetrwanie. W tej grupie każdy zna każdego, wszyscy na ogół uzależnieni są od siebie ekonomicznie, co stwarza trwałą podstawę dla ich wzajemnych postaw. Stosunki bezosobowe praktycznie nie istnieją. Pierwotność lub prymitywizm tej społeczności mogą być rozumiane najlepiej w sensie Cooleyowskiej grupy pierwotnej, grupy stosunków „twarzą w twarz”, grupy rodzinnej. Jeżeli z dwóch możliwych przekładów angielskiego *primitive* na polskie *prymitywność* lub *pierwotność* odrzucimy pierwsze jako zbyt wartościujące, drugie uzyskuje wysoki walor naukowy przez wymianę go na *plemienność*. Ten termin właściwie określa podstawowy typ stosunków społecznych danego ludu, jak i stan kultury zbudowanej w czasie ich trwania, i wyłącznie ten termin stosujemy w tym artykule. R. Benedict, *Patterns of Culture*. A Mentor Book, New York 1959, s. 29, 31, 60 i inne (*simpler peoples, simples cultures*). Szersze omówienie tego problemu znajduje się w przygotowywanej przez PWN do druku mojej pracy pt. *Historia, osobowość, sztuka*.

<sup>3</sup> Por. A. Gella, *Alfred Luis Kroeber (1876—1960)*, „Przegląd Socjologiczny”, T. XV/1, 1961.

stem kulturowo-społeczny, będący oprawą ich życia, posiada charakterystyczne rysy nazywane na ogół przez badaczy pierwotnością lub prymitywizmem.

TEORIE SZTUKI I GENEZA AMERYKAŃSKICH ZAINTERESOWAŃ SZTUKĄ  
SPOŁECZEŃSTW PLEMIENNYCH. MECHANISTYCZNY TECHNOLOGIZM  
F. BOASA, FUNKCJONALIZM J. E. HARRISON,  
ANTROPOLOGIZM M. J. HERSKOVITSA

Uczeni interesujący się początkami sztuki w ogóle przedstawili wiele teorii jej genezy i pochodzenia. Do najbardziej znanych należą idealistyczne teorie K. von Steinena upatrującego początki sztuki w zadowoleniu płynącym z umiejętności naśladownictwa form natury i z konieczności komunikatywności na terenach łowieckich, K. Th. Preussa i H. Breuila utrzymujących, że przypadkowa zabawa zrodziła pierwsze naśladownicze wytwory artystyczne, A. Consea widzącego we wczesnych dziełach sztuki realizację wytworów pamięci artysty, G. Semperra postulującego mechanistyczne naśladowanie wzorów technicznych i ich elementów geometrycznych, z czego drogą powolnej ewolucji zrodziła się sztuka naturalistyczna, A. Riegla rozważającego teleologiczną wolę twórczą drzemiącą w człowieku potrzebę wyrażania piękna i pogardy dla brzydoty. Na gruncie polskim interesującą koncepcję sztuki plemienną przedstawia Włodzimierz Antoniewicz. We wstępie do swego dzieła *Historia sztuki najdawniejszych społeczeństw pierwotnych* uczony pisze: „Wszystkie [...] rodzaje sztuki plastycznej są formami świadomości społecznej, są formami poznania i obrazami odzwierciedlającymi rzeczywistość obiektywnie, realnie istniejącą poprzez subiektywną świadomość i wyobrażenie artystów. Sztuka tedy jest zjawiskiem społecznym, wynika z potrzeb społeczeństwa, służy społeczeństwu i działa na wyobrażenie i uczucia odbiorców, przemienia je, przeobraża, wpływa na rozwój i postęp świadomości ludzkiej [...] Istotnym przedmiotem sztuki jest człowiek i jego życie”<sup>4</sup>.

W gronie badaczy polskich interesujących się problematyką sztuki w ogóle i sztuki plemienną w szczególności znajdujemy także nazwiska tej miary, co Michał Walicki, Stanisław Gąsiorowski, August Zamoyski, Witold Hensel, Władysław Witwicki, Kazimierz Michałowski.

Amerykańskie zainteresowania sztuką społeczeństw plemiennych są refleksem bogatej tradycji myśli estetycznej w filozofii europejskiej, a jednocześnie wynikiem żywiołowego rozwoju terenowych badań antro-

<sup>4</sup> W. Antoniewicz, *Historia sztuki najdawniejszych społeczeństw pierwotnych*, Warszawa 1954.

pologicznych na kontynencie amerykańskim, których punkt szczytowy przypada na przełom w. XIX i XX<sup>5</sup>. Wiele prywatnych muzeów i amatorskich kolekcji zapełniło się wtedy nie uporządkowanymi zbiorami dzieł sztuki plemion indiańskich. Pierwszymi badaczami, którzy rozpoczęli pracę nad uporządkowaniem i klasyfikacją tych różnorodnych znalezisk, posługując się przy tym mniej wiedzą akademicką, a bardziej osobistym doświadczeniem i znajomością środowisk, z których te wytwory pochodziły, byli antropologowie.

Pierwszym, dzisiaj już klasycznym dziełem dotyczącym sztuki społeczeństw plemiennych, nie tylko zresztą na gruncie amerykańskim, była książka F. Boasa *Primitive Art* (1927), która według słów jej autora jest „próbą analitycznego opisu fundamentalnych rysów sztuki pierwotnej”, wychodzącą z przesłanki o zasadniczej tożsamości procesów umysłowych członków wszystkich ras, uczestników wszystkich kultur oraz z przesłanki o znaczeniu źródeł historycznych dla oświetlenia i prawidłowego zrozumienia każdego zjawiska kultury<sup>6</sup>. W tym dziele poświęconym zasadniczo plastyce — literatura, muzyka, taniec omawiane są łącznie w ostatnim rozdziale — Boas przedstawił teorię sztuki społeczeństw plemiennych akcentując przede wszystkim rolę materiału dostępnego twórcy, używanych przez niego narzędzi i technologii twórczości oraz fakt wędrowek pewnych elementów formalnych plastyki wśród różnych społeczeństw, które wypełniały je własną treścią, nadając im częstokroć znaczenie odwrotne do posiadanego przez nie uprzednio w innym plemieniu.

Pierwszą część tej teorii — jej stronę technologiczną, Boas sformułował niewątpliwie pod wpływem prac niemieckiego technologa zajmującego się podobną problematyką, Gustawa Sempersa, druga część powstała w wyniku wieloletnich badań i obserwacji uczonego nad sztuką i życiem wielu społeczeństw plemiennych, a zwłaszcza nad Indianami z północno-zachodniego wybrzeża Ameryki Północnej. Sztuce mieszkańców tej części kontynentu poświęcił Boas zasadniczą część swojej książki<sup>7</sup>.

Problematykę sztuki społeczeństw plemiennych ujmuje Boas bardziej od strony estetycznej wartości jej wytworów niż od strony jej funkcji społecznych. Bardziej interesują go formalne elementy sztuki wyrażone w takich terminach, jak styl, symetria, rytm, dekoracyjność,

<sup>5</sup> Por. *The Golden Age of American Anthropology*, Selected and Edited with Introduction and Notes by M. Mead and R. L. Bunzel, New York 1960.

<sup>6</sup> F. Boas, *Primitive Art*, New York 1926. Przedmowa autora.

<sup>7</sup> Zwłaszcza rozdział VI: *The Art of the Northwest coast of North America*, s. 183—299.

symbolizm, realizm, konwencjonalizm, geometryzm oraz technologiczne determinanty związane z ich występowaniem, niż treści społeczne, które są w nie wcielone. Wiele uwagi poświęca Boas także występującemu w sztuce społeczeństw plemiennych charakterystycznemu zjawisku zapożyczenia jej pewnych elementów formalnych. Jedna społeczność lokalna mechanicznie — jak twierdzi Boas — przejmuje od innej społeczności lokalnej dany motyw rysunku, układ ornamentu, kompozycję barw czy wręcz całą formę figuratywną lub abstrakcyjną. Adaptacja takiego zapożyczonego elementu plastycznego do całości istniejących w danym plemienu środków ekspresji estetycznej posiada charakter czysto zewnętrzny. W części lub w całości odrzucony jest jego oryginalny walor magiczny, hieratyczny czy rytualny. Nowi posiadacze uewnętrzniają w nim wartość zaczerpniętą z własnego zasobu dążeń i pragnień domagających się wizualnej egzemplifikacji. W takim przypadku mechanicznego przejścia elementu kultury obcej mamy do czynienia z zaspokojeniem potrzeby ujawnienia i zmaterializowania wierzenia lub poglądu, dla którego dana społeczność nie dysponowała dotąd odpowiednią formą lub środkiem wyrazu.

Całkowicie poświęcona kwestiom marginesowo potraktowanym przez Boasa jest natomiast książka Jean E. Harrison *Sztuka starożytna a rytuał (Ancient Art and Ritual)*<sup>8</sup>. Książka wyrosła z gruntu antropologii brytyjskiej wywarła głęboki wpływ w wielu środowiskach naukowych. Dzieło to ukazało się po raz pierwszy w 1913 r., jego siódme wydanie wyszło w Londynie w 1951 r. Zawarte w nim stanowisko dotyczące społecznej genezy sztuki, pierwotnej jedności sztuki z rytuałem — obrzędem religijnym, mającym podstawowe integrujące znaczenie dla grupy społecznej, która go dokonuje — stało się jedną z głównych tez antropologii. Harrison większą część swojej analizy poświęca zjawiskom sztuki jako aspektowi kultu i obrzędu, opierając się głównie na przykładach zaczerpniętych z kręgu antycznej kultury śródziemnomorskiej. Cofa się ona jednak dość daleko w przeszłość. W populacjach zasiedlających wtedy te tereny występowały zupełnie wyraźnie cechy plemiennosci — ograniczona liczebność, wspólnota języka i obyczajów, poczucie łączności i wzajemnej odpowiedzialności za losy grupy. Harrison analizuje wielką ateńską uroczystość wiosenną — festiwal Dionizosa i porównując go z uroczystościami związanymi z kultem Ozyrysa w starożytnym Egipcie i Tammuza w Babilonie stwierdza, że wszystkie te mity o bogu umierającym i odradzającym się, symbolizujące wieczną przemianę natury, pór roku, dnia, życia, śmierć i narodzi-

<sup>8</sup> J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, London 1951.

ny przyrody zawierają wspólny czynnik emocjonalny. Jest on pniem, z którego wyrastają zespolone rytuał i sztuka.

W oparciu o rozważania lingwistyczne i na przykładzie Grecji VII—IV w. p.n.e. Harrison dowodzi, że sztuka oddzieliła się od rytuału, wyodrębniła się z niego, stała się celem samym w sobie w momencie wzrostu zbiorowości do tej liczebności, która spowodowała oddzielenie się w uroczystościach kultowych grupy widzów od grupy wykonawców. „Początkowo nie było podziału na aktorów i widzów — pisze Harrison — ceremonie gromadziły całe plemię, jedynymi widzami byli wtedy niewtajemniczeni, kobiety i dzieci [...] Uroczystość była wspólnym aktem, zespołową, kolektywną emocją [...] widzowie są nowym jej elementem, taniec jest nie tylko wykonywany, lecz także oglądany z dystansu, staje się spektaklem. Podczas gdy dawniej wszyscy lub prawie wszyscy byli aktywnymi uczestnikami obrzędu, jego twórcami, teraz wielu, przeważnie większość staje się widzami oglądającymi, czującymi, myślącymi, lecz nie działającymi”<sup>9</sup>. „Rytuał — czytamy dalej — był reprezentacją (*re-presentation*) lub „preprezentacją” (*pre-presentation*), odtworzeniem (*re-doing*) lub „przedtworzeniem” (*pre-doing*), kopią lub imitacją życia, lecz — i to jest najważniejsze — jego cel był zawsze praktyczny [...] Celem sztuki jest ona sama”<sup>10</sup>.

Organicznej łączności sztuki z rytuałem, ich wzajemnych zależności dowodzi także obserwacja współczesnych społeczeństw plemiennych. J. E. Harrison przytacza opis pozostawiony przez głośnego podróżnika C. H. Lumholta, autora rozprawy o symbolizmie Indian Huicholów (1900 r.). Opis dotyczy sposobu, w jaki Indianie pragną zapewnić sobie i swoim zbiorom przychylność ojca-Słońca. Wdzięczność za pożądaną i spodziewaną opiekę wyrażają Indianie z góry, składając na ołtarzu świątyni ozdobny dysk wyobrażający tarczę słoneczną. Obydwie strony dysku pokryte są rysunkami promieni społecznych, faz na widnokręgu, które słońce przechodzi od wschodu do zachodu, i innymi znakami mającymi rytualne znaczenie. Czy mamy tu do czynienia ze sztuką czy z rytuałem? „Zarówno z jednym, jak i z drugim — odpowiada Harrison — to my rozróżniamy formę wdzięczności i dzieło sztuki [...] lecz sam Indianin [...] maluje dziękczyniąc”<sup>11</sup>. To podejście do sztuki społeczeństw plemiennych posiada wyraźne cechy funkcjonalizmu, słabo akcentowane przez Boasa, lecz w poważnym stopniu rozwijane przez jego ucznia Melvilla J. Herskovitsa. Podręcznik antropologii kultury napisany przez tego autora w 1954 r. zawiera najnowszy wykład inte-

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 126—127.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 24—25.

resujących nas zagadnień. W ujęciu Herskovitsa najbardziej kontrowersyjny aspekt problematyki sztuki — następstwo stylów, kolejność rozwoju takich jej rysów jak realizm i konwencjonalizm, symbolizm i reprezentacja — traktowany jest jako zagadnienie drugorzędne i posiadające wszelkie cechy względności.

Ogólne, uniwersalne prawa rozwoju sztuki od realizmu do konwencjonalizacji lub do realizmu od abstrakcji w świetle najnowszych analiz porównawczych nie są do ustalenia. Badania wykazują fakt jednoczesnego występowania różnych elementów tych stylów w plastyce danego kręgu kulturowego czy danego plemienia. Rozwój sztuki w społecznościach plemiennych nie jest procesem ciągłym, którego kierunek dałby się ustalić w formie uogólnienia obowiązującego dla poświęconych im rozważań. Przeciwnie, w procesie tym ujawniają się tendencje do zmian. Widoczne są nagle zagadkowe odstępstwa od jednego kierunku i nowatorski rozkwit innego — antropolog nie jest w stanie wskazać, który z nich jest wcześniejszy, początkowy, nierozzerwalnie związany z pierwocinami kultury<sup>12</sup>. Charakterystyczne dla antropologicznego podejścia Herskovitsa do sztuki społeczeństw plemiennych jest rozumienie względności terminów i definicji kulturowych. Zastanawia się on np.: Co to jest realizm? Na jakiej podstawie obdarzamy tym mianem konkretne dzieło sztuki? Czy jest to pojęcie uniwersalne, ponadkulturowe? Czy ze stanowiska jednej kultury można stosować je wobec wytworów drugiej, bez wniknięcia we właściwe jej społeczne i psychologiczne mechanizmy twórczości artystycznej? Antropologia dostarcza obfitego materiału dla rozważenia tych problemów. Okazuje się, że rozumienie pewnych terminów zależne jest tylko od kultury. U Herskovitsa znajdujemy kapitalny przykład ilustrujący tę tezę. Oto jedna z masek tanecznych używana w plemieniu Yoruba z Zachodniej Nigerii określana była przez europejskich i amerykańskich specjalistów i opisywana w katalogach jako konwencjonalnie ujęta twarz ludzka, której zręczny artysta nadał interesujący wyraz przez ekspresyjne odwrócenie naturalnych proporcji — uwypuklenie i nienaturalne powiększenie dolnych części policzków i podbródka, skrótowe potraktowanie długości twarzy na korzyść jej szerokości, a także zwięźlenie czoła i wierzchołka czaszki. Cała maska przedstawia głowę o silnie gruszkowatym kształcie. Nie jest to jednak, jak sądzą zachodni interpretatorzy, świadoma stylizacja dokonana przez twórcę. Przeciwnie, jest to świadomie realistyczne odtworzenie głowy ludzkiej, tak jak ona jest widziana przez uczestników obrzędu, w trakcie którego ta maska bywa stosowana. Jest to realistyczne odtworzenie twarzy ludzkiej, widzianej z dołu, ogląda-

<sup>12</sup> M. J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York 1955.



nej z pozycji leżącej, a nie stylizacja tej twarzy widzianej na wprost<sup>13</sup>. Podobnych błędnych interpretacji wytworów sztuki społeczeństw plemiennych, przez osoby nie orientujące się dokładnie w całym społecznym kontekście tej sztuki, obejmującym zarówno jej funkcje obrzędowe, jak i odpowiadające im zamierzenia artystyczne, spotkać można — zdaniem Herskovitsa — jeszcze bardzo wiele, nawet w literaturze fachowej. Uniknięcie ich jest możliwe tylko poprzez wzmożenie badań terenowych, poprzez coraz lepsze poznawanie całości kultury społeczeństw plemiennych. Jak przedstawia się sprawa sztuki plemion afrykańskich w najnowszych zainteresowaniach amerykańskich?

#### SZTUKA PLEMION AFRYKAŃSKICH W ZAINTERESOWANIACH AMERYKAŃSKICH

Angielski badacz kultur i wytworów sztuki w Afryce na południe od Sahary, William Fagg, w swojej ostatniej książce *Nigerian Images* stwierdził, że powszechnie stosowany termin „sztuka afrykańska” jest nieporozumieniem. Nie ma niczego takiego jak sztuka afrykańska, jest natomiast sztuka licznych afrykańskich plemion, częstokroć odrębna w formie, technologii i przeznaczeniu<sup>14</sup>. Pogląd Fagga reprezentuje stanowisko współczesnej antropologii i afrykanistyki w tej sprawie. Początki afrykanistyki amerykańskiej sięgają — jak pamiętamy — pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Inspirowały ją osiągnięcia afrykanistyki europejskiej. W latach trzydziestych dzięki inicjatywie M. J. Herskovitsa afrykanistyka amerykańska notuje pierwsze osiągnięcia, by w ciągu następnego ćwierćwiecza zdominować zupełnie naukowe zainteresowania Afryką w świecie. Jednakże ów wielki rozwój afrykanistyki w Ameryce po II wojnie światowej jeszcze nie jest proporcjonalny do możliwości badawczych istniejących w Afryce. Badania dotąd prowadzone koncentrowały się raczej na problematyce instytucjonalno-społecznej, pozostawiając stosunkowo nietkniętą dziedzinę sztuki i zjawisk społecznych ściśle z nią związanych.

Pierwsze, większe opracowania zagadnień sztuki w Afryce w języku angielskim pojawiły się w Ameryce na przełomie lat 40—50. Przeważnie były to dzieła wydawane i w Anglii, i w Ameryce jednocześnie. Najczęściej były to tłumaczenia opracowań autorów niemieckich. Badacze niemieccy, być może kontynuując tradycje lat 20—30, kiedy to ukazało się w Niemczech szereg dzieł interpretujących zjawisko sztuki, w tym także sztuki plemiennej, ze stanowiska freudyizmu, byli szczególnie aktywni w tej dziedzinie.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> W. Fagg, *Nigerian Images*, London 1964, wg *Trustee of Africas Art*, „West Africa”, No 2436, February, 1964.

W 1954 w Nowym Jorku wydano angielski przekład książki Wernera Schmalenbacha *African Art*. Jest to dzieło, które w swej pierwszej części omawia sztukę charakterystyczną dla różnego rodzaju kultur wyodrębnionych na zasadzie ich podłoża ekonomicznego — sposobu zdobywania pożywienia, rodzaju osiadłości i uprawy ziemi. Autor wyróżnia kultury myśliwskie, pasterskie i rolnicze. Każdej z nich przypisuje sztukę o specyficznym charakterze. Żyjące dziś plemiona myśliwskie w Afryce to Pigmeje i Buszmeni. Pochodzenie tych plemion nie jest pewne. Schmalenbach wysuwa interesującą hipotezę, że stopień rozwoju wytworów sztuki spotykanej u Pigmejów wskazuje na prawdopodobne istnienie w Afryce przed wiekiem kamienia (*Stone Age*) bardziej prymitywnego wieku drewna (*Wood Age*). Pigmeje nie posiadają nawet malowideł skalnych, które zwykło się traktować jako chronologicznie najwcześniejsze wytwory artystycznej działalności człowieka. Próby ozdabiania broni i niektórych przedmiotów codziennego użytku, o których trudno powiedzieć, czy stanowią zamiar estetyczny, czy są wynikiem przypadku lub funkcją praktycznego przeznaczenia narzędzia, to jedyna wskazówka co do istnienia sztuki u Pigmejów. Sporo pięknych przykładów malowideł i rysunków skalnych znajdujemy w kulturze Buszmenów. Wykazują one zadziwiające podobieństwo do malarstwa skalnego, odkrytego w południowo-wschodniej Europie. Malarstwo skalne to jedyny przejaw plastycznej sztuki tego plemienia.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na interesujący szczegół przytaczany w związku z kulturą Buszmenów. Julius E. Lipps w książce *Początki rzeczy. Kulturowa historia człowieka (The Origin of Things. A Cultural History of Man)* opisuje związek wierzeń tego ludu z pewnymi formami wyrazu plastycznego, związek posiadający dla grupy ściśle praktyczny sens. Przed wyruszeniem na polowanie Buszmeni rysują na ziemi podobiznę zwierzęcia i po odbyciu pewnej ceremonii, z zachowaniem wielu form rytualnych, rzucają w tę podobiznę swoje włócznie. Wierzą oni, że bez tej procedury nie mają szans na udane polowanie. W ich wyobraźni nie ma różnicy między rzeczą a jej przedstawieniem graficznym — zwierzę i jego rysunek są tożsame. „Zgodnie z tym przekonaniem — pisze Lipps — upolowanie zwierzęcia już raz trafionego i zabitego włóczniami na rysunku będzie następnego dnia tylko czczą formalnością”<sup>15</sup>. Ten zwyczaj obok potwierdzenia tezy

<sup>15</sup> J. E. Lipps, *The Origin of Things. A Cultural History of Man*, London 1949, s. 84. Lipps, Niemiec z pochodzenia, w 1934 r. zrezygnował z katedry antropologii przy Uniwersytecie w Kolonii i po krótkim okresie czasu, kiedy wykładał na Sorbonie, przyjął zaproszenie Boasa do Columbia University. Lipps był twórcą katedry antropologii na murzyńskim Howard University (Washington).

o nierozzerwalnym związku sztuki z rytuałem zdaje się wskazywać, że w kulturze Buszmenów mamy do czynienia z występowaniem większej ilości elementów artystycznych, niż przyznaje Schmalenbach. Niektóre z tych elementów, jak wspomniany rysunek na piasku, są jednak bardzo nietrwałe — wyrażają one umiejętności plastyczne Buszmenów niedostrzegalne dla badacza nie posiadającego z ich codziennym życiem bezpośredniego osobistego kontaktu. Odkrycie tych umiejętności możliwe jest tylko przez terenowca.

Do następnej grupy kultur rolniczych zalicza Schmalenbach ludy Bantu i Murzynów Sudanu. Charakterystyczne dla sztuki tych ludów są niezliczone i różnorodne rzeźby w drzewie. Trzecią grupę — kultur pasterskich — tworzą liczne plemiona rozrzucone po całej Afryce. Sztuka, ich jest wysoce zróżnicowana z przewagą rzeźb i wyrobów metalowych<sup>16</sup>. Druga część książki Schmalenbacha posiada większą wartość informacyjną. Składa się na nią encyklopedyczny opis wytworów sztuki poszczególnych plemion afrykańskich.

Amerykańską literaturę dotyczącą sztuki zasila także wiele innych przekładów z języka niemieckiego. Do najbardziej znanych należy międzynarodowa publikacja wydawana równocześnie w wielu krajach Europy. Jej wydanie amerykańskie z 1958 r. nosi tytuł *The Praeger Picture Encyclopedia of Art*.

Spśród nielicznych wydawnictw całkowicie amerykańskich, poświęconych sztuce społeczeństw plemiennych, na czoło wybija się praca historyka sztuki i archeologa z Columbia University Douglasa Fräsera *Primitive Art*. Trzy główne części książki poświęcone są Afryce, Azji i Oceanii oraz Ameryce. Znajdujemy w niej jednak nie tylko wyliczenie plemion występujących na tych obszarach i opis głównych rysów posiadanej przez nie sztuki plastycznej, lecz także ambitną próbę skonstruowania pewnej teorii sztuki plemiennej w oparciu o najnowsze zdobycze archeologii i antropologii kultury. Fraśer roboczo definiuje sztukę społeczeństw plemiennych jako wysoko rozwiniętą sztukę nisko rozwiniętych kultur (*the high art of low cultures*). Definicja ta jest użyteczna głównie dla wyodrębniania jej podmiotu spośród rzemiosł, sztuki ludowej i sztuki masowej<sup>17</sup>. Celem sztuki społeczeństw plemiennych nie jest wypełnienie potrzeb estetycznych — dowodzi Fraśer. Artysta plemienny twórczością swoją odpowiada wyłącznie na praktyczne zapotrzebowania społeczne. Wytwarza on taką liczbę przedmiotów — nie mniej i nie więcej — na jaką posiada społeczne zamówienie, jaka

<sup>16</sup> W. Schmalenbach, *African Art*, New York 1954, s. 8—28.

<sup>17</sup> D. Fraser, *Primitive Art*, London 1962.

potrzebna jest do wypełnienia nimi społeczno-kulturowych ram obrzędu czy rytuału. Ta materialna treść — plastyczne elementy rzeźby, maski czy rysunku — wyznaczona jest przez tradycję, artysta posiada niewielki margines swobody w nadaniu im własnego indywidualnego wyrazu. Niemniej jednak — jak wskazują inni badacze — artysta zawsze rozpozna pracę swych rąk, choćby dla obserwatora z zewnątrz ta grupa przedmiotów, w której członek plemienia tak dobrze się orientuje, była zupełnie nie do odróżnienia od masy innych. Niezależnie bowiem od wymagań tradycji i norm, którym musi odpowiadać dzieło sztuki, aby uzyskało swoje uzasadnienie i zostało zaakceptowane przez społeczność jako nadające się do użycia w konkretnej uroczystości, każdy twórca w ramach społecznie dopuszczalnego schematu potraktowania materiału posiada własny, osobisty znak. Tym znakiem może być czasem kombinacja pewnych elementów formalnych dzieła, ich układ, wykończenie, skala i natężenie kolorów itp. Pewne zindywidualizowanie form odpowiedzi na zamówienie społeczne jest więc możliwe w sztuce społeczeństw plemiennych. Nie zostało to dostatecznie podkreślone przez Frasera.

Wagi sił społecznych i nacisku opinii plemiennej na artystę nie można oczywiście przecenić — sztuka jest dla plemienia formą aktywnego stosunku do świata, ingerencją w prawa natury, manipulacją siłami irracjonalnymi, jest ona formą magii, mającą zbyt duże znaczenie dla całej grupy, by można ją było pozostawić w całkowitej swobodzie działania jednej osoby. Sztuka ta służy celom instytucjonalnym, a nie personalnym — kontrolowana surowo przez siły społeczne jest ona wyrazem publicznej wiary w siłę i wartość plemiennych, zinstytucjonalizowanych sposobów osiągania powodzenia w życiu. W tym miejscu mała dygresja. Angielski krytyk Herbert Read w książce poświęconej analizie społecznych aspektów sztuki w epoce industrializacji wyodrębnił dwa źródła żywotności (*vitality*) sztuki. Pierwsze źródło to całość wzorów kultury przekazywanych w obrębie danego społeczeństwa, drugie to sama osobowość i indywidualność artysty<sup>18</sup>.

W pierwszym przypadku dzieło sztuki zależy przede wszystkim od czynników społeczno-kulturowych, od specyficznego programu społecznego dotyczącego twórczości artystycznej, inaczej, od zapotrzebowania społecznego na określony rodzaj tej twórczości, w drugim przypadku natomiast dzieło sztuki jest przede wszystkim rezultatem psychicznego wyposażenia i temperamentu artysty. Sztuka plemienna należy niewątpliwie do tego pierwszego źródła inspiracji — jest ona integralną czę-

<sup>18</sup> H. Read, *The Grass Roots of Art*, Cleveland — New York 1961, s. 20.

ścią tradycji kulturowej danej zbiorowości, czynniki psychologiczne odgrywają stosunkowo niewielką rolę w procesach jej powstawania. Te czynniki psychologiczne grają natomiast rolę pierwszorzędną w procesach twórczych przebiegających na terenie środowisk euro-amerykańskich, gdzie jedną z głównych cech elit artystycznych bywał zwykle nonkonformizm społeczny czy kulturowy. Ten nonkonformizm w różnych okresach czasu i w różnych środowiskach, różny zarówno w stopniu, jak i w rodzaju, był najczęściej głównym motorem ruchów intelektualnych i artystycznych — wyrażał on z jednej strony nieprzystosowanie artysty do jego najszerszej pojętego otoczenia kulturowo-społecznego, a z drugiej strony jego indywidualny protest przeciwko dotychczasowym formom i szablonom transmitowanym i obowiązującym w tym otoczeniu. Hasłem wyróżniającym artystę z jego środowiska w społeczeństwach masowych jest, jak się wydaje, nonkonformizm i nieprzystosowanie, podczas gdy w społecznościach plemiennych odwrotnie, naczelnym hasłem dla artysty jest jego konformizm i przystosowanie do społeczeństwa i kultury. Wróćmy jednak do pracy Douglasa Fräsera.

Rozważając elementy sztuki plemion afrykańskich Fraser wnosi swój oryginalny wkład w naukę, polegający na znalezieniu obiektywnego kryterium pozwalającego na ustalenie względnej chronologii sztuki, charakterystycznej dla różnych kręgów kulturowych w Afryce. Kryterium tym jest tzw. motyw twarzy sercokształtnej (*heart-shaped face*) występujący w rzeźbach i maskach afrykańskich. Motyw ten rozprzestrzeniony jest szeroko na całym kontynencie. Jedynym terenem, na którym nie występuje, jest zachodnionigeryjskie centrum rozwoju sztuki nie mającej sobie równej w pozostałych częściach Afryki, okręg Ife, Benin, Yoruba. Występowanie motywu twarzy sercokształtnej w jego najczystszej postaci wskazuje na starszeństwo kultury — jej początki mogą sięgać nawet mezolitu. W miarę jak ten motyw w rzeźbie lub w masce staje się mniej czytelny, w miarę przechodzenia trójkątnego rysunku twarzy w rysunek owalny lub okrągły, zbliżamy się w czasie do neolitu i kultur późniejszych. W ujęciu Fräsera występowanie motywu twarzy sercokształtnej staje się naczelnym kryterium klasyfikacji kultur plemion afrykańskich. Ta hipoteza nie jest jednak dostatecznie zbadana. Wprawdzie twarze sercokształtne rzeczywiście występują u plemion stosunkowo mało rozwiniętych społecznie, jak np. w sztuce Ibibio, Ijaw, Kwele, Baga, Mende, Pende, Makonda, Ogowe, Pangwe, Bobo, Baoula i innych, a nie występują zupełnie w arystokratycznej i najdojrzałej (*mostsophisticated*) sztuce Beninu i Yoruba<sup>19</sup>, to jednak

<sup>19</sup> Fraser, *op. cit.*

dokładne rozpatrzenie tego zjawiska i jego możliwych uwarunkowań czeka jeszcze na swego badacza. Douglas Fraser poczynił tu dopiero pierwszy krok.

Dalsze interesujące rozważania dotyczące problematyki sztuki afrykańskiej znajdujemy w studium Justine M. Cordwell. „Od przeszło pięćdziesięciu lat artyści, studenci i kolekcjonerzy zachwycali się estetyczną doskonałością form wytworów sztuki afrykańskiej zebranych w muzeach i prywatnych kolekcjach w Europie i Ameryce. Informacje o twórcach tej sztuki i o tle kulturowym, poprzez które mogłaby ona być lepiej zrozumiana, były jednak i są nadal niesłychanie trudne do uzyskania”<sup>20</sup> — pisze w swym artykule J. M. Cordwell. Dla celów naświetlenia kolejnych faz rozwoju spotykanych w sztuce plemion afrykańskich autorka dzieli jej chronologię według okresów przedhistorycznego, przedkolonialnego i wreszcie współczesnego.

Z wytworów afrykańskiej sztuki tego pierwszego okresu najbardziej znane są malowidła skalne znalezione w Afryce Północnej, Południowej oraz w Rodezji. Oprócz tych znalezisk malarskich sztukę plemion afrykańskich okresu przedhistorycznego reprezentują liczne prace w kamieniu i metalu znalezione w zachodniej Afryce przez francuskich i angielskich archeologów. Wiedza o kulturze produkującej te dzieła sztuki jest bardzo fragmentaryczna. Zwłaszcza niewiele wiadomo o prymitywnie, grubo rzeźbionych w kamieniu głowach ludzkich znalezionych w Dakarze, w pobliżu Jeziora Czad i między Sudanem a Gwineą, i o tajemniczych kamiennych figurach z południowo-zachodniej Nigerii. Być może, istnieje między nimi jakiś związek, lecz badacze nie są w stanie powiedzieć na ten temat coś konkretnego.

Z przedhistorycznego okresu sztuki afrykańskiej pochodzą także znaleziska nigeryjskie. Są to naturalistycznie wymodelowane terakotowe głowy i półpostacie. Wiek ich określa się w przybliżeniu na 2800 lat, jeżeli chodzi o znaleziska w Jos, i na 3800 lat, jeżeli chodzi o bliźniaczo podobne wyroby znalezione w Ife.

Naturalizm tych wyrobów demonstruje stopniowo wzrastającą perfekcję artystyczną ich twórców, być może wyspecjalizowanych grup artystów. Głowy pochodzące z wcześniejszego okresu są prostsze i gorzej obrobione, natomiast te, które pochodzą z okresu późniejszego, są bardziej szczegółowe i mistrzowsko dopracowane.

W sztuce plemion afrykańskich dość wcześnie pojawiają się także wyroby metalowe, żelazne, złote, srebrne. Niektóre z nich miały zna-

---

<sup>20</sup> J. M. Cordwell, *African Art* [w:] *Continuity and Change in Africa Cultures*, Ed. M. J. Herskovits, W. R. Boscom, Chicago 1958.

czenie przede wszystkim użytkowe, jak np. noże, motyki czy włócznie, inne zaś ceremonialne lub ozdobne, jak wszelkiego rodzaju figurki kultowe, instrumenty muzyczne, naszyjniki czy bransolety.

Złoto i srebro używane były zwłaszcza przez artystów starożytnego Królestwa Ghany, gdzie wyrabiane z nich przedmioty były symbolem autorytetu osób będących w ich posiadaniu, oraz przez ludy Aszanti, gdzie złote wyroby i biżuteria stanowiły tradycyjne ozdoby rodów królewskich.

W różnych miejscach Afryki używany był także brąz. Najbardziej znane wyroby z brązu pochodzą od ludów Aszanti, Yoruba, Benin i Nupé. Znane są realistyczne półludzkie głowy wykonane przez artystów Yoruba oraz bogato rzeźbione naczynia ludu Benin, również służące świetności rodów królewskich.

Podkreślamy na tym miejscu niezmiernie ważne dla dalszej części naszych uwag dotyczących problematyki sztuki plemiennej spostrzeżenie J. A. Cordwell. Otóż w społecznościach plemiennych nie ma żadnego specyficznego systemu idei związanych z estetyką ani żadnej grupy specjalistów, która by, tak jak krytycy w społeczeństwach kręgu cywilizacji euro-amerykańskiej, pełniła funkcję interpretacyjną wytwórców sztuki, zbliżając ją w ten sposób do społeczeństwa lub oddalając od społeczeństwa. Abstrakcyjne terminy służące do określania sztuki, piękna lub koncepcji twórczej, tak ważne w euro-amerykańskim słownictwie dotyczącym sztuki i kultury, w społecznościach plemiennych są ograniczone. Czynniki estetyczne są tak splecione z religijnymi, ekonomicznymi i społecznymi aspektami kultury, że nazewnictwo określające to, co jest piękne, wyłącznie przyjemne lub tylko atrakcyjne, odnosi się zasadniczo do jakości takich, jak bogactwo czy prestiż, religijna czy polityczna symbolika<sup>21</sup>.

#### MUZYKA, TANIEC, PIEŚŃ I ICH MITOLOGICZNE ASPEKTY

Mówiąc o problematyce sztuki plemiennej, w tym także afrykańskiej, koncentrowaliśmy się dotąd na niektórych elementach plastyki. Twórczości plastycznej społeczności plemiennych nie można jednak rozważać w oderwaniu od innych dziedzin sztuki plemiennej. Tradycyjny styl rozważań historyków sztuki użyteczny dla formalnych analiz poszczególnych kierunków sztuki europejskiej czy amerykańskiej nie zdaje egzaminu w zastosowaniu do wytwórców sztuki społeczności plemiennych. Tę sztukę trzeba rozważać w związku z całością struktury społeczno-kulturowej, która określa jej charakter. Pozostaniemy przy egzem-

<sup>21</sup> *Ibidem*.

plifikacji afrykańskiej i spójrzmy na tę problematykę od strony całości jej tła społeczno-kulturowego.

Zewnętrznie różni Afrykanina od Europejczyka czy Amerykanina nie tylko kolor skóry, różni ich także dynamika zachowania — swoisty rytm ruchów i kroków. Tak wydawałoby się prozaiczny i niewart głębszej uwagi element tego zachowania, jak chód, staje się interesującym zjawiskiem kulturowym. Chód Afrykanina nie jest do naśladowania przez mieszkańców innych obszarów. Rolę odgrywa przy tym nie tylko nieco odrębny układ somatyczny, różnice w poszczególnych proporcjach ciała, lecz także, a może nawet przede wszystkim, specyficzna rytmika, którą prześięknięte jest życie Afrykanina. Spośród wszystkich dziedzin sztuki tę rytmikę codziennego życia plemion afrykańskich reprezentuje najpełniej muzyka i taniec. Muzyka oparta głównie na bogatym zestawie instrumentów perkusyjnych na kontynencie afrykańskim związana jest nierozłącznie z tańcem. Muzyka i taniec w sztuce Afryki to dwa aspekty jednego zjawiska — rytuału sakralizującego człowieka. Trzecim aspektem tego zjawiska jest specyficzny rys plastyki społeczności plemiennych — maski. Trzy nierozdzielne elementy każdego rytuału, obrzędu czy ceremonii to maska, muzyka bębnowa i taniec. Razem związane stanowią one główną charakterystyczną cechę każdej kultury plemiennych. Istotą tej kultury stanowi z jednej strony przekonanie człowieka o organicznej łączności jednostki ludzkiej, rozumianej jako jednostka społeczna, z naturą, a z drugiej strony, jego wiara w możliwość wyodrębnienia siebie oraz swojej grupy ludzkiej z podłoża naturalnego poprzez sztukę będącą wyrazem uczłowieczenia natury.

Techniczna cywilizacja społeczeństw masowych jest materialnie, choć nie duchowo czy emocjonalnie, wyższym stopniem tego uczłowieczenia. Technika jest tu próbą uniezależnienia człowieka od żywiołów przyrody i środowiska naturalnego, która to próba w społecznościach plemiennych przybiera formę magiczną. Społeczeństwa masowe usiłują przekształcić swoje otoczenie naturalne przy pomocy wytworów techniki i nauki, społeczności plemienne podejmują to samo przedsięwzięcie przy pomocy środków magicznych i wytworów sztuki. Zarówno technika, jak i magia są tu narzędziami służącymi do osiągnięcia tego samego celu — nadania ponadczasowej i ponadmaterialnej wartości ludzkiemu zjawisku w przyrodzie. W obydwu przypadkach służą one samookreśleniu człowieka w stosunku do świata.

W społeczeństwach masowych nauka i technika są swoistymi rodzajami magii — rozwój sztuki odbywa się tu na innych zasadach i służy, pozornie, innym celom. Później, bo w istocie swej i tu sztuka jest także wyrazem człowieczeństwa. W społeczeństwach plemiennych zasób



środków materialnych jest nieporównanie mniejszy niż w społeczeństwach masowych, mniejsza jest także możliwość rozwoju i kumulacji wiedzy naukowej — procesom sakralizacji służy wyłącznie rytuał i związane z nim formy sztuki. Genialne pomysły Leonarda da Vinci — od maszyny latającej po statek podwodny — tak długo pozostały w sferze teoretycznej, dopóki nie nastąpił ogólny wzrost wiedzy technicznej, a cząstkowe zdobycze techniki nie pozwoliły na dokonanie ich syntezy zakrojonej na większą skalę. Ich realizacja praktyczna dokonała się po czterech wiekach nieustannych badań, chybionych doświadczeń, wymiany informacji i po odpowiednim wzroście materialnych zasobów ludzkości, na co złożyły się wysiłki olbrzymich mas ludzkich i wielu pokoleń. Ograniczone środki materialne i izolacja społeczności plemiennych stosunkowo niewielkich liczebnie i zmagających się na co dzień ze swym lokalnym otoczeniem naturalnym, bez możliwości wykorzystania doświadczeń innych grup ludzkich, które choć w części uporały się z podobnymi problemami swojej egzystencji, nie pozwoliły na utworzenie odpowiedniej bazy naukowo-technicznej mogącej stać się punktem wyjścia racjonalnych prób przekształcenia świata. Za myślą Leonarda nie nadążały warunki ekonomiczne i społeczne — dysproporcja między jego zamierzeniami a realnymi perspektywami ich urzeczywistnienia była zbyt wielka. Nie można jej było pokonać jednym skokiem.

W społecznościach plemiennych istnieje podobne rozproszenie środków materialnych, a wiedza naukowa rozwinięta jest w minimalnym stopniu. Zdobycze techniczne służą tu bezpośredniemu, natychmiastowemu, doraźnemu zabezpieczeniu podstawowych potrzeb człowieka — produkcji żywności, odzieży, domostw, broni — a nie masowemu wytwarzaniu nowych środków produkcji. W tym, jak się wydaje, tkwi jedna z zasadniczych różnic między obydwoma społecznościami ludzkimi. W społeczeństwie masowym produkcja nastawiona jest na masowe wytwarzanie nowych środków produkcji, w społecznościach plemiennych jest ona nastawiona przede wszystkim na wytwarzanie dóbr konsumpcyjnych. Stąd technika, która gra tak wielką rolę w samowiedzy członka społeczeństwa masowego<sup>22</sup>, nie posiada żadnego znaczenia w procesach samookreślenia się uczestników społeczności plemiennych. Wynikają stąd określone konsekwencje kulturowe, przede wszystkim konsekwencja dotycząca znaczenia sztuki w życiu plemiennym jako trwałego czynnika wewnętrznej integracji grupy oraz integracji tej grupy z przeszłością. Sztuka plemienna jest formą i jednocześnie wy-

---

<sup>22</sup> B. Moliński, *Człowiek organizacji, człowiek techniki i afrykańska osobowość*, „Przegląd Socjologiczny”, T. XVII/1, 1963.

razem kulturowej tradycji plemienia. Technika w społeczeństwach masowych nie może być ani formą, ani wyrazem tradycji. W pojęciu techniki nie mieści się w ogóle ten element. Technika i tradycja to dwa pojęcia sprzeczne. W technice obiektywizuje się stały pęd ku nowemu, ku nowym środkom, nowym osiągnięciom, nowym sformułowaniom warunków ludzkiej egzystencji. Jednocześnie technika dla ludzi kręgu cywilizacji zachodniej to coś najbardziej powszechnego, zrozumiałego, naturalnego; sztuka natomiast — rzeźba, malarstwo, muzyka poważna, balet klasyczny, a nawet niektóre dziedziny literatury — pozostaje w wąskim stosunkowo kręgu zainteresowań specjalistów i amatorów. W społeczeństwach masowych sztuka pozostaje elitarna, egalitarna jest technika i tzw. kultura masowa<sup>23</sup>. W społeczeństwach plemiennych technika w naszym rozumieniu nie istnieje, egalitarna jest sama sztuka. W tym miejscu istota kultury plemiennych ukazuje swe pełne oblicze: masowe, na skalę plemienia, uczestniczenie jego członków w całym systemie rytuałów właściwych dla danej społeczności jest jednocześnie ich masowym obcowaniem ze sztuką.

PRACA I RYTUAŁ; JEZYK I MIT; MIT, RYTUAŁ, SZTUKA JAKO OSIE  
KRYSTALIZACJI KULTURY PLEMIENNEJ

Praca wszystkich członków plemienia zapewnia egzystencję całej grupie, podział tej pracy wśród współplemieńców jest najważniejszą podstawą struktury społecznej tej grupy. Rytuały odnoszące się do całego plemienia jak i rytuały uprawiane w jego obrębie przez poszczególne podgrupy wieku, płci, i współdziałania zapewniają z kolei powodzenie wszystkich prac i przedsięwzięć plemiennych. Sztuka materializuje zarówno uwidocznioną rytualnie wspólną wolę plemienia dotyczącą osiągnięcia pożądanego przez nie celów, jak i symbole sił nadnaturalnych, do których te rytuały tradycyjnie się odwołują. Praca, rytuał, sztuka — to ciąg logiczny codziennego życia plemienia i sens kultury plemiennych. Pod nieobecność techniki wydajność pracy, która w przeciwieństwie do pracy w społeczeństwach masowych nie jest ani atomizowana, ani wyalienowana<sup>24</sup>, zapewniona jest koordynacją, zespoleniem wysiłków i szybkością rąk ludzkich. Przy tej koordynacji, zespoleniu i szybkości pracy odnajdujemy zagadnienie rytmu ży-

<sup>23</sup> A. Kłóskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1964, oraz inne publikacje tej autorki.

<sup>24</sup> Atomizacja i alienacja pracy to ulubione pojęcie wielu socjologów i filozofów, niezależnie od nurtu teoretyczno-metodologicznego, który reprezentują oni w uprawianych przez siebie dziedzinach nauki. Literaturę przedmiotu zna dobrze każdy student tych nauk.

cia plemiennego. Rytm pracy jest rytmem sztuki. Ogniwu pośrednie wspomnianego ciągu logicznego codziennego życia plemienia — rytuał — odsuńmy na chwilę na plan dalszy. Powróci ono później w tok tych rozważań. Zajmijmy się bezpośrednim stosunkiem pracy i sztuki.

Badacze plemion afrykańskich zawsze podkreślają, że każdej pracy wykonywanej przez Afrykanów towarzyszy odpowiednia pieśń. Zróżnicowaniu pracy towarzyszy zróżnicowanie muzyki i pieśni. Tak np. Hutu w Ruandzie rozróżniają przynajmniej 24 typy pieśni stosowanych w różnych sytuacjach społecznych. Istnieją pieśni religijne, rozrywkowe, wojenne, hołdownicze, myśliwskie, urodzinowe, żałobne i wiele innych. W każdym z tych typów można rozróżnić podkategorie pieśni wykonywanych przy konkretnych pracach i zajęciach: przy spuszczeniu na wodę nowego czółna, przy wiosłowaniu z prądem, przy wiosłowaniu pod silny prąd<sup>25</sup>. Tutsi także w Ruandzie mają w użyciu obok typów podobnych do typów wyżej wspomnianych również specjalny rodzaj pieśni związanych z sytuacjami, w których przedmiotem uwagi ludzkiej jest bydło<sup>26</sup>. Interesują nas w tej chwili mniej pieśni funkcjonujące w dziedzinie życia społecznego — urodzinowe, ślubne, żałobne, a bardziej pieśni funkcjonujące w sferze ekonomii — wiosłarskie, rybołówcze, zbierackie, polne. Ciężka praca mężczyzn z rolniczego plemienia Wolof z Gambii i z części Senegalu ułatwana jest w znacznej mierze dzięki pieśniom wykonywanym w czasie jej trwania, a także dzięki muzyce bębnowi przynoszonych na pole przez niektórych członków owych grup współpracy plemiennych<sup>27</sup>. Podobnie rzecz przedstawia się wśród Mossi z Górnej Volty<sup>28</sup>, wśród Afikopo-Ibo z Nigerii<sup>29</sup> czy wśród Fanti z Ghany<sup>30</sup>. Afrykanie pracujący jako niewolnicy na plantacjach południowych stanów Ameryki przenieśli tam i kultywowali plemienne tradycje swych przodków — ich pracy towarzyszyła pieśń i muzyka. Stąd wziął początek wielki wzrost charakterystycznej dla panoramy muzycznej Ameryki ludowej pieśni afro-amerykańskiej (*Negro-American Folksong*) oraz słynnych już dzisiaj *Negro Spirituals*<sup>31</sup>.

Żadna praca na terenie społeczności plemiennych nie jest wykony-

<sup>25</sup> A. P. Merriam, *African Music*, [w:] *Continuity and Change*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> D. W. Ames, *Wolof Cooperative Work Groups*, *ibidem*.

<sup>28</sup> P. B. Hammond, *Economic Change and Mossi Acculturation*, *ibidem*.

<sup>29</sup> P. V. Ottenberg, *The Changing Economic Position of Woman among the Afikopo-Ibo*, *ibidem*.

<sup>30</sup> J. B. Christensen, *The Adoptive Function of Fanti Priesthood*, *ibidem*.

<sup>31</sup> G. Chase, *Americas Music, From the Pilgrim to the Present*, New York — Toronto — London 1955, s. 67.

wana milcząco. Zawsze towarzyszy jej rytmiczna muzyka lub rytmiczna pieśń. Rytm muzyki lub pieśni ułatwia pracę, przeciwdziała jej monotonii, odrywa uwagę ludzką od niejednokrotnie ciężkich warunków jej wykonania i od własnego znużenia. Co więcej, ten rytm — nie kończące się powtarzanie pewnej frazy melodii lub określonego natężenia kolejnych dźwięków — podejmowany przez całą wykonującą pewne zajęcia grupę mającą świadomość wspólnoty recepcji tego rytmu, a także świadomość zbiorowego przeżywania jego skutków prowadzi tę grupę częstokroć do stanu euforii czy nawet ekstazy skierowanej na cel aktualnie wykonywanej pracy. Pieśń wykonywana jest zwykle przez solistę i chór. Solista prowadzi pieśń, chór odpowiada mu lub powtarza za nim poszczególne frazy tej pieśni. Rola solisty (*the singing leader*) przy wykonywaniu pieśni związanych z pracą jest równa roli solisty w chórach kościelnych lub kaznodziei w nabożeństwach obrządku rzymskiego<sup>32</sup>. Od umiejętności solisty zależy rytm pieśni i sprawny przebieg pracy.

Harold Courlander przygotowując swą książkę o ludowej muzyce murzyńskiej w USA pytał Murzynów o znaczenie pieśni w ich pracy. Zulus z Durbanu odpowiedział mu, że nie może wykonywać swej pracy bez pieśni: „kiedy my nie śpiewamy, my nie możemy oddychać. Bez śpiewu my nie mamy siły”. Na uwagę Courlandera, że w Ameryce podobne prace wykonuje się bez śpiewu, Afrykanin dodał: „Może w Ameryce wy macie tak wielu ludzi, że człowiek nie potrzebuje być tak silny jak tutaj”. W Nigerii wypowiedź Afrykanina dotycząca tej samej kwestii brzmiała: „Jeżeli drzewa mają być ścięte, musisz śpiewać. Bez pieśni siekiera jest tępą”. Murzyński robotnik z Alabamy wyjaśnił to samo: „Ludzie śpiewając naturalnie ułatwiają swoją pracę. Jeżeli ty sam nigdy nie śpiewałeś, z trudem zrozumiesz cokolwiek o tych ludziach”<sup>33</sup>.

Jakie są cechy charakterystyczne rytmu nadającego muzyce plemienną tak wielkie psychologiczne i społeczne znaczenie?

Badania nad muzyką społeczności plemiennych uważane jeszcze do niedawna za część muzykologii ogólnej, a dziś związane ściśle z etnologią i antropologią i akceptowane powszechnie jako etnomuzykologia<sup>34</sup>, wykazały, że koncepcja rytmu w muzyce plemienną jest bardziej zróżnicowana niż w muzyce europejskiej. W muzyce europejskiej różne rytmy następują kolejno po sobie, jak gdyby wynikają z siebie, nigdy szereg rytmów nie występuje jednocześnie. Jednoczesne występowanie

<sup>32</sup> H. Courlander, *Negro Folk Music*, New York — London 1963, s. 90.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>34</sup> G. W. Woodworth, *The World of Music*, Cambridge, Massachusetts, 1964, s. 143.

wielu rytmów — dwóch, trzech, niekiedy nawet czterech czy pięciu — jest natomiast podstawową cechą muzyki plemiennej, a zwłaszcza afrykańskiej<sup>35</sup>. Ograniczenie ilości tonów do trzech lub czterech, na których zbudowana jest cała melodia, występuje razem z wielką różnorodnością rytmów stanowiących jej tło. Z trzech podstawowych elementów struktury każdego utworu muzycznego lub pieśni — melodii, harmonii i rytmu — ten ostatni dominuje w charakterze muzyki plemiennej<sup>36</sup>.

Rytm związany jest ściśle z aktywnością mięśniową i ruchową człowieka. Tęm każdej pieśni jest zawsze odpowiednia motoryka ciała jej wykonawców. Poszczególne rytmy akcentowane są przez odpowiednie ruchy ciała — głowy, rąk, nóg, całego tułowia. Częstokroć po zakończeniu każdej frazy pieśni jej rytmika kontynuowana jest w milczeniu jeszcze przez moment wyłącznie w formie ruchowej mniej lub bardziej zbliżonej do tańca<sup>37</sup>. Intuicja wykonawców, ich doświadczenie rytmiczne i nieograniczone wprost możliwości ruchowe składają się na emocjonalny wyraz przeżywanej przez nich melodii, przygotowują początek jej następnej frazy. Aktywność ruchowa związana z wykonywaniem konkretnego zajęcia staje się tu naturalnym źródłem rytmu melodii czy pieśni. Prawdopodobnie geneza rytmu, geneza polirytmii muzyki plemiennej związana jest ze społecznym zjawiskiem pracy i z warunkami jej wykonania. Ta specyficzna rytmika narodziła się w sytuacjach, w których wszystkie czynności ludzkie, wszystkie ruchy poszczególnych członków ciała ludzkiego musiały być maksymalnie skoordynowane synchronicznie i diachronicznie dla zapewnienia największej efektywności wysiłków ludzkich zmierzających do osiągnięcia pożądanego celu. Tym celem mogło być powalenie drzewa, wyrąbywanie ścieżki w buszu, osaczenie ściganego zwierzęcia, stawianie ściany domu, wyciągnięcie sieci z połowem, wodowanie ciężkiego czółna, przebycie w łodzi odcinka wartkiego nurtu czy wysokiej fali, a także prace melioracyjne, zbierackie czy polne.

Rytmika muzyki i pieśni narodzona w procesie pracy emanowała na całość muzyczno-wokalnych dążeń człowieka, na całość jego sztuki i w ogóle na całość jego życia. Życie uczestnika zbiorowości plemiennej nastawione jest wyłącznie na pracę. Pracuje całe plemię z wyjątkiem jednostek spełniających funkcje wodzowskie czy kapłańskie absorbujące wszystkie siły człowieka w sferze ważnych decyzji i poczynań politycznych, organizacyjnych i magicznych. Jeżeli posłużymy się tu-

<sup>35</sup> Chase, *op. cit.*, s. 73.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 406; zob. także artykuł Z. Grossa w tym numerze „Przeglądu Socjologicznego”.

<sup>37</sup> Courlander, *op. cit.*, s. 90.

taj znaną typologią F. Znanieckiego<sup>38</sup>, to musimy stwierdzić, że w ple­mienu nie ma ludzi zabawy czy ludzi dobrze wychowanych, są tylko ludzie pracy. Ci ludzie pracy stają się ludźmi zabawy wszyscy razem po zakończeniu prac dziennych lub w sezonach, które z racji określo­nych warunków geograficznych i klimatycznych nie sprzyjają pracy ludzkiej i czasowo zwalniają plemię z ciężkich obowiązków troski o swo­ją egzystencję.

Rytm sztuki plemiennej narodził się w procesie pracy. Procesy socjalizacji, czyli wdrażania w system społeczno-kulturowy młodych pokoleń, polegają głównie na przygotowywaniu nowych jednostek ludzkich do podjęcia przez nie ról pełnoprawnych i obarczonych odpo­wiedzialnością za losy i byt grupy, członków plemienia, a więc na przygotowywaniu młodzieży plemiennej do pracy. Te procesy obwa­rowane sankcjami społecznymi mającymi głębokie mitologicznie i ry­tualnie znaczenie przesiąknięte są rytmem pracy i sztuki plemienia — rytmem życia plemienia. W społecznościach plemiennych dziecko ucząc się języka uczy się jednocześnie rytmu. Rytm sam jest tu swoistym językiem i formą poznania świata. Jest on tym elementem kultury, wokół którego ogniskują się wszystkie stany emocjonalne członka ple­mienia — jest on elementem integrującym pracę i sztukę, kulturę i osobowość w jeden złożony kompleks zjawisk składający się na życie społeczności plemiennej i indywidualne życie jej wszystkich uczest­ników.

Pracy w społecznościach plemiennych nieodłącznie towarzyszy mu­zyka i pieśń, lecz towarzyszy jej także rytuał. Rytm muzyki i pieśni bezpośrednio wyznacza motorykę ciała ludzkiego i dynamikę zachowa­nia człowieka; rytuał nadaje zarówno temu rytmowi, jak i temu za­chowaniu swoisty charyzmat. Rytm zapewnia efektywność pracy po­przez konkretnie działającego człowieka, rytuał zapewnia tę samą efektywność poprzez magiczne odwołanie się człowieka do bóstw opie­kuńczych i sił nadnaturalnych, w których gestii leży owo konkretne działanie. W toku plemiennej racjonalizacji muzyka i pieśń stają się aspektami rytuału. Granice pracy, rytuału i sztuki zacierają się, ich elementy zazębiają się wzajemnie, przenikają, zakładają na siebie tworząc złożoną, a jednocześnie jednolitą całość społeczno-kulturową. U podłoża tej całości pojawia się problem mitu. Mitu dotyczącego za­równo jednostki ludzkiej, jak i jej grupy społecznej.

Mit uzasadnia istnienie człowieka, wyjaśnia jego pochodzenie

---

<sup>38</sup> F. Znaniecki, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Poznań 1934.

wskazuje jego miejsce w przyrodzie i wiąże go z kulturą i tradycją plemienia.

Mit to przekaz ustny, jedna z form tradycji ustnej plemienia. Istotną cechą jest tu sam język przekazu. Zatrzymajmy się na chwilę przy tym zagadnieniu. Co to jest język? Istnieją dwie tendencje definiowania języka. Pierwsza obejmująca jego szerokie rozumienie traktuje język jako każdy przekaz znaczeniowy, druga, etymologiczna definicja ujmuje to zjawisko w sposób węższy. Mówi ona mianowicie, że język (*language*) jest produktem organów głosowych człowieka, przeznaczonym do odbioru przez ludzki aparat słuchowy<sup>39</sup>.

M. J. Herskovits widzi w języku nosiciela kultury<sup>40</sup>. Ten uczony wychodząc z etymologiczno-socjologicznej koncepcji języka wyrażonej przez E. H. Sturtevant'a słowami, że „język to system wybranych symboli głosowych, poprzez który członkowie grup społecznych porozumiewają się i nawiązują ze sobą współpracę”, uzupełnił definicję języka dodatkowym sformułowaniem socjologicznym. Brzmi ono: „i którego rozumienie umożliwia procesy nauczania oraz kontynuację i zmienność sposobów ludzkiego zachowania”<sup>41</sup>. Język społeczności plemiennych nie posiada tak rozbudowanej aparatury pojęciowej, jak język technicznych społeczeństw masowych. Przyczyny tego są jasne i leżą tak jak i inne aspekty kultur obydwu typów zbiorowości ludzkich w różnicy czynników społecznych, w ich najszerszym rozumieniu, oraz geograficznych i środowiskowych wyznaczających historyczne procesy rozwoju tych zbiorowości. Wystarczy jednak do stworzenia systemu porozumiewania się ludzi abstrakcyjnych jest ograniczona. W słownikach plemiennych zarysowuje się wyraźna przewaga oznaczeń dotyczących konkretnych przedmiotów z otoczenia materialnego człowieka i realiów odgrywających istotną rolę w jego codziennym życiu nad pojęciami odnoszącymi się do zjawisk niemierzalnych, nieobserwowalnych czy nad pojęciami dotyczącymi związków, stosunków i zależności terminów o wyższym stopniu abstrakcji. Nazwy rzeczy i uczuć dominują w słownictwie plemiennym. Ich kombinacja wystarcza jednak do stworzenia systemu porozumiewania się ludzi i systemu przekazu informacji o różnym stopniu ich złożoności i o różnym ich przeznaczeniu. Formami tego systemu są w społecznościach plemiennych przede wszystkim mity, opowieści, przysłowia i pieśni.

Wszegobecność pieśni w życiu plemiennym doprowadziła nawet jednego z wybitnych językoznawców, Otto Jespersena, do postawienia

<sup>39</sup> M. Pei, *The Story of Language*, London 1957, s. 10.

<sup>40</sup> M. J. Herskovits, *Man and His Works*, New York 1956; tytuł 26 rozdziału tej książki brzmi: *Language, the Vehicle of Culture*, s. 440.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

interesującej i nie pozbawionej podstaw hipotezy, że geneza języka związana jest z potrzebą uzewnętrzniania przez człowieka jego stanów uniesienia, euforii czy ekstazy. W swym znanym szeroko dziele *Language* (1 wydanie — 1922 r., 11 wydanie — 1959 r.) O. Jespersen pisze na ten temat: „Genezy języka nie należy szukać w prozaicznych, lecz w poetycznych sferach życia; źródłem mowy nie jest mroczna powaga [*gloomy seriousness*], lecz zabawa i młodzieńcza wesołość [*play and youthful hilarity*] [...] wśród wielu uczuć znajdujących wyraz w muzyce i pieśni uczucie miłości postawione być musi na pierwszym miejscu [...] także każda silna, a szczególnie przyjemna emocja ma w niej swoje uzewnętrznienie”<sup>42</sup>. Podstaw tej hipotezie dostarcza fakt, że rzeczywiście wiele pieśni plemiennych zawiera słowa nie używane raczej w potocznym języku plemienia, a nawet po prostu wiele sylab oderwanych i bezznaczeniowych powtarzanych rytmicznie po jednej, dwu lub trzech występujących w pieśni frazach podstawowych posiadających konkretne i zrozumiałe znaczenie<sup>43</sup>.

Franz Boas w swych badaniach nad problematyką sztuki plemion indiańskich także zwrócił uwagę na znamieny fakt, który w pewnym stopniu koincyduje z hipotezą Jespersena. Zauważył on mianowicie, że jeżeli nawet w twórczości artystycznej pewnych plemion brak jest przykładów epickich form literackich, to jednak zawsze znajdujemy tam przykłady narracji, poezji czy pieśni lirycznej. Niektóre z tych form lirycznych nie posiadają w ogóle żadnej wartości intelektualnej — przy pomocy oderwanych, rytmicznie akcentowanych sylab wyrażają one wyłącznie różnorodne stany emocjonalne człowieka związane z jego doświadczeniami wojennymi, religijnymi, rodzinnymi czy estetycznymi<sup>44</sup>.

Powróćmy jednak do słownictwa używanego w mitach i opowieściach plemiennych. Mity plemienne traktuje się zwykle jako wyrazy sakralizacyjnych tendencji danych zbiorowości, opowieści — jako wyrazy tendencji sekularyzacyjnych<sup>45</sup>. Mity, jak już podkreślaliśmy, zawierają w sobie racjonalizację dotyczące istnienia człowieka i jego kultury oraz egzegezę jego powiązań ontologicznych i kosmologicznych, opowieści zawierają w sobie elementy historii plemiennej czy też, jak by to powiedział F. Boas, elementy biografii plemiennej<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> O. Jespersen, *Language, Its Nature, Development and Origin*, London 1959, s. 432—435.

<sup>43</sup> Chase, *op. cit.*, s. 412—413.

<sup>44</sup> Cyt. za Jespersenem, *op. cit.*, s. 435.

<sup>45</sup> Herskovits, *op. cit.*, s. 414 i dalsze.

<sup>46</sup> F. Boas, *Tsimshian Mythology*, Bureau of American Ethnology, Annual Report 31, Washington 1909, s. 27—30.



Ta z konieczności uproszczona klasyfikacja ustnych przekazów plemiennych nie wyczerpuje jednak całości złożonej problematyki zawartości i znaczenia poszczególnych form tych przekazów. Ich zakresy w większości przypadków zachodzą na siebie, wiele z nich zawiera zarówno elementy właściwe dla mitów, jak i dla opowieści czy pieśni. Klasyfikacja zależy wtedy od badacza, który po wnikliwej analizie musi arbitralnie zdecydować, z którym przykładem plemiennych formy literackiej ma do czynienia. W podjęciu tej decyzji pomoc może mu jedynie dokładna znajomość wszystkich aspektów kultury i struktury społecznej plemienia, które tę literaturę stworzyło, oraz znajomość zasad jej klasyfikacji wewnątrzplemiennej. W sukurs filologii i krytyce literackiej przybywa tu antropologia. W tym względzie zgodne są największe autorytety w tej dziedzinie, zarówno Franz Boas<sup>47</sup> i Ruth Benedict<sup>48</sup>, jak i Melville J. Herskovits<sup>49</sup> i Bronisław Malinowski<sup>50</sup>.

Pomijamy tu zagadnienie podejścia nauki do całości problematyki mitu w społecznościach plemiennych, zagadnienia psychologicznej, psychoanalitycznej, socjologicznej, rytualistycznej czy funkcjonalnej interpretacji tego ważnego zjawiska kulturowego, gdyż dzieje tych podejść i interpretacji, teorii grupowych i postaw indywidualnych uczonych były zbyt urozmaicone i zbyt bogate w drobiazgową egzemplifikację, by mogły one zostać wyczerpane, a waga ich nie zasługuje na powierzchowne tylko potraktowanie w krótkim szkicu zajmującym się zasadniczo nieco odrębnymi zagadnieniami sztuki plemiennych. Zwracamy tu uwagę głównie na język mitu, gdyż ten jest narzędziem, przy pomocy którego mit przekazywany jest w czasie z pokolenia w pokolenie. Język jest także narzędziem, którym dawny artysta plemienny pracował nad mitem nadając materiałowi uczuć, dążeń, pragnień i poszukiwań ludzkich kształt pomnika ku czci własnej grupy społecznej. Mit stworzony przez artystę w odpowiedzi na społeczne zamówienie plemienia spełnia te same funkcje, które spełnia maska czarownika lub kapłana plemiennego, symbolizująca przymierze człowieka z siłami nadnaturalnymi. Język podobnie jak maska jest tu wytworem sztuki. Sztuka plemienna służy dominacji człowieka nad jego środowiskiem naturalnym. Język służy nie tylko porozumiewaniu się ludzi między sobą — służy on także

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> R. Benedict, *Zuni Mythology*, „Columbia Contributions to Anthropology”, T. XXI, New York, 1935, s. XXVII—XXXI.

<sup>49</sup> M. J. i Frances Herskovits, *Dahomeyan Narrative, A Cross-Cultural Analysis*, Evanstone 1958, s. 8, 13—16 i inne.

<sup>50</sup> B. Malinowski, *The Life of Myth*, [w:] B. Malinowski, *Sex Culture and Myth*, London 1963, s. 289—300.

nazwaniu. Nazwanie jest jednym z najstarszych i najpowszechniejszych mechanizmów psychologicznych zapewniających człowiekowi wrażenie panowania. Na mocy tego mechanizmu nazwanie rzeczy oznacza dla człowieka opanowanie tej rzeczy, panowanie nad nią, a przynajmniej przyporządkowanie sobie czy zneutralizowanie jej lub też odwrotnie, poddanie się tej rzeczy, oddanie się w jej opiekę czy władztwo, jednak zawsze dla realizacji tych samych celów — dominacji nad środowiskiem naturalnym i przekształcenia tego środowiska — w oparciu o władanie lub przymierze z rzeczą. W mitach plemiennych Rzeczą najczęściej nazywaną bywa Bóg, Twórca, Bóstwo, Moc, Siła, Potęga, Władca, Duch, Śmierć, Ojciec, Matka, Przodek, Człowiek, Kapłan, Wódz, Król, Myśliwy, Nauczyciel, Ziemia, Słońce, Niebo, Księżyc, Gwiazda, Ogień, Deszcz, Piorun, Zwierzę, Ptak, Kobieta, Mężczyzna<sup>51</sup>.

Podobne postaci występują w mitologiach plemion rozrzuconych po całym kontynencie Afryki — od Lele z południowo-zachodniego Kongo, po Abaluyia z Kenii, od Nilotów Shilluk po Bantów Lovedu z Transvaalu<sup>52</sup>. Tym postaciom z panteonu plemiennego towarzyszą plemienne imiona rzek, gór, skał, dżungli, morza, miejsc sakralnych. Nazywanie ich daje plemieniu poczucie bezpieczeństwa, mocy i własnej wartości. Fabuła każdego mitu, o różnym stopniu jej złożoności, łączy człowieka z naturą, a jednocześnie wyodrębnia go z tej natury. W jednym micie występuje zarówno Twórca (*Creator*) świata i jego najbliżsi, jak i przodek-założyciel plemienia oglądającego w tym micie powstanie świata i powstanie własnej grupy społecznej. Twórcę świata i przodka plemienia mit wiąże zwykle więzami, jeśli nie braterstwa, silnej przyjaźni, to choćby wzajemnej sympatii i zrozumienia. Opanowanie sił natury przy współpracy przyjaznych bóstw lub oddanie się tym bóstwom w opiekę jest stałą formą plemiennych prób przekształcania swego śro-

<sup>51</sup> Zob. M. J. i F. Herskovits, *op. cit.*, s. 124—214. Są to główne postaci występujące w mitach zawartych w częściach: I — *Exploits of the gods*, oraz II — *Divination*. Zob. również *African Worlds, Studies in the Cosmological Ideas and Social Values of African Peoples*, Edited with an Introduction by D. Forde, Publication of the International African Institute by the Oxford University Press, 4 wyd., London — New York — Toronto 1963, a w tym tomie zwłaszcza studia M. Douglas, *The Lele of Kasai*, G. Wagnera, *The Abaluyia of Kavironda*, J. D. i E. J. Krigów, *The Lovedou of the Transvaal*, G. Lienhardta, *The Shilluk of the Upper Nile*. Zob. także, *The Heroic Recitations of the Bahima of Ankole*, Edited by H. F. Morris, Oxford 1964, oraz B. Stefaniszyn, *Social and Ritual Life of the Ambo of Northern Rhodesia*, Ed. with a Foreward by R. Apthorpe, London — New York — Toronto 1964, zwłaszcza s. 134 i n.

<sup>52</sup> *African Worlds...*

dowiska naturalnego oraz własnej sakralizacji. Akt tworzenia jest aktem sakralnym. Tworzyć można tylko wtedy, jeśli posiada się moc sakralną. Bóg posiadając tę moc stworzył świat. Plemię przetwarzając swoje otoczenie lub odtwarzając warunki naturalne umożliwiające jego egzystencję — przygotowując ziemię pod przyszłą uprawę, wykonując potrzebne narzędzia pracy, w ogóle pracując — każdorazowo dokonuje sakralnego aktu kreacji. Musi więc ono posiadać moc sakralną. Tę moc zapożycza ono od swych bóstw opiekuńczych nazywając je znanymi sobie imionami. W micie plemię znajduje historyczny precedens tej sytuacji<sup>53</sup>. Z powagi i nienaruszalności tradycji plemiennych zawartej w micie biorą się ostre sankcje społeczne, obwarowujące aktualnie funkcjonujące w plemienu normy postępowania ludzi.

Mit autoryzuje system społecznych i moralnych wartości plemiennych. Nadaje on precedens i autoryzuje również rytuał i sztukę plemienną. Nie jest przy tym specjalnie ważne, co było pierwsze — mit, rytuał czy sztuka<sup>54</sup>. Istotnie ważny jest natomiast fakt, że mit, rytuał i sztuka nierozłącznie występują w kulturach plemiennych, że przy ich pomocy przejawia się ciągłość tych kultur, że towarzyszą one nieprzerwanie człowiekowi w jego marszu poprzez wieki i kontynenty. Nie jest specjalnie ważne, którą nogą człowiek rozpoczął ten marsz. Dyskusja usiłująca zgłębić ten problem wymagałaby cofnięcia się do świadectw z tak odległych epok, że jej strony musiałyby zauważyć, że istocie tam wędrującej służyły w marszu jeszcze cztery kończyny.

Język mitu, jak wspomnieliśmy, jest językiem prostym, lecz nazywa on rzeczy zasadnicze. Podobnie, w prostej, zgeometryzowanej i rytmizowanej formie realizuje się uosabiająca i symbolizująca te same rzeczy — wartości zasadnicze, sztuka plemienna. Związek mitu ze sztuką wyraża się często w artystycznej formie jego przekazu. Franz Boas pisze, że wśród Eskimosów, Indian Kwakiutłów i Foxów poszczególne fragmenty mitu poprzez dodanie do nich nic nie znaczących rytmicznie i melodyjnie skandowanych sylab zamieniają się w pieśni. Powołując się na badania A. L. Kroebera i L. Spiera nad Indianami z Południowej

<sup>53</sup> Malinowski, *The Life of Myth*, s. 291; tenże, *The Foundations of Faith and Moral [w:] Sex, Culture and Myth*, s. 302—304; tenże, *Myth as a Dramatic Development of Dogma*, *ibidem*, s. 247—250.

<sup>54</sup> Referując szeroką dyskusję na temat genezy mitu i zagadnienia pierwszeństwa w układzie mit—rytuał, M. J. i F. Herskovitsowie opowiadają się za tezą najwybitniejszej, obok Sir Jamesa Frazera, przedstawicielki tzw. Cambridge School, Jane E. Harrison, która odstąpiła od lansowanej przez tę szkołę teorii „mit z rytuału” (*myth from ritual*) przechodząc na pozycję przeciwną. „Na początku — piszą autorzy — [...] było słowo nie akt”; zob. M. J. i F. Herskovits, *op. cit.*, s. 107 oraz s. 81—122.

Kalifornii, Boas podkreśla, że wiele mitów plemiennych na tych terenach także wykonuje się w formie pieśni z towarzyszeniem rytmicznej muzyki<sup>55</sup>. Mit śpiewany lub melorecytowany nie traci nic ze swej wielkości i powagi. Zachowuje on wartość sakralną, zbliżając się jednocześnie wyraźniej do rytuału i sztuki. W micie śpiewanym może najlepiej uzewnętrznić się spoistość i nierozłączność tych trzech podstawowych elementów kultury plemiennej — mitu, rytuału i sztuki. Mit, rytuał, sztuka to trzy sposoby odwołania się człowieka do własnej wyobraźni, trzy sposoby autosakralizacji, trzy emocjonalne odpowiedzi na trzy intelektualne pytania — czym jest świat? czym jest człowiek? czym jest śmierć? Zarówno mit, jak i rytuał, jak i sztuka, które same są trzema ogólnymi odpowiedziami optymistycznymi, zawierają w sobie wiele szczegółowych odpowiedzi optymistycznych na inne szczegółowe pytania człowieka dotyczące jego samego. Człowiek sam zadaje sobie pytania i sam na nie odpowiada. Odpowiada mitem, rytuałem, sztuką czyniąc je dogmatami ludzkiego optymizmu. Świat jest miejscem zamieszkałym przez ludzi, człowiek jest istotą nadrzędną w stosunku do świata i choć od sił, które świat stworzyły, uzależnioną, to jednakże wchodzącą z nimi w dobrosąsiedzkie stosunki i umiejącą wykorzystać je przy pomocy prośby lub groźby dla własnych, ludzkich celów; śmierć dotyczy człowieka tylko pozornie, gdyż rzeczywistość przenosi go w rejony niedostępne dla cielesnej formy jego istnienia, w towarzystwo owych sił twórczych i przodków jego, którzy dawno zeszli ze świata żywych, pozostawiając żywym pamięć o sobie i autorytetem swym wyznaczając im nienaruszalne wzory i normy postępowania. Tak przemawia mit, rytuał i sztuka. Te odpowiedzi to jądro kultury plemiennej. Stąd bierze początek religia, normy prawne i moralne, zasady struktury społecznej i stosunków społecznych, system wartości dotyczących wszystkich sfer życia człowieka, zasady własności i ekonomii, pracy i magii wreszcie. Wszystkie drobiazgowo, szczegółowo rozwiązania problemów wynikających ze stosunków międzyludzkich na różnych szczeblach doświadczeń życiowych jednostek i w różnych dziedzinach życia znajdują swoją przyczynę i uzasadnienie w mitologii plemiennej. Kultura plemienna to system mitów w ich najczystszej, niekiedy wzruszającej, naiwnej postaci. W przeciwieństwie do tego mitologia, na której oparte są kultury współczesnych masowych społeczeństw technicznych, rzadko bywa przyczyną szlachetnych wzruszeń, częściej — grozy i lęku przed jej praktycznymi skutkami.

Rozpoczęliśmy te uwagi dotyczące problematyki sztuki społeczności

---

<sup>55</sup> Boas, *Primitive Art*, s. 313—315.

plemiennej w antropologii kultury od nieco akademickiego i nie wyczerpującego tematu przedstawiania genezy amerykańskich zainteresowań antropologicznych sztuką — głównie zaś plastyką plemienną. Teraz, po zasygnalizowaniu kilku najbardziej istotnych dla ogólnego przedmiotu tej pracy współzależności typu: muzyka — pieśń — taniec — mit, mit — język — rytm, mit — rytuał — sztuka, powróćmy na zakończenie raz jeszcze do pewnych rysów plastyki plemiennnej, a zwłaszcza do rysów plastyki afrykańskiej.

Tak jak muzyka plemion afrykańskich jest przede wszystkim muzyką bębnową i pieśni, tak plastyka tych plemion to przede wszystkim plastyka masek i w mniejszym nieco stopniu rzeźb. Maski to nieodłączny atrybut każdego ważnego zdarzenia w życiu plemienia. Ich ogromne zróżnicowanie i bogactwo<sup>56</sup> wiąże się z ilością i skalą obrzędów wypełnianych w danym plemieniu. Ten fakt także wskazuje na zasadniczą jednorodność rytuału i sztuki — na wspólne źródło ich genezy. Inne maski używane są podczas radosnych, inne podczas smutnych ceremonii. Każde zdarzenie i każde zachowanie plemiennne — narodziny i śmierć, leczenie choroby i zabiegi magiczne, różne fazy procesów inicjacyjnych, obrzędy religijne dziękczynienia i oddawania się w opiekę, wojna, praca, zabawa i uroczystości godowe, każde odwołanie się do przeszłości, tradycji i historii plemienia posiada własną oprawę muzyczno-wokalną, taneczną i plastyczną. Głównym elementem tej oprawy plastycznej jest maska. Maska będąca zmaterializowaną, artystyczną syntezą mitu, jego plastycznym skrótem, jego formą wizualną. Maski biorące udział w każdej uroczystości plemiennnej są swoistym wyrazem integracji rytuału z mitem. Ta integracja dokonuje się poprzez sztukę.

Podobną rolę integrującą mit i rytuał spełnia sztuka rzeźb. Prostota i siła są najważniejszymi jakościami rzeźby afrykańskiej<sup>57</sup>. Ilość i powszechność masek i rzeźb w plastyce plemiennnej jest może wynikiem nieposiadania przez te kultury pisma. Tradycja w kulturach plemiennych żyje przede wszystkim w żywej świadomości ludzkiej i w ustnym przekazie. Potrzebuje ona jednak pełniejszego oparcia w materialnych wytworach człowieka — potrzebuje obiektywnych dowodów swego istnienia i swojej ciągłości. Jest pamiętana, lecz nie jest zapisana. Jest pamiętana, lecz pamięć zarówno jednostki, jak i pamięć zbiorowa bywa zawodna. Dla ciągłego istnienia w świadomości ludzkiej tradycja po-

<sup>56</sup> Interesujące reprodukcje wielu masek plemion afrykańskich głównie z zachodnich wybrzeży kontynentu znajdujemy w 62 i 63 numerze wydawnictwa *Art et Style*, Paris 14 Rue Mariqnan, *L'art sculptural nègre*, wstęp pióra Denis Paulme (w jęz. fr. i ang.).

<sup>57</sup> Zob. *African Sculpture*, Eliot Elisofon, „The Atlantic”, Avril, 1959, s. 48.

trzeba przede wszystkim ciągłego uzewnętrzniania się materialnego, ciągłego unaoczniania i narzucania się wszystkim zmysłom człowieka. Brak pisma, które mogłoby ująć tradycję i historię plemienia, rekompensowany jest sztuką — głównie sztuką plastyczną — maską i rzeźbą plemienną. Maski i rzeźby są w kulturach plemiennych funkcją pamięci zbiorowej, są one funkcją i symbolem mitologii plemienia. Są one materialną egzemplifikacją sformułowań mitologicznych towarzyszących człowiekowi w każdym jego indywidualnym i zbiorowym działaniu. Na tym polega ich psychologiczna i społeczna wartość.

W wielkich masowych społeczeństwach technicznych łączność człowieka z tradycją i historią narodu zapewnia głównie literatura pisana tak naukowa, jak i piękna. Historyczna świadomość społeczeństw masowych oparta na piśmie wspomagana jest także, podobnie jak świadomość zbiorowości plemiennych, dziełami sztuki plastycznej. Te dzieła — wielkie obrazy historyczne i inne materialne wytwory sztuki i rzemiosła reprezentujące tradycję kręgu kulturowego, z którym identyfikuje się naród — zebrane są w muzeach oraz innych ważnych miejscach użyteczności publicznej. Muzea oraz pomniki kultury narodowej — pomniki bohaterów oręża, pracy, nauki i sztuki — ustawione na honorowych miejscach w ośrodkach skupiających wielkie zbiorowości ludzkie, unaocniają tym zbiorowości najważniejsze momenty ich własnych tradycji, są alegorycznymi formami milowych słupów ich historycznego, kulturalno-społecznego rozwoju. Maski i rzeźby pełnią te same role w zbiorowościach plemiennych. Krystalizują one opinię społeczną i świadomość historyczną plemienia. Realizuje się w nich wiara, mitologia i optymizm plemienia jako grupy trwałej i mającej trwać. Przeszłość otwiera tu przyszłość. Sukces człowieka, który istnieje, który wyszedł zwycięsko ze zmagania z siłami natury będącymi bardziej przeciwko temu istnieniu niż za nim, jest jego dumą i nadzieją. Sukces przeszły stwarza precedens sukcesu przyszłego. Ten precedens uzewnętrzniony w micie, rytuale i sztuce sakryfikuje człowieka w jego własnych oczach. W micie, rytuale i sztuce przegląda się człowiek jak w lustrze nieskończenie powracając do tego samego, jedyne pytanie o własne znaczenie, o własną wartość<sup>58</sup>. Motorem kultury jest to dominujące pytanie, kul-

<sup>58</sup> Zob. M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Łódź 1956. „Niekiedy [...] ktoś zwraca się do lustra po to, by dzięki niemu poznać lepiej samego siebie [...] po to, by uświadomić sobie, jak go widzą inni [...] po to, by poprzez swoją powierzchowność wniknąć głębiej we własną duszę. Istnieje okres w życiu każdego z nas, kiedy [...] i w zwierciadle usiłujemy znaleźć odpowiedź na nękające nas dniem i nocą pytanie: kim jesteśmy? Tym okresem jest okres pokwitania”, s. 66.

tura to wynik nieustannego pokwitania ludzkości rozumianej jako jedna, wielka, nadrzędna całość — to wyraz wiecznej młodości człowieka. Maski i rzeźby w kulturze plemiennej to wyraz wiecznej, gwarantowanej przez mitologię młodości plemienia. Jeżeli dominującym przykładem maski i rzeźby w sztuce plastycznej sudańskiego plemienia Bambara jest upersonalizowana, półludzka głowa antylopy, tzw. *chij-wara*, to dzieje się tak dlatego, że antylopa jest dla tego plemienia symbolem rozrodczości, symbolem siły vitalnej. W mitologii Bambara antylopa jest nauczycielem plemienia. W myśl tej mitologii, w zamierzchłych czasach antylopa nauczyła przodków Bambarów uprawy ziemi, kultywacji zboża, zbierania plonów<sup>59</sup>. Antylopa nauczyła ich życia, wskazała im środki utrzymania. Maski i rzeźba antylopy integrują historyczno-plemienną świadomość Bambarów w ramach konkretnej struktury mitu, rytuału i sztuki, w której widzą oni swoją przeszłość i gwarancję przyszłości. Wyrazem optymizmu plemienia Bambara jest antylopa. Wyrazem optymizmu innych plemion Afryki są inne stworzenia występujące na tym kontynencie. Czcząc je, ogniskując wokół nich wszystkie swoje siły emocjonalne i intelektualne, sakralizując je, Afrykanie sakralizują samych siebie. Narzędzie tej sakralizacji jest zawsze to samo, wspólne dla całej Afryki, dla wszystkich, nie tylko afrykańskich, społeczności plemiennych. Jest nim zintegrowany mit, rytuał i sztuka.

Styl życia większości spośród żyjących dziś plemion afrykańskich zbliżony jest w różnym stopniu do stylu życia społeczności zamieszkujących te tereny przed wieloma tysiącami lat. Przekonują nas o tym kopalne pozostałości dawnych kultur, aktualna produkcja przemysłowa i twórczość artystyczna mieszkańców izolowanej wioski afrykańskiej. Wspólne elementy uwidaczniane w kulturach prehistorycznych i współczesnych plemiennych dowodzą istotnej łączności człowieka z jego tradycją, dowodzą istotnej ciągłości tych kultur opartych o mit, rytuał i sztukę.

Amerykańskie zainteresowania sztuką plemion afrykańskich włączone są w zakres ogólnych zainteresowań antropologii kultury, archeologii, historii sztuki i psychologii sztuki, a szczególnie sztuki społeczeństw plemiennych. Brak jest na ogół specjalistów interesujących się wyłącznie sztuką afrykańską. W każdym podręczniku antropologii w rozdziałach poświęconych sztuce można znaleźć egzemplifikację afrykańską, lecz jest ona organicznie związana z egzemplifikacją azjatycką, oceaniczną i amerykańską. Wszystkie one służą sobie wzajemnie jako źródło

---

<sup>59</sup> Zob. E. Elisofon, *op. cit.*, s. 50; także, *Art and Style*, numery cytowane, Fraser, *op. cit.*, i inne.

interpretacji i narzędzie kontroli szerszych rozważań. To stanowisko znajdujemy np. w nowszym podręczniku E. Adamsona Hoebela *Człowiek w świecie pierwotnym*. „Sztuka — czytamy — jest produktem głęboko zakorzenionych w człowieku skłonności do wyrażania stanów emocjonalnych poprzez rytm linii, rzeźby, tańca, muzyki i literatury. Sztuce pierwotnej brakuje tylko mistrzostwa perspektywy [...] Sztuka i religia związane są ściśle przez wyrażanie emocji i skłonności ideacyjnych człowieka [...] Sztuka reprezentująca nie zawsze poprzedzona jest sztuką symboliczną”<sup>60</sup>. Powyższy zbiór twierdzeń jest charakterystyczny dla aktualnego stanu wiedzy antropologów kultury, nie tylko zresztą amerykańskich, na temat sztuki pierwotnej, prymitywnej czy, jak ją tu określiliśmy, sztuki społeczeństw plemiennych.

Jakie są perspektywy rozszerzenia tej wiedzy? To zagadnienie wiąże się przede wszystkim z kontynuacją badań terenowych na terenach jeszcze autentycznie świeżych i nie skażonych wpływami cywilizacji euro-amerykańskiej oraz z upowszechnieniem w ramach tej cywilizacji kierunków studiów nad tą tematyką. Jeden z najpoważniejszych uniwersytetów amerykańskich, Columbia University, oferuje swoim słuchaczom bogaty zestaw kursów z zakresu antropologii i sztuki. Zapoznajmy się z nim choć w części. Są to wykłady i seminaria: Język a kultura, Porównawcze badania religii, Sztuka pierwotna, Gospodarka pierwotna, Ludy Afryki, Problemy akulturacji i antropologii stosowanej, Seminarium kultur afrykańskich, Sztuka prehistoryczna i pierwotna, Problemy sztuki pierwotnej, Sztuka starożytnego Bliskiego Wschodu, Wstęp do archeologii Egiptu, Sztuka i archeologia Islamu, Archeologia koptyjska i bizantyjska, Seminarium sztuki pierwotnej itp.

W studiowaniu tych wszystkich problemów zawarte są szanse rozszerzenia amerykańskiej i nie tylko amerykańskiej wiedzy o kulturze — sztuce, micie, rytuale — społeczeństw plemiennych. Te studia otwierają także szerszą perspektywę na podobną problematykę w nowoczesnych masowych społeczeństwach — cywilizacjach technicznych.

Szczególnie interesujące zarówno z uwagi na swoją rolę we wszystkich kulturach, jak i z uwagi na swoją praktyczną doniosłość w życiu pojedynczego człowieka i w życiu wielkich mas ludzkich jest — co wyżej mocno podkreślaliśmy — zjawisko mitu.

Mitologiczne myślenie i jego struktura wspólna jest dla wszystkich ludzi<sup>61</sup> niezależnie od miejsca i czasu, w którym oni żyją — od staro-

<sup>60</sup> E. Adamson Hoebel, *Man in the Primitive World*, Mc Graw-Hill Book Company, Inc., 1958.

<sup>61</sup> E. Cassirer, *The Myth of the State*, New York 1955, zwłaszcza s. 1—44.



żytności po dzień dzisiejszy, od australijskich, oceanicznych, afrykańskich terytoriów plemiennych po amerykańskie i euro-azjatyckie metropolie.

„[...] mit zmienia się wraz z historycznymi etapami myśli społecznej, lecz procesy powstawania mitów nie zmarły naturalną śmiercią w miarę natężania się krytycznego, naukowego myślenia. Każda epoka ma swój własny typ mitu i wiek nauki stworzył swój własny świecki mit racjonalizacji”<sup>62</sup>.

Przepleciona z mitami historia jest, jeszcze raz wracając do słów Franza Boasa<sup>63</sup>, autobiografią plemienia. Autobiografię współczesnych masowych cywilizacji technicznych pisze także historia, której immanentną częścią są mity. Mity indywidualnej istoty ludzkiej i mity środowiskowych warunków jej funkcjonowania<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> D. Bidney, *The Concept of Myth and the Problem of Psychocultural Evolution*, „American Anthropologist”, Vol. LII, 1950, nr 1, s. 26.

<sup>63</sup> Boas, *Tsimshian Mythology...*

<sup>64</sup> J. Chałasiński, *Antropologia społeczna i problem mitu w kulturze współczesnej Ameryki*, „Przegląd Socjologiczny”, T. XV/2, 1961.