

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny

Kierunek Historia Sztuki

Zofia Potakowska

Nr Albumu 6002

My – Inni. Od *Zoo Humains* do sztuki współczesnej. Przypadek Tanzanii

Praca doktorska napisana pod kierunkiem:

Prof. (UŁ) dr hab. Anety Pawłowskiej

Łódź 2023

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I. Problematyczne zagadnienie koncepcji My – Inni	18
1.1. Pierwsze spotkania na styku Starego i Nowego Świata.....	18
1.2. Owładnięci manią kolekcjonowania. Od gabinetów osobliwości po ludzkie zoo ..	37
1.3. Udomowienie Innego jako ważki element koncepcji sztuki prymitywnej	52
1.4. Badania nad sztuką „prymitywną”	57
1.5. Estetyka afrykańska.....	82
1.6. Koncepcja <i>négritude</i>	85
1.7. Od kiedy możemy mówić o istnieniu współczesnej sztuki w Afryce?	94
1.8. „Sztuka pochodzi od sztuki” (czy nie?)	99
Rozdział II. Tanzania wczoraj i dziś. Od kolonializmu do współczesności	104
2.1. Jak kształtował się charakter obecnej Tanzanii począwszy od drugiej połowy XIX wieku	107
2.2. Zanzibar w latach 1918–1964.....	137
2.3. Przemiany społeczne	151
2.4. System polityczny w Tanzanii naszych czasów.....	163
Rozdział III. Co z tą sztuką? Kilka słów o kształtowaniu się obecnego charakteru sztuki tanzańskiej	177
3.1. Stan badań	177
3.2. Pozycja artysty w Tanzanii	179
3.3. Edward Saidi Tingatinga, twórca stylu i założyciel kooperatywy	184
3.4. Rzeźba artystów z ludu Makonde	201
3.5. Styl <i>shetani</i>	212
3.6. Styl <i>ujamaa</i>	215
3.7. Mwandale Mwanyekwa – Big Mama	221
3.8. Twórczość George’a Lilangi.....	224
3.9. Hendrick Lilanga.....	229
3.10. Max Kamundi.....	235
3.11. Raza Mohamed.....	237
3.12. Profesor Elias Eliezar Jengo.....	241
Rozdział IV. Istotne tematy zawarte w dziełach współczesnych artystów tanzańskich	249
4.1. Wątek <i>Mama Africa</i> – czyli gloryfikacja kobiecości	252
4.2. Evarist Chikawe	253

4.3. Safina Kimbokota.....	262
4.4. Thobias Minzi	270
4.5. Suleiman Rashid Binda	271
4.6. Josef Shola.....	276
4.7. Życie codzienne mieszkańców Tanzanii (również w postpandemicznej rzeczywistości).....	280
4.8. Lutengano Mwakisopile, zwany Lute	280
4.9. Haji Chilonga	285
4.10. Omar Kiwenge	287
4.11. Aboubakary Chikoyo	292
4.12. Annah Nkyalu	295
4.13. Masoud Kibwana.....	298
4.13. Dullah Wise.....	301
4.15. Steve Mchomvu.....	305
4.16. Bieda, choroby, dysfunkcje, niedbałość o środowisko - tematy stanowiące społeczne tabu	307
4.17. Barnaba Mnemba	307
4.18. Hedwiga Tairo.....	309
4.19. Jennifer Msekwa	314
4.20. Chuma Art Gallery i jej założyciel Marco Oscar	317
Zakończenie	323
Bibliografia	327
Ilustracje	349

Wstęp

Refleksja nad sztuką i kulturami afrykańskimi stała się jednym z ważniejszych obszarów zainteresowań Europejczyków pod koniec XIX wieku, choć pierwsze kontakty na styku Starego i Nowego Świata miały miejsce już w renesansie, a związane były z pierwszymi zamorskimi podróżami i odkryciami geograficznymi. Chrześcijańscy misjonarze początkowo swoją uwagę skupiali głównie na nawracaniu wyznawców „barbarzyńskich” religii afrykańskich. Jak zauważa Jarosław Róžański:

„Ewangelizacja w Afryce długo nie była postrzegana jako Dobra Nowina rozumiana we współczesny sposób: jako wyzwolenie, rozwój, wyrażenie się osoby itp. Brakowało dostatecznego poznania miejscowej kultury, zwyczajów, wartości. Wpływ na to miała z pewnością mentalność tamtego czasu, który nie pozwalał misjonarzom na owocne spotkanie i poznanie mieszkańców Afryki. Pisał o tym z bólem na początku XX stulecia A. Le Roy, przełożony generalny Zgromadzenia Ducha Świętego, autor pierwszej gramatyki ki-swahili oraz *La religion des Primitifs*:¹ »Każdy lud posiada swą cywilizację [...], swój sposób rozumienia życia [...]. To dlatego nie ma na Ziemi ściśle mówiąc Dzikich: grup ludzi, którzy nie znają żadnego prawa, żadnej rodziny, żadnych więzi społecznych: dzikich spotkać można tylko w społecznościach cywilizowanych, o to cywilizacja ich takimi czyni«².

Podobne podejście bardzo długo, być może nawet zbyt długo, prezentowano wobec sztuki Innych. Początkowo nadawano jej status kuriozum, wyznaczano dla niej specjalne miejsce, jakim był gabinet osobliwości czy w późniejszym okresie muzeum etnograficzne. Prawdopodobnie wpływ na tak duże wyobcowanie, z jakim traktowano tego typu obiekty, był zdeterminowany brakiem zrozumienia sztuki afrykańskiej. Ta zauważalna niechęć związana była najprawdopodobniej z odmiennymi kanonami piękna, wynikającymi z całkowicie różnych tradycji i odmiennej kultury. Od zarania dziejów Europa podążała za wzorcami starożytnymi, ze sztuką mimetyczną i platońskim odniesieniem do harmonii, podczas gdy sztuka w rozumieniu mieszkańców Afryki opierała się głównie na tradycyjnym, kulturowym rozumieniu obiektów przeznaczonych do celów rytualnych bądź posiadających przeznaczenie użytkowe czy też wydźwięk moralizatorski. Brak wspólnego spojrzenia na kwestie sztuki przez długi czas stanowił powód odrzucenia przez Zachód obiektów artystycznych pochodzących z Afryki. Począwszy od XIX wieku etnograficznemu zainteresowaniu Afryką zaczęło towarzyszyć spojrzenie metodologiczne,

¹ A. Le Roy, *La Religion des Primitifs*, Paris: P. Bauchese 1909.

² J. Róžański, „Życie Jezusa Mafa” jako przykład wizualizacji ewangelii, [w:] *Ex Africa semper aliouid novi*, red. L. Buchalik, J. Róžański, t. VI, Żory 2022, s. 141–142, s.140–161.

Cyt za: Ph. Laburthe-Tolra. *Pourquoi et comment un lien inextricable existe entre anthropologie et mission chretienne*, [w:] *Anthropologie et missiologie et XIX-XX siècles. Entre connivance et rivalite*, red. O. Sarvais, G. Van't Spijker, Paris Karthala 2004, s. 21.

mające wpływ na sposób pojmowania sztuki tej części świata. Jako jedną z pierwszych analiz sztuki afrykańskiej należy wymienić pochodzący z 1915 roku tekst Carla Einsteina noszący tytuł *Negerplastik*. W niedługim czasie artyści awangardowi jako jedni z pierwszych zaczęli przejawiać żywe zainteresowania obiektami pochodzącymi z Afryki. Ich zachwyt nad prostotą formy połączoną z mistycyzmem stał się istotną pobudką, dla której tego typu prace zaczęto uznawać za pełnoprawną sztukę. Począwszy od lat 20. i 30. XX wieku możemy już mówić o modzie na sztukę „murzyńską”, która z ogromną siłą opanowuje mieszkańców Europy oraz Stanów Zjednoczonych.

Poszukując wspólnego rozumienia sztuki czy estetyki dla sztuki Afryki i Zachodu warto mieć na uwadze, że dzieła sztuki afrykańskiej z założenia nie posiadały właściwości estetycznych w rozumieniu Kantowskim. Były to obiekty wykonywane w zupełnie innym celu niż odbiór piękna, często o przeznaczeniu religijnym lub użytkowym, dedykowanym dla określonego ludu. Mieszkańcy Zachodu usiłowali przeprowadzić pewnego rodzaju zawłaszczenie rdzennych obiektów afrykańskich na wzór Saidowskiego zjawiska orientalizmu³. Tradycja afrykańska u swoich podstaw nie posiada zbliżonego pojmowania sztuki względem tego, które znamy jako mieszkańcy Zachodu⁴. W myśl tradycji afrykańskiej, również tej dziedziczonej przez mieszkańców dzisiejszej Tanzanii, która jest głównym obszarem badań w ramach tej pracy, najpewniej należałoby przyjąć, że termin „piękno” może być tożsamy z tym, co określamy mianem „dobro”. Dany obiekt, dzięki pracy twórczej, staje się użyteczny, umożliwia doświadczanie dobra, a tym samym staje się pięknym, w rozumieniu najbliższym europejskiemu *aesthesis*, czyli: odbioru piękna w wyniku bodźców zmysłowych⁵. W języku *suahili*, którym posługują się mieszkańcy Tanzanii, istnieje znaczące wzajemne powiązanie pomiędzy moralnym i estetycznym znaczeniem słowa *sanaa*, odnoszącego się zarówno do dobra, piękna jak i stanowiącego bezpośredni termin określający sztukę. Podobne zależności lingwistyczne odnajdujemy wśród wielu społeczności zamieszkujących Afrykę⁶.

Wyjściowe zagadnienie dla niniejszej pracy stanowi szeroko opracowane, problematyczne pojmowanie „inności”. W rozdziale I omówione zostały najważniejsze koncepcje nawiązujące do relacji My – Inni, dzięki którym czytelnik wprowadzony

³ E.W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Warszawa 1991.

⁴ M. Banaś M., E. Łubińska E., A. Pawłowska, *Kontrowersje wokół estetyki afrykańskiej. Mały ukryty świat Afryki*, Kraków 2016, s. 9–10.

⁵ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 202, s. 17.

⁶ M.in. w języku Dogonów z Mali, w grupie języków Gur w Afryce Zachodniej, w wypadku języka ludu Sefufo czy Chokwe i innych.
A. Pawłowska, *Kontrowersje wokół estetyki afrykańskiej*, op. cit., s. 11, s. 9–13.

zostanie w temat, który w obliczu powszechnie znanych faktów historycznych stanowi zagadnienie trudne, a nawet obciążające z perspektywy białego Europejczyka. Niewątpliwie jednak warto zaznaczyć, jak wspomniana relacja kształtowała się na przestrzeni lat, począwszy od pierwszych podróży zamorskich, poprzez osobliwe podarunki władców odległych krain, sprowadzanie egzotycznej służby, gabinety osobliwości, po uprowadzenia, brutalne masakry, aż w końcu po niesmaczny żart historii – ludzkie zoo. Relacje na styku Starego i Nowego Świata całkowicie odmieniły bezpieczną rzeczywistość mieszkańców dalekich lądów, odwracając raz na zawsze znany im porządek świata.

Kolejnym istotnym tematem, który poruszony zostanie w ramach problematycznej części pracy, jest omówienie zagadnienia sztuki rozumianej jako prymitywna. Następnie zarysowana zostanie koncepcja estetyki afrykańskiej i znaczenia, jakie odegrała dla mieszkańców Zachodu, zwłaszcza w kontekście twórczości awangardystów. Przybliżone zostaną najważniejsze opracowania, teorie oraz sylwetki badaczy, którzy wpłynęli na kształt i charakter pojmowania kwestii afrykańskiej na przestrzeni lat, począwszy od chwili gdy pierwsze egzotyczne obiekty znajdowały swoje miejsca w kolekcjach muzeów etnograficznych, poprzez zachwyty orientalizmem, koncepcję *négritude*, aż do chwili, gdy sztuka Afryki staje się pełnoprawnym obszarem zainteresowań wielu dziedzin nauki. Wiele pozycji bibliograficznych okazało się mieć elementarne znaczenie dla powstania tego rozdziału, niektóre spośród nich zasługują na wyszczególnienie. Niezwykle interesujący materiał dotyczący relacji z pierwszych podróży do Afryki, związanych przede wszystkim z dworem portugalskim, odnaleźć można w opracowaniu Michała Tymowskiego pt. *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*, wydanym w Toruniu w 2017. Warto wspomnieć również wyjątkową, bardzo interesującą, napisaną w sposób przekrojowy książkę Hanny Schreiber pt. *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, książka wydana została w 2012 roku. Kolejną pozycją, którą należy wyszczególnić w świetle prowadzonych tu rozważań, jest książka pt. *World of Art. Contemporary African Art* autorstwa amerykańskiej badaczki Sidney Kasfir.

W rozdziale II zostało bardzo szczegółowo omówione tło historyczne nawiązujące do obszaru, na którym prowadzone były badania. Rozpatrując zagadnienia takie jak kultura, tradycja, ludzka natura czy wreszcie tożsamość, tak istotne w świetle prowadzonych rozważań, należy zawsze mieć na względzie kontekst historyczny danej części świata, który warunkuje pewne postawy charakterystyczne dla danego narodu na tle

społeczeństw zamieszkujących inne obszary geograficzne. Jak wiadomo, rzeczywistość zależy od ciągu powiązanych ze sobą czynników. Odwołując się do codzienności mieszkańców Tanzanii warto podkreślić, że kraj ten może być uznawany przez historyków i politologów za mniej atrakcyjny badawczo z powodu braku na tym terenie, począwszy od zakończenia pierwszej wojny światowej, wydarzeń powszechnie uznawanych za dramatyczne (takich jak wojny, konflikty wewnętrzne czy ekstremalne warunki lub zjawiska pogodowe i inne). Nie oznacza to jednak, że w tej części świata żyje się w sposób łatwy i przyjemny, niczym w krainie mlekiem i miodem płynącej. Choć należy przyznać, że na terenie, który stanowi nasz obszar zainteresowań nawet wydarzenie takie jak rewolucja, która miała miejsce w 1964 roku na wyspie Zanzibar i uznana została za jedno z najtrudniejszych w historii tego kraju, miała przebieg względnie pokojowy. Dostępne w Polsce publikacje dotyczą w dużej mierze sytuacji społecznej i kontekstu kolonialnego związanego z połączeniem Tanganiki i Zanzibaru. Pełen opis zdarzeń mających miejsce w tym okresie (jak i całej historii Zanzibaru) odnajdziemy w książce *Dom zółwia Zanzibar* autorstwa Małgorzaty Szejnert⁷). Tematyka kolonialna poruszana była również przez Marka Czaplńskiego oraz Jadwigę Kiwerską⁸. Możemy także odnaleźć sporo ważnych i interesujących publikacji dotyczących kontekstu historycznego i licznych problemów politycznych, z którymi borykają się zarówno państwa należące do Afryki Wschodniej, jak i całego kontynentu (mowa m.in. o książkach autorstwa Henryka Zinsa czy Wiesława Lizaka)⁹. Prace z tego zakresu dotyczące tylko Tanzanii posiadają zwykle charakter mocno ukierunkowany na poszczególne zagadnienia. Wśród nich istotny wątek stanowi budowanie niepodległości czy specyfika procesów narodotwórczych na tym obszarze (autorami tego typu prac są m.in. Ryszard Ficka, Anna Mrozek-Dumanowska, Krzysztof Wójtowicz czy Rajmund Ohly)¹⁰. Na szczególną uwagę pośród wszystkich zagadnień kreujących codzienność mieszkańców Tanzanii zasługują pozycje dotyczące prezydentury Juliusa Nyerere i jego próby zbudowania tanzańskiej wersji socjalizmu w latach 60. i 70. XX wieku budzące zainteresowanie ze strony państw bloku wschodniego. Prawdopodobnie to wybór takiej orientacji politycznej stał się istotną pobudką determinującą

⁷ M. Szejnert, *Dom zółwia Zanzibar*, Kraków 2011.

⁸ M. Czaplński, *Niemiecka polityka kolonialna*, Poznań 1992; J. Kiwerska, *Rozpad Imperium Brytyjskiego w Afryce*, Warszawa 1989.

⁹ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, Wrocław 1986, *Stosunki Międzynarodowe w Afryce*, red. J.J. Milewski, W. Lizak, Warszawa 2002.

¹⁰ R. Ficek, *Tanzania – narodziny i funkcjonowanie państwa*, Toruń 2007; A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy rozwoju narodu*, Warszawa 1981; K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie władzy państw Afryki Wschodniej*, Wrocław 1980; R. Ohly, *Tanzania dziś i jutro*, Warszawa 1978.

zainteresowanie tematyką Tanzanii polskich badaczy w tamtym okresie. Zapewne nie bez znaczenia jest również fakt posiadania w Tanzanii polskiej placówki dyplomatycznej oraz niewielkiej grupy polonii, która osiadła tam po drugiej wojnie światowej. Realia życia codziennego Tanzańczyków bardzo trafnie opisują wspomnienia i listy polskich misjonarzy, m.in. Józefa Musioła, stanowiące relację z wieloletniego pobytu w Tanzanii¹¹. Przede wszystkim jednak na uwagę zasługuje wyjątkowa, przekrojowa pozycja, odnosząca się do wszystkich wyżej wymienionych zagadnień powiązanych z historią. Mowa o książce Joanny Bar wydanej w Krakowie w 2020 roku pod tytułem *Tanzania. Państwo i społeczeństwo (od kolonializmu do współczesności)*.

Codziennosc, współczesność, sztuka, pojęcia te nieustannie podlegają dynamicznym przemianom, coś, co dziś jest dla nas powszechne, czy też przedstawia nam się jako pewnik, jutro można by rozumieć w zupełnie odmienny sposób. Zmiany zachodzą w każdym obszarze życia, w tym również w sztuce. Szczególnie zauważalne są natomiast w miejscach, które dotychczas nie wykazywały znacznych tendencji rozwojowych, na co zapewne wpływ miały czynniki takie, jak choćby niewłaściwie prowadzona polityka państwowa, brak tradycji wystawienniczej, odmienna kultura czy mentalność społeczna. Idealne tło do podejmowanych tu rozważań stanowi Afryka Wschodnia, która choć do niedawna pasywna, dziś również aktywnie przystąpiła do biegu ku nowoczesności, w którym to udział biorą wszyscy obywatele globalnej wioski. Najistotniejszym wątkiem dla prowadzonych tu rozważań będzie sztuka współczesna Tanzanii. Jednak, czym tak naprawdę jest współczesność? To ciągły bieg zaczynający się wczoraj, a kończący jutro.

Trudno w sposób jednoznaczny określić sztukę współczesną, wielość stylów i tendencji oscylujących w ramach tego pojęcia jest bardzo płynna, podobnie zresztą, jak określające ten termin ramy czasowe. Można przyjąć, że za sztukę współczesną uznajemy wszystkie wytwory rąk ludzkich powstałe po upadku modernizmu. Wielu badaczy niegdyś duże nadzieje pokładała w postmodernizmie, niestety nie przyniósł on zadowalających odpowiedzi. Zaś jedyna, istotna lekcja, którą przyszło nam odbyć wraz z wkroczeniem kolejnych nowych zjawisk stylistycznych zostawiających modernizm daleko w tyle, to lekcja dystansu do sztuki modernistycznej, dziś rozpatrywanej już z bardzo odległej perspektywy. Obecnie badaczom znacznie łatwiej jest oddzielić się od celów, ideałów

¹¹ Z. Zgudziak, *Listy z Tanzanii*, Kraków 2011; J. Musioł, *Misyjna przygoda. Z tanzańskich wspomnień misjonarza*, Kraków 1998.

i wartości, które niosła ze sobą nowoczesność¹². Dziś znajdujemy się już w innym miejscu, które można by nazwać ponowoczesnością, lub też, idąc za Markiem Augé'em – hipernowoczesnością¹³. Stanowi wyraz sztuki dnia dzisiejszego odwołując się do wszystkich jej przejawów, które nazwać możemy aktualnymi.

Biorąc pod uwagę mnogość zjawisk, które rozgrywają się obecnie na arenie sztuki, a także łatwość dostępu do Internetu, można przyjąć, że dziś, choćby za pośrednictwem social mediów, każdy może promować tworzoną sztukę, wyznawane wartości czy idee. Tym samym sztuka, którą dziś określamy jako aktualną, w świetle powyższych rozważań bez większego problemu może pretendować do miana globalnej, bo to właśnie międzynarodowy kontekst, swobodny przepływ informacji i łatwość w uzyskaniu pozycji na światowej arenie, determinuje zmianę postawy odbiorców sztuki zamieszkujących nawet najbardziej zapomniane obszary geograficzne. Postawa transnacjonalistyczna uświadamia nam, że jedyne granice, które we współczesnym świecie mogą być wyzwaniem, to te, które sami sobie wyznaczamy. Na przestrzeni ostatniej dekady świat bardzo otworzył się na wszystkich uczestników chętnych wejść w transnarodowy dialog. Kontekst globalny zmusza nas do zmiany podejścia i myślenia o tym, co skłonni dziś jesteśmy nazwać sztuką, co jeszcze przed chwilą za taką uchodzić by nie mogło. Choć każdego twórcę opisanego w rozdziale III i IV tej pracy cechuje indywidualny styl i charakter mający realne przełożenie na tworzone przez niego dzieła, niemalże każdy twórca tanzański zna i dużym szacunkiem obdarza historię, która warunkuje jego pozycję w świecie sztuki. W miejscu, które w tak szczególny sposób hołduje tradycji, ważna jest możliwość odniesienia się do korzeni, a także dziedzictwo kulturowe, jakim jest sztuka.

Kolejnym etapem pracy jest przeprawa przez historyzujące zagadnienia dotyczące początków istnienia sztuki współczesnej w Tanzanii, które odnajdziemy w rozdziale III. Kompozycja pracy opiera się na względnej chronologii. Omówione zagadnienia zostały dobrane z zachowaniem spójności idei poznawczej, sztuki rozumianej jako współczesna, odwołującej się do skonkretyzowanego obszaru geograficznego. Na mapie poczynionych w pracy poszukiwań warto zaznaczyć opracowania polskich badaczy, takie jak: *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii* Anny K. Wiśniewskiej czy *Tingatinga Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii* Ewy Klejbor. Choć dziś już częściowo nieaktualne, książki te zawierają interesujący materiał poznawczy, bardzo nowatorski, jak

¹² Z. Potakowska, *Sztuka współczesnego świata a sztuka globalna – przypadek Tanzanii*, [w:] *Ex Africa semper aliouid novi*, red. L. Buchalik, J. Różański, t. VI, Żory 2022, s. 86, s. 86–99.

¹³ M. Augé, *Non places. Introduction to an Antropology of Supermodernity*, London–New York 1995, 77–96.

na czasy, w których zostały napisane, dlatego opracowane w nich treści pomimo upływu lat, nadal zasługują na uwagę.

W rozdziale III czytelnik zostanie wprowadzony w aktualia tanzańskiej sztuki. Jest to również moment, w którym rozpoczyna się część poznawcza odnosząca się bezpośrednio do prowadzonych w Tanzanii badań terenowych. Zarysowane zostaną sylwetki takich znamienitych twórców, jak Edward Saidi Tingatinga, artyści z ludu Makonde, George Lilanga, Mandale Mwanyekwa, Hendrick Lilanga, Max Kamundi, Raza Mohamed, czy wreszcie postać artysty i teoretyka, historyka sztuki, cieszącego się wśród znawców sztuki tej części świata ogromnym poważaniem, profesora Eliasa Jengo. W tej części pracy czytelnik zostanie zapoznany z metodologią oraz stanem badań.

Publikacje dotyczące aktualności sztuki Tanzanii są tak nieliczne, że aby je poznać, koniecznym stał się cykl wyjazdów badawczych do Afryki. Zdecydowana większość informacji, które odnaleźć można w pracy, pochodzi z licznych, wielogodzinnych wywiadów z artystami, bezpośredniego kontaktu z dziełami oraz obserwacji pracy twórców. Pewne wnioski wysnute zostały na podstawie obserwacji lokalnego rynku sztuki, licznych odwiedzin placówek kultury, takich jak galerie, muzea, pracownie czy studia artystyczne. Istotnym etapem zbierania materiałów stało się również samo obcowanie z tymi odmiennymi pod wieloma względami obyczajowymi ludźmi oraz ich niezwykle, pełną szacunku i tolerancji kulturą. Wyłączając podłoże polityczno-historyczne, które zostało możliwie precyzyjnie nakreślone w poprzednich rozdziałach, koniecznym było bliższe przyjrzenie się przeszłości oraz współczesności Afrykanów, aby łatwiej czytelnik mógł zobaczyć nowo poznaną sztukę w tym kontekście. W związku z powyższym nie powinien dziwić fakt, że jedynie część pracy została poparta licznymi odwołaniami do literatury przedmiotu. Z przyczyn obiektywnych stało się tak dlatego, że jedynie fragmentarycznie praca ta oparta została na faktach opisanych wcześniej przez innych badaczy. Część odnosząca się do najbardziej aktualnej sytuacji na tanzańskim rynku sztuki stanowi wyraz autorskich badań prowadzonych na w latach 2018–2022, które, pomijając szkicowe nakreślenie wiodącego tematu w artykułach, podczas konferencji oraz wykładów, po raz pierwszy zostały spisane w ramach tej pracy. Przedstawiony materiał stanowi zatem w dużej mierze pracę poznawczą, bazującą głównie na nowo zdobytej wiedzy.

W tym miejscu chciałabym bardzo serdecznie podziękować mojej Pani Promotor prof.(UŁ) dr hab. Anecie Pawłowskiej za wsparcie, wiedzę i ogromną pomoc na każdym etapie powstawania pracy. Dziękuję również wszystkim życzliwym osobom, dzięki

którym zyskałam możliwość odbycia podróży badawczej (w okresie styczeń – marzec 2022 roku), która w znacznym stopniu przyczyniła się do prezentowanych w ramach pracy rezultatów. Dziękuję bardzo za możliwość odbycia wolontariatu w ramach grantu TPAAE nr 872718 z programu Horyzont¹⁴. Szczegółe podziękowania i wyrazy szacunku składam prof. (AS) dr hab. Aleksandrze Łukaszewicz (kierownicze grantu, profesor Akademii Sztuki w Szczecinie), Ewie Prądyńskiej (kierownicze działu kultury pozaeuropejskiej w Muzeum Narodowym w Szczecinie) oraz Marlenie Chybowskiej-Butler (pełniące funkcję kustosa w Muzeum Sztuki w Szczecinie).

Badania i gromadzenie dokumentacji wymagały wykorzystania różnych metod charakterystycznych dla wielu dziedzin, takich jak historia sztuki, socjologia czy etnografia. W celu wyłonienia najbardziej adekwatnych technik służących do prowadzenia badań jakościowych niezbędnym stało się gruntowne zbadanie tematu w oparciu o specjalistyczną literaturę przedmiotu¹⁵. Liczne, wielogodzinne wywiady z ponad 80 twórcami tanzańskimi doprowadziły do wyłonienia grupy subiektywnie najciekawszych spośród nich, z którymi przeprowadzone zostały bardziej szczegółowe wywiady¹⁶, poparte

¹⁴ Projekt został sfinansowany ze środków programu ramowego Unii Europejskiej w zakresie badań naukowych i innowacji Horyzont 2020 na podstawie umowy o udzielenie dotacji nr 872718.

¹⁵ Na charakter prowadzonych badań wpływ miały m.in. poniżej ujęte publikacje:

A. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2005.

S. Kavale, *InterViews, Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, tłum. S. Zabielski, Białystok 2004.

J. Lave, S. Kvale, *What is anthropological research? An interview with Jean Lave by Steiner Kvale*, „Qualitative Studies in Education” 1995, v. 8, s. 219–228.

S. Kavale, *Prowadzenie wywiadów*, tłum. A. Dziuban, Warszawa 2010.

D. Silverman, *Interpretacja danych jakościowych*, tłum. M. Głowacka-Grajner, Warszawa 2012.

M. Angrosino, *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska, Warszawa 2010.

Metody badań jakościowych, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, t. 2, Warszawa 2009.

U. Flick, *Projektowanie badania jakościowego*, tłum. P. Tomanek, Warszawa 2010.

B. Glaser, A. Strauss, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, tłum. M. Gorzko, Kraków 2009; J. Spradley, *The Ethnographic interview*, 1979 New York; M. Hammersley, P. Atkinson, *Metody badań terenowych*, tłum. S. Dymczyk, Poznań 2000.

¹⁶ Podczas wywiadów zadawane były tzw. pytania ramowe, które w zależności od przebiegu rozmowy mogły przybierać różny, niekiedy bardzo odmienny charakter. Wywiady przeprowadzono w oparciu o technikę autorską Steinera Kvalego – wywiad kierowany, w którym to badacz przez cały czas rozmowy otwarty jest na słowa respondenta, których wstępną analizę przeprowadza już bezpośrednio w trakcie jej trwania; S. Kavale, *InterViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, Białystok 2004, s. 42.

Pytania ramowe, który mogły paść podczas prowadzenia poszczególnych wywiadów:

1. Gdzie się urodziłeś/aś i w którym roku?
2. Powiedz mi coś o swojej rodzinie?
3. Od kiedy tworzysz? Jak to się zaczęło że zostałeś/aś artystą? Kiedy się zorientowałeś/aś że masz talent?
4. Czy masz rodzinę i dzieci?
5. Edukacja, jakie szkoły skończyłeś/aś, jakie znasz języki?
6. Czy byłeś/aś za granicą? Jeśli tak, to w jakich krajach?
7. Czy masz uczniów?
8. Jaki jest twoim zdaniem współczesny rynek sztuki w Tanzanii? Który jego przedstawiciel w twoim odczuciu jest najlepszy?

obserwacją ich pracy oraz materiałem fotograficznym. Dodatkowo w pracy sporządzone zostały opisy stylów⁷ i tendencji występujących w aktualnej sztuce Tanzanii, a także analizy wybranych prac twórców. Podstawowym założeniem rozważań jest: na wielu polach, w tym również sztuki, przekroczona została granica wynikająca z popularnej koncepcji My – Inni. Mimo pewnych oczywistych różnic wynikających z charakteru wielu aktualnych dzieł sztuki tanzańskiej, śmiało mogą być one rozpatrywane jako pełnoprawne obiekty sztuki światowej. Ciekawe, że pomimo znacznego zainteresowania sztuką Afryki w XXI wieku, sztuka Tanzanii w dalszym ciągu pozostaje zjawiskiem stosunkowo nowym i nieodkrytym, o którym z całą uczciwością można powiedzieć, że jest traktowane nierówno i wybiórczo.

Mam nadzieję, że wyniki moich obserwacji, analiza poszczególnych artystów, ich stylistyki i konwencji, w które można wpisać ich dzieła, poparta ilustracjami i fotografiami, wystarczy na potwierdzenie wysnutej przeze mnie tezy.

Ta część pracy, w której skład wchodzi rozdział III i IV, ma charakter przekrojowy. Jej celem jest ukazanie jedynie pewnego określonego fragmentu twórczości artystów tanzańskich. Aby sporządzić antologię wszystkich istotnych twórców tego regionu, potrzeba znacznie więcej czasu. Sztuka Tanzanii stanowi bardzo interesujący i wielopłaszczyznowy temat, który mógłby stać się podłożem licznych obserwacji, a następnie opracowań o charakterze naukowym.

Punktem wyjściowym prowadzonym tu rozważań jest prezentacja sylwetek poszczególnych artystów tanzańskich oraz wybranych kooperatyw na tle głównego wątku, jakim jest różny sposób postrzegania świata przez mieszkańców Zachodu oraz Afrykanów, wynikający z wyjściowej koncepcji My – Inni. Wraz z prezentowanymi pracami, w związku z ich poziomem może zaskoczyć coraz wyraźniejsze zacieranie się wspomnianej granicy, a kluczem do wzajemnego zrozumienia mogą stać się wówczas

-
9. Czy aby być w tym miejscu w życiu musiałeś/aś pokonać wiele wyzwań?
 10. Czy miałeś/aś chwilę zwątpienia związane z twoją pracą w charakterze artysty/teki?
 11. Jakie tematy poruszasz w swoich pracach?
 12. Twój ulubiony styl w sztukach plastycznych?
 13. Jakie są twoje inspiracje?
 14. Opowiedz mi o swoich pracach? Jakie one są?
 15. Jak określił/a byś swój styl? Czy ulega on przemianom? Czy cały czas pozostaje taki sam?
 16. Jakie tematy poruszasz w swoich dziełach?
 17. Jaka jest według ciebie rola artysty/teki? W jakim celu tworzysz?
 18. Dlaczego jesteś artystą/ką?
 19. Jakie są twoje plany na przyszłość?
 20. Co chciał/abyś zmienić na świecie gdybyś mógł/mogła?

doznawane przez odbiorców odczucia estetyczne, powstałe w kontakcie z tą sztuką, tak odległą od tej znanej nam z rodzimego gruntu.

Głównym celem pracy jest ukazanie szerokiego spektrum artystów pochodzących z Tanzanii. Ich dziełom w międzynarodowym dyskursie o sztuce nie jest poświęcana należyta uwaga. Niniejsza praca ma na celu zmniejszenie tego zjawiska.

W oparciu o dotychczasowy stan badań (Athony J. Stout 1966¹⁷, Max Mohl 1974¹⁸, Albert Thiele 1974¹⁹, Susan Vogel, Ima Ebong 1991²⁰, S. Chilamboni, Marie Cidosa 1998²¹, Jorn Korn, Jesper Kirknaes 1999²², Anna K. Wiśniewska 2003²³, Ewa Klajbor 2004²⁴, Yves Gosciny 2004²⁵, Zachary Kingdon 2005²⁶) można przyjąć, że współczesna sztuka Afryki Wschodniej posiada wysoki poziom artystyczny. Tym bardziej dziwi, że artystom tym poświęcane jest niewspółmiernie mało uwagi, gdy porównamy ich z twórcami europejskimi, amerykańskimi czy nawet pochodzącymi z Afryki Południowej bądź północnej. Afrykańscy znacznie częściej od twórców zachodnich kierują się intuicją, a ich działania w większym stopniu podlegają emocjom²⁷. Prace z Tanzanii są bardzo oryginalne, gdyż nie noszą śladów inspiracji dziełami wielkich mistrzów Europy minionych epok, jedynie sporadycznie pojawiają się niewielkie inspiracje sztuką Zachodu. Toteż dzieła te powinny być rozpatrywane jako przejaw oryginalności wyrazu artystycznego tej części świata, co dla międzynarodowych odbiorców sztuki jest znaczące, bowiem największym zainteresowaniem obdarza się tematy nowe. W tym wypadku szczególne zaskoczenie u odbiorców prawdopodobnie wywoła fakt, że prace te są tak dojrzałe artystycznie.

Sztuka współczesna Tanzanii, rozumiana jako sztuka naszych czasów, nie spotkała się do tej pory z większym zainteresowaniem ze strony światowych badaczy. Ostatnia jej antologia pochodzi z 2013 roku²⁸. Mimo że zagadnienia z nią związane²⁹ stanowiły już

¹⁷ A. J. Stout, *Modern Makonde Sculpture*, Kibo Art Gallery, Nairobi 1966.

¹⁸ M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, [w:] *An East African documentation*, Heidelberg 1974.

¹⁹ A. Thiele, *Sztuka Afryki*, tłum. R. Handke, Warszawa 1974.

²⁰ S. Vogel, I. Ebong, *Africa explores: 20th Century African Art*, New York–Munich 1991.

²¹ S. Chilamboni, M. Cidosa i.in, *Tingatinga. Tingatinga cooperative society*, Dar es Salaam 1998.

²² J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, Copenhagen 1999.

²³ A.K. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, Warszawa 2003.

²⁴ E. Klajbor, *Tingatinga Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, Warszawa 2004.

²⁵ Y. Gosciny, *The best of the New Tingatinga, the Popular Paintings from Tanzania*, Dar es Salaam 2008.

²⁶ Z. Kingdon, *A Host of Devils: The History and Context of the Making of Makonde Spirit Sculpture (Studies in Visual Culture)*, London–New York 2002.

²⁷ *Philosophie Africain*, red. J. Sme, tłum. J. Krzywicki, Khinsasa 1975, s. 21.

Więcej o poglądach estetycznych: L.S. Senghor, *List do trzech poetów Heksagonu*, „Literatura na Świecie”, tłum. M. Tolik, 1986, nr. 11-12.

²⁸ J. Pruitt, *Inspired tree decades of Tanzania art 1972–1993*, Dar es Salaam 2013.

²⁹ M.in. malarstwo *tingatinga*, rzeźba ludu Makonde czy twórczość George’a Lilangi.

materiał do szerszych, międzynarodowych analiz, znaczna część poruszanych tu zagadnień nie była do tej pory wzmiankowana w żadnej pracy naukowej.

Za podstawę metodologiczną przyjęto wywiad, rozmowę oraz obserwację. Techniki te są charakterystyczne dla prowadzenia badań z zakresu krytyki sztuki. Techniki wspomagające podstawową metodologię przedstawioną powyżej to m.in. działanie zgodnie z tzw. współczynnikiem humanistycznym³⁰, czyli nadanie prowadzonym rozmowom cech wywiadu kierowanego³¹, co daje im charakter badań jakościowych. Jak powszechnie wiadomo, badanie tego typu ma na celu zebranie materiału, który nie został sztucznie wytworzony. Głównym jego celem jest uporządkowanie otaczającego świata, dzięki czemu możemy w większym stopniu zaobserwować, jak żyją ludzie oraz jaki świat tworzą wokół siebie³².

Ważnym elementem badań była analiza konkretnych dzieł, oparta o metodologię z zakresu historii sztuki. Jednak przede wszystkim temat realizowany był w oparciu o badania terenowe i wynikające z nich bezpośrednie relacje z artystami, a także obserwację ich pracy.

Kolejnym etapem było wykonanie relacji z najbardziej interesujących spotkań oraz sporządzenie analiz wybranych dzieł artystów. Dodatkowo obserwacja pracy twórców poparta została dokumentacją fotograficzną oraz filmową. Niestety, w związku ze sporządzeniem skryptów rozmów w języku polskim, w oparciu o tłumaczenie własne, na

³⁰ Współczynnik humanistyczny, czyli tak zwana reguła Floriana Znanięckiego. Zakłada ona, że świat kulturowy należy traktować jako świat wartości, a nie rzeczy. W związku z tym fakty empiryczne należy próbować określać w taki sposób, w jaki są postrzegane przez poszczególne osoby. Istotnym aspektem dla idei współczynnika humanistycznego jest zależność pomiędzy obiektem badań – respondentem a badaczem. Innymi słowy badacz w swoich analizach powinien brać pod uwagę to, co dane dzieła mogą znaczyć dla respondentów. Powinien również podejmować próbę zrozumienia prezentowanych interpretacji z uwzględnieniem faktów empirycznych, mających na nie bezpośredni wpływ. Współczynnik humanistyczny w tym kontekście oznacza cechę wspólną dla wszystkich wytworów ludzkich oraz społecznych, w tym także dzieł sztuki. Przedmioty te z różnych przyczyn można uznać za wartościowe na tyle, by poddać je szerszej interpretacji czy analizie. Zdaniem Floriana Znanięckiego „obraz jest chaosem plam barwnych na płótnie”, zaś tym, co nadaje pracom sens i znaczenie, jest właśnie współczynnik humanistyczny; F. Znanięcki, *Metoda socjologii*, Warszawa 2008; F. Znanięcki, *Nauki o kulturze*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1992; F. Znanięcki, *Wstęp do socjologii*, Warszawa 1992.

³¹ Taki wywiad prowadzony jest z naciskiem na pełne zrozumienie określonych celów, których odzwierciedlenie odnajdujemy w stawianych pytaniach badawczych. Istotnym czynnikiem jest również formułowanie zdań w sposób zrozumiały dla wszystkich respondentów biorących udział w badaniu. Naturalnie uwzględniając fakt, że język może, a nawet powinien być modyfikowany w zależności od poziomu rozmówcy. Podczas wywiadu uwzględniona została także wrażliwość na słowa badanych, przejawiająca się m.in. zapamiętywaniem podawanych faktów, dzięki czemu możliwym stało się relacjonowanie ich na „gorąco”, jak i analizowanie ich z właściwym dla prowadzonych badań dystansem poznawczym. Zgodnie z tymi założeniami już podczas wywiadu badacz prowadzi wstępną analizę wypowiedzi poszczególnych osób.

³² S. Kavale, *Prowadzenie wywiadów*, tłum. A. Dziuban, Warszawa 2010, s. 11.

tym etapie prac jakim, jest złożenie rozprawy doktorskiej, wywiady nie zostały jeszcze autoryzowane. Jednak warto zaznaczyć, że wszyscy artyści dobrowolnie wyrazili zgodę na przetwarzanie oraz publikowanie materiałów otrzymanych w wyniku badań terenowych, których rezultat można zobaczyć w rozdziale III oraz IV. W przyszłości planowana jest publikacja w języku angielskim, w formie antologii obejmującej najważniejszych artystów tworzących obecnie w Tanzanii, w której wszystkie materiały, zawarte w niniejszym opracowaniu, będą autoryzowane. Materiał zostanie wówczas wzbogacony o biografie, liczne analizy dzieł oraz przykładowe prace twórców, którym z przyczyn obiektywnych nie została poświęcona uwaga w tym opracowaniu.

Niekiedy zdarza się, że źródłem refleksji stają się również inne istotne sprawy społeczne nawiązujące do historii. Społeczeństwo nadal odczuwa skutki walk na tle rasowym i uwłaczającego godności ludzkiej przymuszania do przyjęcia postawy poddańczej wobec białych, którzy do dziś w Afryce kojarzą się z lepszym i łatwiejszym światem. Powidok mrocznej przeszłości niekiedy pojawia się w tematyce historyzującej, jednak zdarza się, że towarzyszy mu także rozczarowanie wynikające z niespełnionych nadziei i aspiracji, które zrodziły się w ludzkich umysłach po wyzwoleniu. Oczekiwano wtedy spektakularnych zmian, a rzeczywistość okazała się bardziej brutalna od marzeń narodowo-wyzwoleńczych. Dygresje historyczne, jakie zwykle towarzyszą odbiorcom sztuki tak odległej od europejskiej, wydają się w pełni uzasadnione. Odbiorcy chcą i mają prawo rozumieć punkt widzenia tak różny od przyjmowanego na co dzień. To właśnie zestawienie różnych perspektyw pozwala z większą empatią i świadomością niwelować granicę między My – Inni i budować wspólną drogę, którą kroczyć będziemy wszyscy, bez podziałów. Dzięki próbie zrozumienia odbiorca uzyskuje w szerszej perspektywie paradygmat artystyczny, który leży u podłoża tej sztuki. Nawet jeśli nie są to działania zamierzone lub w pełni zamierzone przez twórców, to przecież każdy z nich odnosi się do tradycji i kultury rodzimej w określony sposób, posiada własną historię i żyje w danym miejscu i czasie. Przekaz artystyczny zawarty w dziełach twórców wyraża ich osobisty stosunek do przeszłości, teraźniejszości, a także narodowej spuścizny, nawet wówczas, gdy tematyka prac pozornie wydaje się dość trywialna.

Tanzańscy artyści, jak wynika z przeprowadzonych z nimi w ramach badań rozmów, najczęściej zdają sobie sprawę z faktu, że w ich kraju można odnaleźć jedne z pierwszych artystycznych śladów ludzkości. Jak wiadomo, petroglify znajdują się

w jaskiniach w całej Tanzanii i poza jej granicami³³. Te prehistoryczne malowidła i rytzy stanowią świadectwo niezaprzeczalnego związku ludzi z naturą i stanowią dowód na to, że człowiek od zarania dziejów miał potrzebę wyrażania widzianego świata poprzez sztukę. Częstym tematem tych pierwszych malowideł były zwierzęta, niekiedy ogromne, silne i przerażające. Być może przedstawianie ich stanowiło pewnego rodzaju zabieg magiczny, mający na celu ochronę społeczności i pomyślność podczas polowań. Malunki najczęściej niemalże całkowicie pozbawione są kolorytu, tworzy je głównie linia określająca konturem zarys sylwetki.

Generalnie w Afryce wzór i kolor stanowią istotne elementy życia codziennego. Wiele przedmiotów użytku codziennego pokrywają motywy geometryczne, roślinne lub figuralne. Zresztą nawyk dekorowania form użytkowych, pomijając naturalnie motywy figuralne można zauważyć również w całej Afryce, nie tylko w odniesieniu do kultury muzułmańskiej.

Jak wynika z przeprowadzonych badań jedną z najczęstszych inspiracji tanzańskich artystów jest natura, motywy zaczerpnięte z niej często wyrażają osobisty stosunek autorów do otaczającego ich świata. Można powiedzieć, że na wzór filozofii wyznawanej przez lud San, artyści tanzańscy takim szacunkiem obdarzają środowisko naturalne i wszystkie jego twory, jakby były one równorzędne względem człowieka. Dla wykonywanych przez nich prac natura z pewnością stanowi równie ważny temat względem scen rodzajowych, portretów czy abstrakcji. To właśnie natura dostarcza tym twórcom najbardziej stymulujące bodźce gdyż stanowi temat bliski sercu każdego Afrykanina. Fakt ten funkcjonuje w sztuce całej Afryki, nie tylko Tanzanii, od pokoleń i wyznacza kierunek poszukiwań także wśród artystów nowego pokolenia. Nie oznacza to naturalnie, że tanzańscy artyści całkiem rezygnują z dzieł o charakterze abstrakcyjnym, równie chętnie przekładają swoje niekiedy nawet oniryczne wyobrażenia na płótno, kreując własną rzeczywistość. Często tematy prac nawiązują również do życia codziennego czy są mocno uproszczone, tak jakby przypominały prace dzieci. Bywa również, że nawiązują do pozaziemskiego świata czarów i magii.

Bardzo trudno jest być artystą w Tanzanii, cywilizacja miejska i tempo życia wiążą się z licznymi problemami doczesnymi, zaś pilną potrzebą obrazowania rzeczywistości nie pozawala na bierną obserwację. Sztuka staje się pewnego rodzaju językiem ogólnoludzkim, wyraża nastroje i niepokoje społeczne. Z całą pewnością na przekaz

³³ A. Theile, *Sztuka Afryki*, op. cit., s. 40; E. Willet, *African Art*, Hudson 1993, s. 43–65.

zawarty w sztuce wpływa brutalny obraz życia, pełnego niesprawiedliwości, nierówności, czy korupcji. Częstymi tematami są wszelkie choroby, liczne tragedie, bieda, która bardzo często stanowi ich podłoże. Ważnym zagadnieniem jest również brak poszanowania dla środowiska naturalnego, w odpowiedzi na które powstaje bardzo wiele oryginalnych w wymowie prac, często wykonywanych w duchu zero waste³⁴. Tematy trudne stanowią kolejną grupę, która tuż po naturze, rodzinie i obyczajowości przejawia się jako istotny wątek w dziełach wielu twórców tanzańskich.

Jak już wspomniano, źródła pisane w wypadku rozdziału III i IV tworzą jedynie podłoże. Częściowo rozdział III i w większości rozdział IV stworzony został w oparciu o materiał badawczy zdobyty w wyniku badań terenowych. Znaczną część pracy stanowią biogramy artystów, którzy w subiektywnym odczuciu autorki wyłonieni zostali na tym etapie badań jako najbardziej interesujący współcześni twórcy tanzańscy. Twórczość wybranych artystów oraz zarys ich biogramów opracowany został w oparciu o trzy kategorie tematyczne. Pierwszą z nich jest odwołanie do popularnego w Afryce wątku Mama Africa, który jest gloryfikacją piękna oraz odważnej postawy społecznej afrykańskich kobiet. W tym fragmencie można odnaleźć m.in. biogramy oraz zarys stylistyki twórców takich, jak Evarist Chikawe, Safina Kimbokota, Thobias Minzi czy Binda. Kolejny fragment tego rozdziału dotyczy życia codziennego mieszkańców Tanzanii, również w postpandemicznej rzeczywistości. Zawarto w nim sylwetki oraz prace takich twórców, jak m.in. Lutengano Mwakisopile, Haji Chilonga, Kiwenge, Masoud Kibwana czy Dullah Wise. Ostatnia część rozdziału IV dotyczy zagadnień, które w powszechnym rozumieniu uznawane są za tabu. Mowa o takich problemach, jak głód, bieda czy zanieczyszczenie środowiska naturalnego. W tym fragmencie przybliżone zostaną sylwetki takich twórców, jak m.in. Hedwiga Tairo, Jennifer Msekwa, Barnaba Mnemba czy Marco Oskar. Należy zauważyć, że przeważająca część rozdziału IV napisana została w formie wywiadu. Jest to zabieg celowy, użyty po to, by pozostawić czytelnikom swobodę interpretacji wypowiedzi twórców tanzańskich.

Na końcu pracy znajdują się ilustracje, część z nich pochodzi z Internetu lub portali społecznościowych, w związku z czym niekiedy ich jakość mówiąc kolokwialnie można określić jako pozostawiającą „wiele do życzenia”. Wszystkie ilustracje publikowane są za

³⁴ Dosłownie „zero odpadków”. Termin odnosi się do postawy człowieka, który stara się generować jak najmniej odpadów, aby w jak najmniejszym stopniu zanieczyszczać środowisko. Jest to również podejście polegające na ochronie zasobów poprzez odpowiedzialną produkcję, konsumpcję oraz ponowne wykorzystanie i odzyskiwanie produktów. Online: Wikipedia, hasło: zero waste [dostęp: 10.02.2023].

zgoda autorów. Ilustracje nie stanowią bezpośrednich odwołań do tekstu, pełnią jedynie rolę poglądową.

Praca ta powstała w odpowiedzi na coraz większe zainteresowanie współczesną sztuką Tanzanii. Obecnie uczestnictwo w międzynarodowym dialogu, w tym również na polu sztuki, odbywa się najczęściej w wirtualnej rzeczywistości. Dzięki temu prace artystów z odległych obszarów geograficznych (w tym również z Tanzanii) coraz częściej zauważalne są w Internecie. Wirtualny język rekompensuje twórcom tej części świata zwyczajowy udział w międzynarodowej debacie, która dostarcza odbiorcom (również sztuki) nowych doznań, wrażeń i odczuć, a także wielu cennych informacji wynikających z prezentacji oraz percepcji dzieł sztuki. Materiały, które zwykle publikowane są w książkach, albumach oraz prasie tematycznej zastąpione zostają w tym wypadku bezpośrednim uczestnictwem w globalnej wirtualnej wiosce. W XXI wieku zarówno miłośnicy, jak i kolekcjonerzy sztuki Afryki (w tym również Tanzanii) mają możliwość wejścia w dyskurs związany z wymianą informacji, a także zakupem prac twórców. Wzmoczone zainteresowanie sztuką współczesną determinuje jednak nie tylko potrzebę bezpośredniego dialogu ale również stanowi istotny przyczynek do powstania publikacji, które, podobnie jak ta praca, mają na celu przybliżenie szerszemu gronu odbiorców zagadnień dotychczas nieopracowanych. Choć w XXI wieku mamy świadomość, że Internet stanowi pomocne medium, to jednak publikacje tematyczne stworzone w tradycyjny sposób w dalszym ciągu stanowią bardzo cenne źródło wiedzy. Internet zaś umożliwia rozpowszechnianie informacji związanych z artystą i jego dziełami, nie jest zaś jego jedynym oknem na świat. Pokładam nadzieję, że publikacje dotyczące tematów mało znanych na światowej arenie sztuki przyczynią się do ich szerszego opracowania w najbliższym czasie. Aktualna sztuka tanzańskich twórców jest takim właśnie mało znanym tematem, choć tak barwnym i interesującym. Moja dysertacja miała na celu przybliżenie go, choćby w sposób bardzo przekrojowy, ze szczególnym uwzględnieniem symbolicznej granicy odróżniającej nas od Innych, która dziś może zostać uznana za nieaktualną. Rany zadane w przeszłości zostały już zabliznione. Dziś wiadomo, że nie istnieje żadne kryterium, podług którego wybrańcy ludzkości mogą rościć sobie prawo do poczucia wyższości względem innych. Szczęśliwie, nie ma już innych w tym pierwotnym rozumieniu, jesteśmy tylko i aż MY.

Rozdział I. Problematiczne zagadnienie koncepcji My – Inni

Przed rozpoczęciem lektury niniejszego rozdziału warto zastanowić się chwilę nad cytatem z filmu Dennisa O'Rourke'a *Cannibal Tours* z 1987 roku: „Jedną z najdziwniejszych rzeczy, które można spotkać na nieznanym terenie, jest obcy, który ją odwiedza”¹. Zdanie to w bardzo błyskotliwy i adekwatny sposób dotyka rzadko poruszanego problemu. Przyjęta w cytacie perspektywa wpisuje w kategorię „inności” przybysza odwiedzającego obcy dla siebie ląd, sprowadzając Europejczyka do kategorii Innego, począwszy od epoki Renesansu. Co więcej nowo przybyły z reguły, jak pokazuje historia, odarty był z wyobcowania i pokory, która charakteryzować powinna gościa na nowym, nieznanym mu dotąd obszarze. Przybysz określony został tutaj jako kuriozum, jakim niewątpliwie był z perspektywy gospodarza odległych lądów, które odwiedzał. Ta perspektywa stanowi podłoże do szerszej refleksji nad rozumieniem oraz wieloaspektowością zagadnienia My – Inni.

1.1. Pierwsze spotkania na styku Starego i Nowego Świata

Dotarcie europejskich kolonizatorów, hinduskich kupców czy arabskich handlarzy niewolnikami do żyjących wcześniej w odizolowaniu ludów afrykańskich przyniosło liczne zmiany w obu światach. Świat, który dla Afrykanów do tej pory nie wykraczał poza obręb domostw, wiosek i otaczającego je buszu, zaczął niebezpiecznie się rozszerzać. Afrykanie przyzwyczajeni do zawierania licznych układów z sąsiadującymi ludami początkowo wykazywali się zaufaniem względem odmiennej kultury i obyczajów nowo przybyłych gości. Jednak Europejczycy swoją postawą szybko uświadomili Afrykanom, że jakiegokolwiek rodzaju układ możliwy jest jedynie na ich zasadach, a Afrykanie szybko zrozumieli, że w kontakcie z przybyszami nie mają szans, gdyż ci przewyższają ich w sposób znaczny technologią.

Styl życia białych, a także sposób, w jaki odbierali świat, z założenia deprecjonował rolę czarnoskórych w całym procesie planowanych przemian. Przez swoje działania całkowicie pozbawione jakiegokolwiek wrażliwości na Innych zawłaszczyli

¹ Zdanie wypowiedziane na początku filmu Dennisa O'Rourke'a *Cannibal Tours* z 1987 roku, wypowiedziane na temat europejskich przybyszów docierających do Papui-Nowej Gwinei (tłum. własne). Do koncepcji „obcości” nawiązywali m.in. William Graham Sumner, George Simmla, Saumuel Huntington, Florian Znaniecki, Zygmunt Bauman, Ewa Nowicka, Sławomir Łodziński, Zbigniew Benedyktowicz. Zob. także: Ł. Łoćki, *Obcość etniczna w perspektywie socjologiczno-politologicznej*, Warszawa 2009; *Swoi i obcy*, red. E. Nowicka, Warszawa 1990.

i przewartościowali świat Afrykanów, przez co ich spokojne, bliskie naturze, pełne radości, pozbawione trosk życie na zawsze zmieniło swój naturalny bieg.

Początkowo wszelkie zmiany wynikały z rozwojowego, dynamicznego charakteru relacji wynikającego z zetknięcia Starego i Nowego Świata. Sytuacja ta naznaczona była piętnem ekspansji i choć nie posiadała jeszcze znaczenia cywilizacyjnego, w późniejszych wiekach stała się fundamentem dla kolonializmu². Początkowo tym, co stanowiło imperatyw dla pierwszych odkryć geograficznych, było poszukiwanie nowej drogi do Azji, jedyne kontynentu, który dzięki relacji z podróży Marco Polo (1254–1324) został bliżej poznany. Chęć poznania ustąpiła miejsca realnym potrzebom pozyskiwania kruszców, przypraw oraz pereł wraz z rokiem 1453, kiedy to Konstantynopol został zdobyty przez Turków, którzy tworząc Imperium Osmańskie zablokowali dotychczas uczęszczane szlaki handlowe między Europą i Azją. Głównym powodem decyzji o dalekich, niebezpiecznych wyprawach zamorskich stał się zatem kryzys na przełomie XIV i XV wieku, następstwem którego była trudna sytuacja ekonomiczna w Europie. Nie bez znaczenia były również kwestie religijne, na tle których zaostrzały się społeczne niepokoje związane z reformacją i kontrreformacją.

Pierwsza fala ekspansji europejskiej w Afryce była więc spowodowana nie tyle pragnieniem podbicia nowych ziem, co problemami wewnętrznymi i potrzebą dominacji na morzu, panującą wśród najważniejszych w tamtym okresie monarchów. W czasach panowania Henryka Żeglarza (1394–1460) Portugalczycy wiodli w tego typu wyprawach prym, stopniowo opanowując zachodnie wybrzeże Afryki. Z kolei za rządów Izabeli I Katolickiej (1474–1504) Hiszpanie, dzięki wyprawom Krzysztofa Kolumba, stali się władcami Nowego Świata, docierając do Ameryki Środkowej i Południowej. Anglicy podczas panowania Henryka VII w latach 1485–1509 również rozpoczęli poszukiwanie alternatywnej drogi do Azji, przemierzając terytoria północno-zachodnie, a wyprawa pod dowództwem Giovanniego Caboto zakończyła się odkryciem Ameryki Północnej.

Hiszpańscy i portugalscy konkwistadorzy dotarli do Ameryki, aby objąć panowanie nad tą częścią świata. Ocean Atlantycki miał stać się *mare nostrum* imperium hiszpańskiego. Zgodnie z założeniami Indianie mieli zostać dobrowolnie lub siłą, w zależności od prezentowanego poziomu oporu, włączeni do nowo powstałego na modłę europejską świata, Kolejny etap planu posiadał założenia typowo eksploatacyjne. 11 listopada 1620 roku, gdy statki hiszpańskie dotarły do wybrzeży Nowego Świata,

² J. Kieniewicz, *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003, s. 184–196.

Europejczycy patrzyli na Indian głównie pod kątem ich przydatności względem realizacji wyznaczonych im celów zagospodarowania przestrzeni lądu. Nikt nie analizował, czy są to ludzie żyjący na tym obszarze od pokoleń, czy posiadają wartościowe cechy społeczne. Jedynym kryterium jakim ich poddano, była ich użyteczność w realizacji powierzonych zadań. Niestety, przyjęcie takiego sposobu postrzegania świata doprowadziło do kończącego większość rozważań stwierdzenia, że „dobry Indianin, to martwy Indianin”³. Historia podboju Afryki niesie ze sobą bardzo zbliżone relacje. To właśnie Afryka, nieszczęśliwie dla podbitych europejską ręką ludów, stała się intratnym źródłem niewolników, których rola okazała się bezcenna w procesie budowy obu Ameryk. Do Zatoki Gwinejskiej przylgnęła nazwa Wybrzeże Niewolników, w sposób jednoznaczny określająca „bogactwo”, jakie ściągało Europejczyków do Afryki⁴, nie zastali jednak w Afryce wbrew oczekiwaniom ziemi spalonej słońcem tak bardzo, że żar wyniszczył wszelkie życie, za to dopłynęli do terenów, gdzie – jak pisał jeden z odkrywców, Diogo Gomes – „liczba ludów jest tak wielka, że nie sposób w to uwierzyć”⁵.

Był to czas, w którym Europejczycy, niezupełnie jeszcze świadomi wagi tego spotkania, stanęli twarzą w twarz z mieszkańcami Afryki, a Afrykanie całkowicie niespodziewanie i niezależnie od własnej woli zetknęli się z nieoczekiwanymi, białymi przybyszami.

Jedne z pierwszych kontaktów miały miejsce w latach 30. i na początku lat 40. XV w. Dotyczyły głównie Berberów, których można było spotkać na pustynnej części wybrzeża Afryki Zachodniej. Portugalczycy począwszy od pierwszych kontaktów nazywali ich Maurami⁶, posługiwali się tym terminem zgodnie ze swoją niechęcią względem muzułmanów. Od połowy lat 40., tuż po tym, gdy żeglarze opłynęli Senegal, pierwszym wyprawom udało się dotrzeć na „Czarny Ląd”. Owe tereny nazwano wówczas Gwineą, co, jak objaśniał kronikarz Gomes Eanes de Zurara, oznaczało „Ziemie Czarnych”⁷.

³ L. Zea, *Filozofia dziejów Ameryki*, tłum. K.J. Hinz, Warszawa 1993, s. 47–82.

⁴ W. Lizak, *Wprowadzenie*, [w:] *Państwa Afryki Zachodniej*, t. 1, red. Z. Łazowski, Warszawa 2006, s. 27.

⁵ Oryg.: „ubi est tanta multitudo gentium, quod impossibile est credendum”, cyt. za: D. Gomes, *De la première découverte de la Guinée récit par Diogo Gomes (fin XVe siècle)*, red. T. Monod, R. Mauny, G. Duval, tekst po łacinie z francuską transkrypcją Bissau 1959, s. 27.

⁶ Słowo Maur wywodzi się z łacińskiego *maurus*, co oznacza „czarny”, w języku niemieckim przekształciło się w *mohr*, w języku polskim począwszy od przełomu XIV i XV w. – *Murzyn* (hasło: Murzyn, *Słownik staropolski*, t. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 365–366).

⁷ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos notáveis que se passaram na conquista de Guiné por mandado do Infante D. Henrique*, vol. 2, wersja tekstu zaktualizowana przez Torquato de Sousa Soares, Lisboa 1981, s. 87, 103, 104, 106.

M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*, Toruń 2017, s. 7.

Zastanawiającym jest, kiedy europejscy przybysze zwrócili uwagę na znaczące różnice pomiędzy poszczególnymi ludami Afryki, a także co według nich stanowiło o tych różnicach. Interesujące jest również spojrzenie na to zagadnienie z perspektywy Afrykanów. Pierwsze odkrycia geograficzne, a także ekspansje Europejskie w Afryce odcisnęły swoje piętno na dziejach świata w kolejnych stuleciach. Wyprawy morskie stały się tematem szeregu badań i opracowań. Podczas opisów zwracano uwagę na ich organizację, chronologię, a także znaczenie społeczne i ekonomiczne.

Na pierwsze dziesięciolecia XVI wieku przypada rozwój transatlantyckiego handlu niewolnikami. Jednak oczywiście jego początki miały już miejsce w XV wieku. Początkowo niesprzyjające decyzje afrykańskich władców oraz trudne warunki geograficzne uniemożliwiały Europejczykom dotarcie do głębi lądu⁸. Sytuacja jednak kształtowała się zgoła odmiennie w zależności od regionu Afryki. W tym samym czasie, gdy Europejczykom tak ciężko było eksplorować Afrykę Zachodnią, z powodzeniem nawiązywano pierwsze kontakty w Zairze⁹. Co więcej, w drugiej połowie XVI wieku możemy już mówić o istnieniu Angoli, będącej kolonią Portugalską¹⁰. W literaturze przedmiotu odnajdujemy szereg opisów morskich podróży. Tym, co je łączy, jest przekonanie o braku zjawisk niespodziewanych, pewność, która charakteryzowała pierwsze podboje nieznanych lądów. Konkwistadorzy dostrzegali w egzotycznym, nieznanym świecie jedynie to, co spodziewali się tam zastać. Naturalnie zjawisko to nie mogło utrzymywać się w nieskończoność, a podczas pierwszego zetknięcia z nieznanym zapewne było wypadkową połączenia lęku, brawury i instynktu. Jak pisze Jahn Elliorr „wiedzieli to, czego się spodziewali. [...] Odnajdywali to, na co liczyli”¹¹.

Dopiero wyrwanie się z tego stereotypowego postrzegania świata zaowocowało zdolnością do widzenia otaczającej rzeczywistości takiej, jaka faktycznie była, czyli nowej, nieodgadnionej i intrygującej. Podróżnicy szybko zrozumieli, że sprawy z którymi mają do czynienia, obiekty, które widzą, są tak odmiennie od znanych im dotychczas, że zwyczajnie

⁸ R. Hallett, *The Penetration of Africa: European Enterprise and Exploration Principally in Northern and Western Africa to 1815*, London 1965; P.D. Curtin, *Economic Change in Precolonial Africa. Senegambia in the Era of the Slave Trade*, Wisconsin 1975, s. 92–109, 271–294; *Historical Atlas of Africa*, red. F.J. Ajayi Ade, M. Crowder, London 1995, mapy 54, 55; B. Nowak, *Ekspansja europejska w Afryce w XVII-XVIII w. Jej etapy, przejawy i skutki*, [w:] *Historia Afryki do początku XIX w.*, red. M. Tymowski, Wrocław 1996, s. 1081–1167, mapa 1158.

⁹ Dzisiejsze Kongo.

¹⁰ Ch.R. Boxer, *The Portuguese Seaborne Empire 1415–1825*, London 1969.

¹¹ Oryg.: „They saw what they expected to see and ignored or rejected those features of life [...], for which they were mentally unprepared. They found because they expected to find”, cyt. za: J.H. Elliott, *The Old World and the New. 1492–1650*, Cambridge 1970, s. 17.

brakuje im kontekstu osadzającego w nowym otoczeniu. Swoje spostrzeżenia musieli relacjonować w sposób instynktowny oraz rozumowy, nawiązujący do indywidualnych przekonań, gdyż nie mogli opierać się na znanych już osądach ani przyjmować z góry tego, co się wydarzy. Również dla Afrykanów pierwsze kontakty z Europejczykami były doświadczeniem całkowicie nieoczekiwanym. W źródłach pisanych odnajdujemy niekiedy przytaczane przez kronikarzy wypowiedzi Afrykanów na temat Europejczyków, spisane na podstawie relacji z rozmów¹².

Interesującą wypowiedź mieszkańców wybrzeża Gambii opisał Ca da Mosto. Afrykanie w reakcji na próby nawiązania kontaktu przez Europejczyków stwierdzili, że słyszeli o przybyszach, a także o tym, że porywają i kupują niewolników, aby wywieźć ich w nieznaną. Uważali, że niewolnicy ci są zjadani, dlatego odmawiali jakiegokolwiek kontaktu z Europejczykami i byli zdecydowani ich pozabijać¹³.

Strach był naturalnym dla tych okoliczności uczuciem, z którym obie strony – zarówno Afrykanie, jak i Europejczycy – musiały nauczyć się sobie radzić. Źródła świadczą jednak o nieustannych próbach przewycięzania lęków i stopniowej nauce panowania nad nimi.

Europejscy kupcy najczęściej unikali sytuacji konfliktowych, jednak sama ich decyzja o udziale w wyprawie morskiej do Afryki wiązała się z ryzykiem utraty życia i zdrowia. W wypadku przeżycia oznaczała jednak gratyfikację zapewniającą przez jakiś czas bezpieczeństwo materialne. Ryzykiem obarczone były także pierwsze kontakty Afrykanów z Europejczykami. Już w pierwszej ich fazie niektórzy Afrykanie z ciekawości wchodzili na karawele, by móc lepiej przyjrzeć się przybyszom z odległych krain¹⁴.

Jeśli chodzi o pierwsze kontakty na styku obu kultur dużo trudniej o poznanie perspektywy afrykańskiej niż europejskiej z powodu braku źródeł pisanych po tej stronie, dotyczących np. śmierci. W zapisach kronikarzy europejskich niejednokrotnie odnajdujemy wzmianki dotyczące śmierci Afrykanów. Jednak mają one charakter czysto relacyjny, odarty z uczuć i kontekstu społecznego. Nie ma w nich opisów ceremonii czy rytuałów związanych z pochówkiem. Współcześnie, znając kontekst sytuacyjny, mimo

¹² Naturalnie czytając tego typu opracowania należy mieć na uwadze, że niektóre słowa włożone w usta Afrykanów nie były nigdy przez nich wypowiedziane, a stanowiły jedynie owoc bujnej wyobraźni kronikarza.

¹³ Ca da Mosto Alvise da-Leporace Tulia Gasparini, *Le navigazioni atlantiche del Veneziano Alvise Da Mosto*, Il Nuovo Ramusio, vol. 5, Roma 1966, s. 85; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 85.

¹⁴ Zurara Gomes Eanes de-Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 170, 179–180, 189–192, 445–450.

jedynie jednostronnej relacji kronikarzy, możemy spojrzeć na zjawisko umierania Afrykanów w tamtym czasie z obu perspektyw.

Łowy na ludzi w czasie wypraw stanowiły bardzo częste zjawisko i niejednokrotnie były okupione ofiarami śmiertelnymi po obu stronach, lecz najczęściej ginęli Afrykanie. Przykładowo, pewnego dnia przy wyspie Tider Portugalczycy zaatakowali kilkanaście łodzi pełnych ludzi. „Przejęci litością, choć byli to niewierni, nie chcieli zabić wielu z nich. Ale oni, zdjęci trwogą, wyskakiwali z łodzi i ginęli w morzu. Czternastu wzięto w niewolę. Tak więc łączna liczba złapanych w ciągu dwóch dni wyniosła czterdziestu ośmiu, a nie liczę tych, którzy zginęli” – pisał kronikarz Zurara¹⁵.

Pierwsze rejsy zamorskie, których głównym celem szybko stało się chwytnie niewolników, powodowały wśród Afrykanów liczne straty w ludziach – porwanych, zabitych lub ginących w ucieczce lub podczas wyprawy. Zurara, pisząc o tych, którzy zostali przywiezieni do Portugalii, cieszył się z powodu ich ochrzczenia, wierząc, że dzięki temu ich dusze otrzymają zbawienie. Zwraca jednak uwagę, że wielu spośród nowo przybyłych do Portugalii, mimo przetrwania trudów podróży, w niedługim czasie umiera, w wyniku braku przystosowania się do panujących tam chorób i warunków atmosferycznych i życiowych¹⁶. W kronice odnajdujemy m.in. fragment, w którym Zurara zwraca uwagę, że wielu spośród Afrykanów zmarło, ponieważ „brzuchy pęczniały im od pożywienia, do którego nie byli przyzwyczajeni”¹⁷.

Załoga karaweli dowodzonej przez Dinisa Diasa podczas morskiej podróży w 1445 roku porwała nad Senegalem młodego chłopaka i jego siostrę. Młodzieniec został potraktowany jako osobliwy prezent i ofiarowany infantowi, z woli którego chłopak przyjął chrzest. Afrykanin w niedługim czasie nauczył się płynnie czytać i pisać w języku portugalskim, znał wiele modlitw i prawd wiary z pamięci. Ponoć chłopiec okazał się być tak utalentowany, że „wielu chrześcijan nie wiedziało tego równie dobrze jak on”¹⁸. Księżę Henryk miał plan, aby wysłać go do Afryki z misją chrześcijańską, lecz niestety młodzieniec zmarł.

Jak się dowiadujemy z przekazów pisemnych, zarówno niewolnicy przebywający w Portugalii, jak i ci, którzy pozostawali w Afryce, byli chronieni prawem przed

¹⁵ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 134; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 47.

¹⁶ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 146–147, 149.

¹⁷ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 151; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 47.

¹⁸ *Ibidem*.

zabójstwem, zarówno ze strony swojego pana, jak i osób trzecich. Uwzględniano różnicę pomiędzy śmiercią w wyniku próby pochycenia przyszłego niewolnika, a tą zadaną celowo lub będącą skutkiem zaniedbania posiadanego już niewolnika. Najprawdopodobniej wspomniana ochrona zyskiwała na znaczeniu dopiero w momencie przyjęcia przez Afrykanina chrztu, który, z europejskiej perspektywy, prznosił go z pozycji „obcego” do rangi członka społeczności „swoich”, w której nawet przedstawiciel najniższej warstwy społecznej był wart więcej niż „egzotyczny dziki” uprowadzony ze swojej ojczyzny¹⁹.

Spośród licznych przeszkód, które musieli przezwyciężyć zarówno Europejczycy, jak i Afrykanie, istniał problem porozumiewania. Gromadzenie informacji o Innych stanowiło próbę zbudowania podłoża dla przyszłej relacji. W wypadku Europejczyków trudność związana z pierwszymi spotkaniami na styku kultur rosła wraz z wiedzą. W Afryce na stosunkowo niewielkim terytorium wybrzeża mieszkały bardzo liczne ludy, a każdy z nich posiadał cechy charakterystyczne stanowiące jego wyróżnik na tle innych grup etnicznych tego obszaru. Jednak, gwoili prawdy, nadrzędną przyczyną niepowodzeń podczas wielu spośród pierwszych kontaktów z Afrykanami były brutalne działania pierwszych przybyszów z Europy. Przyjezdni bardzo często nowe relacje rozpoczynali od napaści, brania ludzi w niewolę lub uśmiercania tych, którzy stawiali opór. Nie dziwi zatem brak powodzenia w działaniach, wrogość, strach i niepewność, jakie wywoływały w miejscowych takie „techniki”. Jednak nawet podczas tych pierwszych, niekiedy bardzo burzliwych kontaktów zdarzały się sytuacje, w których ciekawość wygrywała z lękiem.

W latach 1444–1446 miała miejsce wyprawa Antão Gonçalvesa i innych podróżników nad Rio do Ouro, w której uczestniczyli tłumacze. Mimo pertraktacji z lokalną ludnością, nie udało się nikogo zachęcić do handlu. Na statek przybył tylko jeden starszy mężczyzna, prosząc, by zabrano go do Portugalii. Doszło wówczas do osobliwej wymiany – jeden z Europejczyków, João Fernandes zszedł na ląd, gdzie spędził wśród Afrykanów siedem miesięcy. Henryk Żeglarz przyjął leciwego Maura bardzo dobrze, został on przez niego obdarowany, a następnie odesłany do Afryki²⁰. Obaj mężczyźni przeżyli i powrócili do znanego sobie świata²¹. Było to możliwe przede wszystkim za sprawą ciekawości, ale również chęci doświadczenia nieznanego dotąd świata.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 169–170; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 75.

²¹ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 151.

Wyprawy poświęcone zbadaniu konkretnych zagadnień wymagały znajomości języków afrykańskich, ale również otwartości na to, co nowe i nieznane. Spośród wielu emocji doświadczanych w trakcie pierwszych kontaktów między Europejczykami a Afrykanami źródła najczęściej wymieniają lęk, na drugim miejscu – ciekawość. Zurara wiele pisał o obopólnej – europejskiej i afrykańskiej – ciekawości. Był to temat mu bliski, gdyż w otoczeniu Henryka Żeglarza to właśnie ciekawość wywoływała potrzebę zamorskich wypraw. Zaspokajano ją gromadząc informacje o Afryce, jej mieszkańcach, panujących tam warunkach oraz faunie i florze. Informacje zbierano w każdy możliwy sposób, biorąc pod uwagę nie tylko relacje odkrywców, ale również niewolników, pochwyconych w Afryce²². Zaspokojenie ciekawości miało cele poznawcze, ale przede wszystkim praktyczne – służyło usprawnieniu organizacji kolejnych wypraw.

Chrześcijański Bóg bardzo interesował Afrykanów, w większości wierzyli oni bowiem, że lud obdarzony takim zapleczem technologicznym powinien mieć rację w różnych istotnych kwestiach, w tym wiary. Dlatego też wielu spośród nich bez większego problemu ulegało europejskiej misji chrystianizacji. Z drugiej strony bogowie wyznawani przez Afrykanów byli przedmiotem zainteresowania Europejczyków. Zdaniem Henryka Żeglarza jednym z najważniejszych zadań białego człowieka w Afryce było nawracanie pogan. Zaś gromadzenie informacji związanych z życiem religijnym, ceremoniami oraz obyczajami Afrykanów stanowiło istotne podłoże do obrania najbardziej adekwatnych metod chrystianizacji.

Od początku wypraw do Europy przywożono nie tylko zdobycze tak cenne jak niewolników, ale również osobliwe przedmioty i zwierzęta. Okazy te stanowiły żywy dowód odbytej wyprawy do egzotycznego świata. Imponujący dar w postaci żywego lwa przywiózł infantowi Diogo Gil z wyprawy, którą odbył w 1447 roku do marokańskiego wybrzeża Afryki Zachodniej. Następnie książę Henryk wysłał zwierzę do Irlandii, gdzie w tamtym okresie przebywał jeden z jego zaufanych rycerzy „gdyż wiedział, że nigdy nie widziano tam czegoś podobnego”²³.

²² Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 104.

P.E. Russell, *Some Socio-Linguistic Problems concerning the Fifteenth-Century Portuguese Discoveries in the African Atlantic*, [w:] P.E. Russell, *Portugal, Spain and the African Atlantic*, 1343–1490, Aldershot, tekst XIV, 1995, s. 1–15 (wyd. 1 – 1980), s. 9–11; P.E. Russell, *Prince Henry and the Necessary End*, [w:] P.E. Russell, *Portugal, Spain...*, op. cit., s. 9; P.E. Russell, *Prince Henry „the Navigator”. A Life*, New Haven–London 2001, s. 130–132.

²³ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 529–530; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 105.

Kronikarz Ca da Mosto również wymienia wiele interesujących obiektów, które zostały przywiezione do Europy z Afryki. Podczas podróży w 1456 roku handlował nad Gamią z miejscowym władcą Batimansą, z woli którego dla Wenecjanina został upolowany słoń. Podróżnik zdecydował się przywieźć do Europy jedną stopę zwierzęcia, kawałek trąby, kilka pojedynczych włosów oraz kawałki zasolonego mięsa. Co więcej, wódz dodatkowo podarował mu stopę oraz kiel innego osobnika. Cały ten osobliwy zbiór stał się następnie prezentem dla infanta, który zafascynowany tym darem przekazał jedną ze stóp oraz kiel swojej siostrze Izabeli, księżniczce burgundzkiej, jako niezwykle cenny prezent o ogromnym znaczeniu i wartości²⁴.

Od samego początku wypraw zamorskich wiemy, że Afrykanie bacznie obserwowali przybyszów z Europy, starali się zrozumieć ich obyczaje, umiejętności i to, na jakich zasadach funkcjonowały używane przez nich urządzenia, jak m.in. karawele, kompasy, mapy czy broń. Poszczególne przypadki dobrowolnych wizyt Afrykanów w Portugalii przyczyniały się do wzrostu zaufania niektórych społeczności wobec Europejczyków. Nie każdy jednak wie, że poza pojedynczymi przypadkami możemy przywołać kilka wizyt w Europie oficjalnie zorganizowanych dla władców afrykańskich. Przy czym zaproszenia te obejmowały nie tylko samego króla, ale również najbliższych mu członków ludu.

Podczas egzotycznych wypraw rzeczywistość europejskich przybyszów niejednokrotnie okraszona była różnego rodzaju przerażającymi scenami związanymi z wyłapywaniem, przewożeniem, a następnie sprzedawaniem niewolników. Zurara tak opisywał tego typu sytuację, która mocno wbiła mu się w pamięć:

„Rankiem, 8 dnia sierpnia, bardzo wcześnie ze względu na upał, marynarze rozpoczęli przygotowywać łodzie, umieszczać na nich niewolników i przewozić ich tam, gdzie im kazano. Ludzie ci, zebrani na placu, tworzyli zadziwiający widok. Byli między nimi niektórzy prawie biali, o przyjemnym wyglądzie, proporcjonalnie zbudowani, inni mniej biali, tak jak Mulaci, a jeszcze inni ciemni jak Etiopowie i tak brzydzący na ciele i twarzy, że zdawali się pochodzić z podziemnego padółu. Ale czyż jest serce tak twarde, aby nie przeniknęło go uczucie żalości na widok tych ludzi? Oto jedni z nich z głowami opuszczonymi i zalani łzami spoglądali nawzajem na siebie, inni, jęcząc boleśnie, obracali oczy ku niebu, jakby prosili o pomoc Ojca natury, inni bili się rękoma po twarzy i rzucali na ziemię. Byli tacy, którzy śpiewali smutne pieśni i chociaż słowa ich języka nie są zrozumiałe, pieśni owe dobrze ukazywały ich nieszczęście. I oto, aby jeszcze zwiększyć ich cierpienia, pojawili się ci, którym rozkazano podzielić jeńców. Zaczęto ich dzielić na grupy tak, aby części były równe, więc trzeba było rozłączyć dzieci od rodziców, żony od mężów, brata od brata.

²⁴ Ca da Mosto Alvise da Leporace Tulia Gasparini, *Le navigazioni atlantiche...*, op. cit., s. 106–107; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 105.

Niczego nie brano pod uwagę i ludzi przydzielano tam, gdzie wypadło [...]. Wy, co jesteście tak zajęci podziałem jeńców, miejcie litość dla ich wielkiego nieszczęścia, popatrzcie na tych ludzi chwytających się wzajemnie, niedających się rozdzielić. Czy możliwe jest dokonać takiego podziału bez trudu? Kiedy umieszczono ich w jakiejś grupie, dzieci wrywały się całą siłą do rodziców, biegły do nich, matki obejmowały swe dzieci i chroniły je własnym ciałem, godząc się raczej na śmierć, niż na odebranie im dzieci. I tak, nie bez trudu, dokonano podziału. Bo obok oporu, który stawiali niewolnicy, cały plac zappełnił się ludźmi z miasta, wsi i okolic, którzy dnia tego nie wykonywali pracy, z której żyli, gdyż chcieli przyjrzeć się niezwykłemu widowisku. Ale widząc jednych zapłakanych, a drugich rozdziałających jeńców, obserwatorzy wszczęli taki tumult, aż zmieszali się i zawstydzili ludzie organizujący ten podział. Był tam w asyście świty infant dosiadający wspaniałego rumaka i darzący innych swoimi łaskami, który jako człowiek mało dbający o zatrzymanie swojej części z czterdziestu sześciu dusz tworzących jego kwintę bardzo szybko dokonał ich podziału (rozdając dary)²⁵.

W opisaney scenie doszło do zderzenia ambiwalentnych odczuć i zachowań, takich jak cierpienie i rozpacz niewolników czy współczucie mieszkańców Logos z bezwzględnością, barbarzyństwem i okrucieństwem osób z otoczenia Henryka Żeglarza. Co gorsza, najmroczniejsze i odczłowieczające instynkty tłumaczone były dobrem ogółu. Wskutek tego emocje przeżywane przez Zurarę były tak silne, że zdecydował się dać im wyraz w sporządzanej przez siebie kronice, co z całą pewnością mogło mu przysporzyć problemów ze strony infanta i jego dworu²⁶. We kronikach z czasów pierwszych podbojów zamorskich bardzo rzadko odnaleźć można opisy stanu psychicznego czy fizycznego niewolników podczas ich podróży do Europy. Wiemy, że warunki przewozu były skandaliczne, co miało wpływ na umieranie niewolników zanim karawele dotarły do celu. Niewolnikom w tych podróżach towarzyszył stres i obrażenia fizyczne, odarcie z godności, brak poczucia bezpieczeństwa, rozdzielenie z rodziną, wyabstrahowanie z naturalnego środowiska, pozbawienie jakiegokolwiek znanego do tej pory punktu odniesienia. Do tego trzeba dodać również trudy podróży, często występujące na statkach choroby czy epidemie, a także przeszywający lęk o to, co przyniesie nowy dzień. Przytoczony powyżej tekst to jedyne źródło piętnastowieczne odwołujące się do przewozu niewolników karawelami, które opisuje ludzkie emocje. Warto podkreślić odwagę Zurary. Peter Russell w artykule na temat piętnastowiecznych relacji naocznych świadków wypraw zwrócił uwagę na to, że żaden z podróżników²⁷, których przekazy analizował, nie wzmiankował w swoich

²⁵Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 146–148; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 210–211.

²⁶M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 213.

²⁷Ca da Mosto, Antoniotto Usodimare, Eustache Delafosse.

kronikach ani słowem o warunkach przewozu niewolników do Europy²⁸. Dzieci, jak świadczy cytowany powyżej fragment, uprowadzane były od początku niewolnictwa. Dokumenty poświadczają, że dziecięcy niewolnicy byli w bardzo różnym wieku od piętnastu dni do jedenastu lat. Dwanaście lat stanowiło w tamtych czasach umowną datę przejścia niewolnika w „dorosłość”. Najczęściej sprzedawane dzieci miały jednak od pięciu do dziesięciu lat, co oznaczało, że mogły już prowadzić samodzielne życie bez matek. Zdarzały się przypadki sprzedaży niewolnic z potomstwem, jednak nie należy się łudzić, że jakkolwiek rolę w tym przypadku odgrywały względy humanitarne, chodziło jedynie o umożliwienie przeżycia małym dzieciom, a więc takie obejmowanie protekcją „dokonanego zakupu” miało jedynie praktyczne pobudki. Zdarzało się jednak również, że dzieci brutalnie były oddzielane od matek, jak miało to miejsce w przypadku piętnastodniowego niemowlęcia sprzedanego w Sewilli w 1492 roku za bardzo niską cenę dziesięciu srebrnych reali²⁹.

Europejczycy podczas pierwszych podróży do Afryki, płynąc wzdłuż brzegu wysiadali co pewien czas na ląd, aby w jak najkrótszym czasie odwiedzić jak największą liczbę miejsc. Pewnego dnia zobaczyli grupę kobiet zbierających skorupiaki w zatoce. Jedna z nich około trzydziestoletnia matka przebywająca na brzegu w towarzystwie syna szczególnie przykuła ich uwagę swoją atrakcyjnością. Kobieta okazała się jednak zaskakująco silna, żaden z trzech usiłujących ją uprowadzić mężczyzn nie dał rady doprowadzić jej do łodzi. Widząc bezcelowość swoich działań, jeden z Europejczyków zdecydował się porwać jej syna, tym samym zmuszając kobietę, by jej troska o dziecko i macierzyńska miłość stały się silniejsze niż instynkt przetrwania i sprawiły, że w ślad za dzieckiem podaży na łódź, nie stawiając większego oporu³⁰. Opis Zurary został utrzymany w tonie wychwalającym pomysłowość porywacza. Być może jednak kronikarz w powyższym fragmencie zdecydował się jedynie zrelacjonować tę sytuację na podstawie słów uczestników wyprawy i dlatego nie dodał osobistego komentarza.

²⁸ E. Russell Peter, *Veni, vidi, vici: Some Fifteenth-century Eyewitness Accounts of Travel in the African Atlantic before 1492*, [w:] *Medieval Ethnographies. European Perceptions of the World Beyond*, ed. J.-P. Rubiés, Asghate 2009, s. 315–328 (wyd. I – 1993), s. 323.

²⁹ Cena ta stanowiła około 340 *maravedi*, czyli poniżej dukata. Przy czym koszt dorosłego niewolnika czy matki z dzieckiem wynosił około dziesięciu dukatów. Piętnastodniowe niemowlę przy tym założeniu kosztowało mniej niż 10 procent zwyczajowej wartości osoby dorosłej. Zaś wyjątkowo cenni niewolnicy mogli kosztować nawet trzydzieści dukatów; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 265.

³⁰ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 495–496; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 210–211.

Generalnie opisy dotyczące niewolników najczęściej urywają się w momencie wprowadzenia ich na karawele³¹ aż do chwili, gdy okręt cumował w docelowym porcie. Delafosse wzmiankuje w jednym ze źródeł o niewolonej kobiecie, która skoczyła do morza usiłując dopłynąć do brzegu w Sierra Leone, gdzie spędziła do tej pory całe życie i skąd została uprowadzona. Szybko jednak jej nieobecność została odkryta, wyruszyła za nią szalupa i kobieta została ponownie pochwycona³². Zurarę pocieszała jednak wizja chrztu pogan docierających do Europy związana nierozdzielnie z uratowaniem ich dusz przed ogniem piekielnym. Co więcej, uważał on, że w Portugalii życie Afrykanów, w związku z poprawą jego warunków, odmieni się na lepsze.

„Gdyż żyli oni (poprzednio) jak zwierzęta, nie postępując jak rozumne istoty. Nie znali oni ani chleba, ani wina, nie umieli ani okrywać się tkaninami, ani zamieszkiwać w domach. I gorsza jeszcze była ich ignorancja uniemożliwiająca jakąkolwiek znajomość dobra i skłaniająca ich do życia bestialskiego. Gdy tylko przybyli do naszego kraju, dano im gotowane pożywienie oraz ubrania dla okrycia ich ciał. Ale ich brzuchy zaczęły (od tego pożywienia) puchnąć i często chorowali, bo nie byli przyzwyczajeni do naturalnych warunków panujących w naszej ziemi. Niektórzy z nich byli w takim stanie, że nie mogli znieść nowych warunków i umierali, ale przynajmniej umierali jako chrześcijanie”³³.

Posiadanie niewolnika, poza koniecznością uiszczenia za niego niezbędnej opłaty, wiązało się z posiadaniem aktu zakupu danego człowieka. Na dokumencie można było odnaleźć niezbędne podczas transakcji informacje, takie jak: od kogo i przez kogo został zakupiony dany człowiek, jaka została za niego ustalona cena, imię, płeć, kolor skóry, wiek, a także miejsce urodzenia w Afryce lub Europie. Jeśli dany niewolnik nie był jeszcze ochrzczony, jego imię nie zostawało zapisane w dokumencie, gdyż zwykle ulegało ono zmianie w wyniku przyjęcia religii katolickiej. Jak wynika ze studium José Leite de Vasconcelos znaczna liczba czarnych niewolników odnotowana w tych dokumentach była ochrzczona. Z reguły, zanim ochrzczono niewolnika, dawano mu trochę czasu, by przyswoił podstawy języka i choćby częściowo rozumiał sens wypowiedzianych podczas

³¹ Zwróćmy uwagę, że karawele były statkami małych rozmiarów. Sama załoga liczyła z reguły około 20–30 osób. Do tej liczby należy dodać około 50 niewolników, stłoczonych zapewne na niewyobrażalnie małej powierzchni. Zaś w wypadku dużej karaweli na statku dało się pomieścić 120 niewolników, a w skrajnych sytuacjach nawet 150. Nie dziwi zatem, że część spośród nich umierała w wyniku życia nieprawdopodobnie ciężkich warunkach, zanim statki zawitały do europejskich portów. Por. P. Chaunu, *L'Expansion européenne du XIIIe au XVe siècle*, Paris 1969, s. 284–288; A. C. de C. M. Saunders, *A Social History of Black Slaves and Freedmen in Portugal 1441–1555*, Cambridge 1982, s. 11.

³² Delafosse Eustache–Escudier Denis, *Voyage d'Eustache Delafosse sur la côte de Guinée, au Portugal et en Espagne (1479–1481)*, transkrypcja monuskryptu de Valenciennes, tłum. de Denis Escudier, Paris 1992, s. 39; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 214.

³³ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 150–152; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 216.

ceremonii słów. Decyzja o wyborze przyszłego, chrześcijańskiego imienia niewolnika należała z reguły do białego pana. Istniały w tej kwestii swoiste mody. Do pierwszej dekady XVI wieku niewolnicom najczęściej nadawano imię Catalina i Maria. Wśród mężczyzn najczęściej spotykane imiona to Juan, Pedro oraz Diego. Wśród dzieci niewolników urodzonych w Portugalii nie odnajdujemy imion spoza kręgu chrześcijańskiego. W drugiej połowie XV wieku odnotowano jednak pojedyncze przypadki zachowania oryginalnych imion przez dwie niewolnice o imieniu Fatima³⁴.

Wśród niewolników, którzy przynależeli już do Europejczyków można było dostrzec charakterystyczne tendencje w doborze koloru i estetyce strojów. „Niewolnikom [...] przygotowano jedzenie i okryto ubraniami ich ciała, ci zaś zaakceptowali ubiory, lubowali się w jaskrawych kolorach szat, a niektórzy zbierali kawałki tkanin, które odpadły z szat Portugalczyków, naszywali te różnokolorowe strzępy na swoje okrycia i znajdowali w tym wiele przyjemności”³⁵.

Europejczyk, który wszedł w posiadanie niewolnika, mógł decydować o jego losie, co oznaczało, że mógł również postanowić o wyzwoleniu go, tym samym na zawsze zmieniając jego życie. Wyzwolenie wynikało z decyzji właściciela, jednak w niektórych przypadkach przysługiwało niewolnikowi prawnie. Przykładowo niewolnik-tłumacz mógł według prawa zostać wyzwolony, jeśli podczas podróży do Afryki pozyskał dla swojego właściciela czterech nowych niewolników. Przepisy te zostały zawarte przez Ca da Mosto w relacjach z podróży w 1455 i 1456 roku³⁶. Najstarszy dokument wyzwolenia tłumacza pochodzi z 1475 roku³⁷. Z kolei w 1477 roku wolność odzyskał João Garrido, urodzony w Gwinei czarny niewolnik należący wcześniej do kupca Gonçalo Toscano mieszkającego w Lagos. Wspomniany niewolnik przyjął chrzest i wielokrotnie pełnił rolę tłumacza podczas wypraw do Gwinei. Dzięki wyzwoleniu miał możliwość wrócić do swojej ojczyzny, gdzie mógł ponownie żyć zgodnie z obyczajami Maurów, tak jak czynił to od chwili przyścia na świat do momentu pochwycenia przez Portugalczyków. Co ciekawe, João Garrido za każdym razem decydował się powrócić zarówno do Królestwa Portugalii, jak i domu swojego pana. Otrzymał więc dokument poświadczający jego wolność oraz fakt że był dobrym i lojalnym sługą. Co więcej, określał on, że jest „uwolnionym i wolnym,

³⁴ Ibidem, s. 219.

³⁵ Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos...*, op. cit., s. 151–152; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 223.

³⁶ Ca da Mosto Alvise da–Leporace Tulia Gasparini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 77–78; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 234.

³⁷ M. Tymowski, *How did European Explorers Communicate with Indigenous African People in the 15th Century?*, „Africana Bulletin” 2002, vol. 50, s.54–55, s. 43–74.

[...] mającym prawo mieszkać i pracować w Królestwie jak każdy inny chrześcijanin portugalski”³⁸.

Niekiedy jednak wzmianki o wiernej służbie mogą tuszować brutalną rzeczywistość i okrucieństwo właścicieli względem niewolników, jak miało to miejsce w 1493 roku w przypadku wyzwolenia Mahomeda³⁹, czarnoskórego mężczyzny w wieku około sześćdziesięciu lat. Taki wiek od koniec XV stulecia uznawano za sędziwy, a co za tym idzie pozorny akt łaski związany z jego wyzwoleniem nie był niczym innym jak porzuceniem i zdjęciem obowiązku pełnienia świadczeń należnych niewolnikowi⁴⁰.

Największe zainteresowanie wśród uczestników wypraw wzbudzało wielożeństwo Afrykanów⁴¹. Przykładowo Ca da Mosto zwraca uwagę na fakt, że:

„wielożeństwo nie stwarza sytuacji, w której wszyscy mężczyźni mają wiele żon. Mają je bowiem ci, których na to stać. Oznacza to z kolei, że są mężczyźni niemający żon wcale. [...] [Król] posiada trochę wiosek i różnych innych miejsc, i w niektórych z nich trzyma po osiem lub dziesięć żon, i tyle samo w innym miejscu, przy czym każda z nich mieszka w osobnym domu. Obsługuje je wiele młodych niewolnic, a wielu niewolników pracuje dla nich na roli na przyznanych im przez króla terenach, aby mogły utrzymać się z plonów tej ziemi [...]. Kiedy król przybywa do którejś z tych wiosek, nie przywozi ze sobą pożywienia ani niczego innego, ponieważ żony znajdujące się w każdym z tych miejsc obowiązane są utrzymywać jego i wszystkie towarzyszące mu osoby [...]. I tak przenosi się ów król z miejsca na miejsce, [...] sypia coraz z inną kobietą i płodzi wielką liczbę dzieci [...]. Tak samo żyją wszyscy inni panowie tego kraju”⁴².

Z kolei będąc w Kairze, państwie Wolofów rządzonym przez Budomela podróżnik został zaproszony do jednej z rezydencji władcy zarządzanej przez jego liczne żony.

„W owym miejscu Budomel miał (jeśli się nie mylę) dziewięć żon, a inne liczne jego żony były rozmieszczone, jak powiedziałem, w innych miejscach. Każda z żon ma do obsługi pięć lub sześć czarnych dziewcząt, panu zaś wolno sypiać zarówno ze służkami, jak i z żonami. Wydaje się, że te ostatnie wcale nie czują się z tego powodu pokrzywdzone, gdyż jest to zgodne z tamtejszymi zwyczajami. W taki oto sposób tamtejszy pan zmienia kobiety jak rękawiczki. Owi Murzyni i Murzynki są bardzo rozwiązli”⁴³.

„można się [u nich] żenić z każdą kobietą, poza matką i siostrą”⁴⁴.

³⁸ M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 79.

³⁹ W tym przypadku zachowanie przez niewolnika imienia oraz wiary nie miało wpływu na przebieg wyzwolenia, gdyż było zgodne z wolą jego pana.

⁴⁰ M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 237.

⁴¹ Ibidem, s. 266.

⁴² Ca da Mosto Alvise da-Leporace Tulia Gasparrini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 43–44; Ca da Mosto Alvise, *Podróże do Afryki*, przeł. J. Szymanowska, oprac. M. Tymowski, Gdańsk 1994, s. 32–33; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 267.

⁴³ Ca da Mosto Alvise da-Leporace Tulia Gasparrini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 53; Ca da Mosto Alvise, *Podróże do Afryki*, op. cit., s. 39; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 268.

⁴⁴ F. Valentim, *Description de la Côte Occidentale d’Afrique (Sénégal au Cap de Monte, Archipels)* par Valentim Fernandes (1506–1510), red. T. Monod, A. Teixeira da Mota, R. Mauny, Bissau 1951, s. 48.

Z drugiej jednak strony jeden z podróżników, Fernandes relacjonuje, że Europejczycy odwiedzając Afrykę bardzo ochoczo ulegali asymilacji kulturowej w odniesieniu do panujących tam obyczajów rozwiązłości seksualnej, być może przyjmując założenie, że będąc tak bardzo oddaleni od ojczyzny nie muszą postępować zgodnie z przyjmowanymi w niej moralnymi obyczajami:

„Jeżeli ktokolwiek z naszych Białych przebywa w którymkolwiek domu człowieka Czarnego, nawet króla, i prosi go o jakąś kobietę albo dziewczynę, ten posyła mu kilka do wyboru, aby spał z nimi – i to ze względu na dobrą przyjaźń, a nie przemocą. I sam ojciec bierze rękę tej dziewczyny, którą tamten wybrał, i daje mu ją, a jeśli zechce spać z innymi jej siostrami, też się na to zgadza”⁴⁵.

Fernandes twierdził ponadto, że małżeństwo Afrykanów można zakończyć oddając żonę do rodu, z którego się wywodziła, co było równoznaczne z odzyskaniem zwyczajowej daniny/ opłaty za nią uiszczonej. Podobne sytuacje sprawiały jednak, że dany ród okrywał się hańbą. Wieloletstwo budziło ogromne zainteresowanie Europejczyków przede wszystkim dlatego, że było sprzeczne z chrześcijańską zasadą monogamii. W tamtym czasie w Europie bigamię karano bardzo surowo zesłaniem do Afryki lub niekiedy nawet śmiercią.

Już podczas pierwszych wypraw zamorskich zaczęto zauważać, że cechy ciała to nie tylko wzrost, waga, proporcje, kolor skóry i powierzchowność. Z punktu widzenia Afrykanów cało służyło do identyfikacji z danym ludem, stanowiło rodzaj podkreślenia przynależności do danej grupy etnicznej. Dlatego wśród ludów afrykańskich istotnym elementem uwydatnienia tożsamości kulturowej stanowiły wszelkiego rodzaju ozdoby, takie jak kolczyki, kłódki wargowe, obręcze, skaryfikacje czy inne metody oznakowania ciała. Dodatkowo w Afryce zwracał uwagę szereg technik służących modyfikacji ciała zgodnie z przyjętymi w danej kulturze obyczajami. Przykładowo Ca da Mosto pisząc o Azenegach, zwrócił uwagę, że:

„sądzi się tu, że ta kobieta, która ma większe piersi, jest piękniejsza od innych. Każda chce mieć większe niż posiada. W tym celu, kiedy mają siedemnaście lub osiemnaście lat, to znaczy wtedy, gdy piersi są już wystarczająco rozwinięte, obwiązują się ściśle sznurem [...], mocno ściągają, a potem psują sobie piersi, wyszarpując je z całej siły spod tego sznura: robią to często i codziennie, sprawiając, że piersi stają się od tego coraz dłuższe, u wielu z nich sięgają aż po pępek”⁴⁶. [...] kobiety mają zwyczaj ozdabiać się, kiedy są

⁴⁵ Ibidem, s. 40.

⁴⁶ Ca da Mosto Alvise da–Leporace Tulia Gasparrini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 29; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie wzajemne*, op. cit. s. 289.

jeszcze bardzo młode, nakłuwając igłą swe piersi, szyję i ramiona; te nakłucia tworzą na ich skórze wzór przypominający jedwabne hafty na naszych chusteczkach, i nigdy nie można ich usunąć⁴⁷.

W opisach Ca da Mosto odnajdujemy też znaczną liczbę wzmianek odnośnie skaryfikacji⁴⁸, które podróżnik opisywał z niespotykaną jak na tamte czasy dedukcją i spostrzegawczością. Bardzo celnie łączył określone zwyczaje i czynności z konkretnymi ludami oraz ich zwyczajami i wierzeniami, zwracając uwagę na fakt, że zdobienie ciała niejednokrotnie połączone było z ceremonią o znaczeniu sakralnym. Odmienne był znaczenie ozdobnych zabiegów podczas ceremonii inicjacji dziewczynek w przedziale wiekowym 7–8 lat niż oznakowania kobiet czy mężczyzn. Wenecjanin pisał również o zdobieniu ciała jako swoistym kuriozum:

„marynarze opowiadają ponadto, że żony królów i panów oraz wszystkich innych osobistości tego kraju mają wargi przyrodzenia podziurawione tak samo jak uszy i noszą w nich na znak swej godności i wysokiej pozycji złote kółka, które zdejmują bądź nakładają, kiedy im się podoba⁴⁹.”

Zdarzało się również, że podczas wypraw zamorskich rzeczywistość mieszała się z fikcją. Odmienny pod tak wieloma względami świat potęgował wrażenie pewnych nowo odkrytych zjawisk i to, co jeszcze niedawno uznawano za niewiarygodne, zyskiwało pod wpływem tak wielu nowych wrażeń na znaczeniu, wydając się prawdopodobnym.

Gomes mieszał niekiedy informacje realne i sprawdzalne z legendarnymi i mistycznymi. Z reguły jednak usiłował odróżniać jedno od drugich, racjonalizując zasłyszane przekazy. W jego relacjach odnajdujemy m.in. informację dotyczącą tego, że „karawany napotykały na swojej drodze wielkie góry Abofur⁵⁰ i [informatorzy] mówili, że te góry są zamieszkałe przez dziwną rasę ludzi. Samcy mają tam psie twarze oraz wielkie ogony i pokryci są sierścią, a kobiety są bardzo piękne, rozsądne itd. I mówili wiele innych takich kłamstw⁵¹.”

Jak wynika z powyższego cytatu, Gomes przytoczył tę sytuację raczej po to, by uatrakcyjnić charakter swoich historii, jako rodzaj osobliwości, a nie relacje zdarzeń, które

⁴⁷ Ca da Mosto Alvise da–Leporace Tulia Gasparrini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 103; Ca da Mosto Alvise, *Podróże do Afryki*, op. cit., s. 69; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 269.

⁴⁸ Skaryfikacja to metoda ozdabiania ciała przy pomocy nacinania, nakłuwania i przypalania go, dzięki czemu tworzą się wypukłe blizny stanowiące w niektórych regionach Afryki rodzaj ozdoby ciała. Metoda ta na niektórych obszarach cieszyła się popularnością jeszcze w XXI wieku.

⁴⁹ Ca da Mosto Alvise da–Leporace Tulia Gasparrini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 120; Ca da Mosto Alvise, *Podróże do Afryki*, op. cit., s. 77; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie wzajemne*, op. cit., s. 291.

⁵⁰ Prawdopodobnie saharyjskie Adrar.

⁵¹ Gomes Diogo, *De la première découverte de la Guinée récit par Diogo Gomes (fin XVe siècle)*, red. T. Monod, R. Mauny, G. Duval, Bissau 1959, s. 21; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 97.

faktycznie mogły mieć miejsce. Nieco inaczej sprawa obiektywności relacjonowanych historii wygląda w przypadku słów *Usodimare*, który w jednym z listów z grudnia 1455 r. mieszał informacje faktyczne z fikcyjnymi, przy czym zaznaczał, że niektórym spośród nich sam nie do końca daje wiarę. Tym sposobem powstał tekst, w którym podróżnik z jednej strony informuje, że dotarł do Gambi i po powrocie spodziewa się sporych zysków, zaś z drugiej wzmiankuje o żyjących w głębi lądu ludziach z ogonami pożerających własne dzieci oraz o jednoroźcach⁵².

Podobne fantastyczne wzmianki odnajdziemy w tekstach Pacheca Pereiry, który pisał o krainie Toom w głębi lądu, sąsiadującej z królestwem Mandingów. Zgodnie z jego przekazem był to teren zamieszkiwany przez ludzi o psich pyskach i ogonach, zwanych psioślówcami⁵³. Zdaniem podróżnika tego typu ludy można było odnaleźć również na innych obszarach Afryki w głębi kontynentu. Jak wynika z opisu, Mandingo prowadzili z nimi nawet handel, jednak niemy, gdyż trudno było się z tymi „monstrualnymi ludźmi”⁵⁴ porozumiewać.

Dwukrotnie pojawiła się w tekstach Pacheca Pereiry informacja o niezwykłym gatunku ludzi zamieszkujących Sierra Leone oraz okolice Beninu.

„Są tam także ludzie dzicy, których starożytni nazywali Satyrami⁵⁵, są oni całkowicie pokryci owłosieniem albo sierścią prawie tak twardą jak szczecina świni; i wydają się oni stworzeniami ludzkimi, uprawiają miłość ze swoimi kobietami, tak jak my z naszymi; ale w miejsce mowy krzyczą, gdy się im robi krzywdę. Ponieważ żyją w najdalszej głębi tej Sierra, rzadko można ich schwytać, chyba że są bardzo młodzi. Można też powiedzieć o nich wiele innych rzeczy, które przemilczę, by wiele nie opowiadać⁵⁶. [...] są w tej ziemi również ludzie dzicy (*saluajens*), którzy mieszkają w górach i lasach tego regionu i których Murzyni z Beninu nazywają *oosaa*. Są oni bardzo silni i pokryci włosami, jak świnię. Mają postać stworzenia ludzkiego poza tym, że krzyczą w miejsce mówienia. Słyszałem niegdyś w nocy ich krzyki i mam skórę jednego z tych dzikich”⁵⁷.

⁵² Jednoroźce mogły jednak zostać tu podane omyłkowo zamiast nosorożców.

Usodimare Antoniotto, List z 12 grudnia 1455 r. w oryginalnej wersji łacińskiej, [w:] *Monumenta Henricina*, vol. 12, Coimbra 1971, s. 191–193; *Usodimare Antoniotto*, tłumaczenie portugalskie listu z 12 grudnia 1455 r., [w:] *Portugaliae Monumenta Africana*, vol. 1, red. L. de Albuquerque, M.E. Madeira Santos, 1993, s. 77–78 (nr 18 z 12 grudnia 1455 r.); *Usodimare Antoniotto*, tłumaczenie angielskie listu z 12 grudnia 1455 r., [w:] *The Discovery of River Gambia* (1623) by Richard Jobson, red. D.P. Gamble, P.E. Hair, London 1999, s. 256–258; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 97.

⁵³ P.P. Duarte–Mauny Raymond, *E. de Situ Orbis, Côte occidentale d’Afrique du Sud Marocain au Gabon par Duarte Pacheco Pereira* (vers 1506–1508), red. R. Mauny, Bissau 1956, s. 64.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 66.

⁵⁵ Jednak biorąc pod uwagę tereny zasiedlane przez te „satyry” oraz ich benińską nazwę, Raymond Mauny, wydawca źródła przypuszcza, że opis ten mógł dotyczyć szympanсів zachodnioafrykańskich; por. P.P. Duarte–Mauny Raymond, *Esmeraldo de Situ Orbis...*, op. cit., s. 182, 176, 191, 282.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 84.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 134; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 309.

Dziś trudno jednoznacznie ustalić, z jakich powodów wątki fantastyczne tak długo przeplatały się z faktycznymi informacjami w relacjach z podróży zamorskich. Zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, jak wielką rolę odgrywała w tych przekazach prawda, dająca bezcenną wiedzę o podbitych ludach. Wiemy jedynie, że działo się to pomimo widocznego dystansowania do elementów fikcyjnych wielu kronikarzy lub wręcz jawnego nazywania ich wytworem fantazji. Prawdopodobnie służyły one jedynie ubarwieniu relacji z podróży lub miały na celu podkreślenie, jak bardzo nieodkryty pozostaje świat, pomimo tak licznych wypraw zamorskich. Te osobliwe historie niewątpliwie mogły posłużyć też refleksji nad tym, co znane i co obce. Skoro świat ten skrywa przed nami takie dziwy, to ludzie napotkani w Afryce postrzegani poprzez pryzmat człowieczeństwa zdają się nam bardziej ludzcy. Z kolei jeśli Europejczycy i Afrykanie tak bardzo różnią się względem siebie, świadczy to o ogromnej różnorodności w zakresie samego tylko rodzaju ludzkiego. W kronikach Zurary odnajdziemy pogląd, że „wszyscy jesteśmy potomkami Adama” czy też, że „są to ludzie, jak ja jestem człowiekiem”⁵⁸.

Afrykanie odczuwali bardzo silne emocje podczas pierwszych kontaktów z Europejczykami, przeważały wśród nich zdumienie, strach oraz przede wszystkim chęć uniknięcia kontaktu⁵⁹. Próbowali oni na swój sposób wytłumaczyć sobie, kim są przybysze oraz w jakim celu pojawili się na ich ziemi. Fascynowała ich europejska technologia, wabiła i jednocześnie przerażała używana przez przybyszów broń, sprzęt czy łodzie. Jednak zarówno jedni jak i drudzy nigdy nie mieli wątpliwości co do tego, że na swojej drodze napotkali ludzi, choć różniących się od siebie pod wieloma względami. Jednak w przeciwieństwie do większości Afrykanów Europejczycy byli już od starożytności dzięki przekazom pisemnym przygotowani na spotkanie z czarnoskórymi w Afryce⁶⁰.

W relacji z wyprawy Ca da Mosto z 1455 roku odnajdujemy bardzo interesującą wypowiedź Sererów. Lud ten bardzo obawiał się Europejczyków, w związku z tym rozmowy prowadzone były na morzu, aby karawele podróżników nie zbliżyły się nawet do lądu. Sererowie mieli informacje dotyczące handlu białych z mieszkańcami Senegalu i wykazywali znaczną wstrzeźliwość w tego typu kontaktach, zakładając, że nie przyniosą one niczego dobrego (poniekąd słusznie). Uważali, że „my (i inni) chrześcijanie

⁵⁸ Zurara Gomes Eanes de-Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos*, op. cit., s. 145; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 305.

⁵⁹ M. Tymowski, *La peur et le courage lors des premières expéditions européennes en Afrique au XVIe siècle*, „Africana Bulletin” 2005, vol. 53, s. 41–61.

⁶⁰ Temat ten porusza szereg badaczy m.in.: F.M. Snowden, *Black in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge 1970; I. Biezuńska-Małowist, M. Małowist, *Niewolnictwo*, Warszawa 1987.

jadamy ludzkie mięso i kupujemy Murzynów tylko po to, żeby ich zjeść. Dlatego za nic na świecie nie życzą sobie naszej przyjaźni; wręcz przeciwnie, pragną nas wszystkich pozabijać”⁶¹.

Powyższy fragment stanowi jeden z najwcześniejszych wiarygodnych zapisów opinii Afrykanów odnośnie Europejczyków. Pochodzi z okresu nawiązywania pierwszych relacji na styku obu światów. Może świadczyć o tym, że informacje były płynnie przekazywane pomiędzy ludami Afryki. Afrykanie obawiali się białych, którzy wydawali się im na tyle groźni, że podejrzewali ich nawet o ludożerstwo. Nie potrafili znaleźć innego celu zakupu ludzi niż na mięso. Nie dziwi zatem, że nawet handel z białymi jawił się jako zagrożenie.

Jak wynika z innej relacji Ca da Mosto na temat jego spotkania z Budomelem władcą Wolofów, obaj mężczyźni wykazywali się ogromnym zaangażowaniem podejmując liczne próby zrozumienia perspektywy rozmówcy. Budomel starał się pojąć zasady wiary chrześcijańskiej i wyrobić sobie o nich opinię. Afrykanie w tamtych czasach wiele spraw tłumaczyli za pomocą mistycyzmu wynikającego z religii (np. urodzaj czy klęski żywiołowe). Nie dziwi więc zainteresowanie religią jako próba zrozumienia, w jaki sposób Europejczycy dysponują tak zaawansowaną względem Afrykanów technologią. Być może właśnie pod tym kątem rozważał przyjęcie chrześcijaństwa jako słuszny wybór, zakładając, że Bóg, który obdarowuje swoich wiernych takimi możliwościami, nie może być zły. Również Ca da Mosto przypisywał swym afrykańskim rozmówcom magiczne moce⁶².

Naturalnie, niewykluczone, że Budomelem kierowały również inne przesłanki. Być może szukał w religii przybyszów odpowiedzi na własne pytania natury egzystencjalnej, a nie jedynie praktycznego rozwiązania swoich technicznych problemów.

Z kolei zainteresowanie władców państwa Benin religią Europejczyków świadczy o ich pragmatycznych pobudkach. Planowali oni wykazać dobre, dyplomatyczne stosunki z Europejczykami jako wyraz potęgi swojego królestwa. Relacje służyły do podkreślenia rangi własnej władzy i polityki państwowej na tle innych ludów Afryki. Przyjęty przez Afrykanów punkt widzenia potwierdzają teksty pisane oraz liczne rzeźby benińskie⁶³. Jako

⁶¹ Ca da Mosto Alvise da-Leporace Tullia Gasparini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 85; Ca da Mosto Alvise, *Podróże do Afryki*, op. cit., s. 59; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 321.

⁶² Ca da Mosto Alvise da-Leporace Tullia Gasparini, *Le navigazioni...*, op. cit., s. 62–63; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 327.

⁶³ B.J. de-Cidade Hernâni A., *Ásia. Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente, primeira década, sexta edição actualizada e anotada por Hernâni A. Cidade*,

publiczny wyraz wspomnianych zależności ustawiano wizerunki Portugalczyków⁶⁴ na ołtarzach poświęconych władcom i ich przodkom⁶⁵. Miało to wyrażać gloryfikację i świętość Beninu. Władcy Beninu nie dostrzegali w obcych przybyszach zagrożenia, co więcej, uważali ich (jak wynika z historii – dość błędnie) za podporządkowanych sobie.

1.2. Owładnięci manią kolekcjonowania. Od gabinetów osobliwości po ludzkie zoo

„Kolekcjoner jest niczym mityczny król Tantal, ukarany przez bogów za swoją pychę: cierpiący pragnienie, choć zanurzony w wodzie po szyję, głodny, choć uginająca się od owoców gałąź wydaje się na wyciągnięcie ręki. Spełnienie jest tak blisko, a zawsze nieosiągalne”⁶⁶.

Jak powszechnie wiadomo, muzea zawdzięczają swoje istnienie kolekcjonerom, czyli osobom świadomie zbierającym różnego rodzaju obiekty, od wytworów natury po dzieła sztuki. Zbiory te bardzo często z rozmaitych przyczyn i w różnych okolicznościach, udostępniane były publicznie. Zdaniem takich badaczy jak John Elsner i Roger Cardinal⁶⁷ (1994) za pierwszego kolekcjonera możemy uznać postać biblijną – Noego. Jak czytamy w Biblii:

„Spośród wszystkich istot żyjących wprowadź do arki po parze, samca i samicę, aby ocalały wraz z tobą od zagłady. Z każdego gatunku ptactwa, bydła i zwierząt pełzających po ziemi po parze; niechaj wejdą do ciebie, aby nie wyginęły”⁶⁸.

Jak wiemy, celem „kolekcji” Noego był ratunek przed wyginięciem wszystkich rodzajów zwierząt. Ochrona stanowi nadrzędną istotę zakładania jakiegokolwiek kolekcji. Noe wykazał się postawą prawdziwego kolekcjonera. Jednak tym, co odróżnia przyjęty przez niego zbiór zwierząt od standardowej kolekcji, jest jego kompletność, co może podważać sens jej rozpatrywania w ramach tej kategorii. Jednak w historii Noego jako opowieści o pierwotnym kolekcjonerze możemy odnaleźć cechy kolekcjonerstwa, które nadają temu zjawisku sens, czyli: budowanie trwałego zbioru, a także ochronę przed wszelkimi działaniami zewnętrznymi oraz niszczącą siłą czasu⁶⁹.

notas por M. Múrias, Lisboa 1945, s. 90; D. Olfert, *Olfert Dapper's Description of Benin (1668)*, red. A. Jones, Madison 1998, s. 11, 30; M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie...*, op. cit., s. 327.

⁶⁴ Przede wszystkim rycerzy.

⁶⁵ P. Ben-Amos Garshick, *The Symbolism of Ancestral Altars in Benin, w: Benin Kings and Rituals. Court Art from Nigeria. Exhibition Catalogue*, red. B. Plankensteiner, Wien 2007, s. 151–159.

⁶⁶ M. Mencfel, *Skarbce natury i sztuki. Prywatne gabinety osobliwości, kolekcje sztuki i naturalistów na śląsku w wiekach XVII i XVIII*, Warszawa 2010, s. 195.

⁶⁷ J. Elsner R. Cardinal, *Introduction, The Culture of Collecting*, London 1994.

⁶⁸ Biblia Tysiąclecia, Księga Rodzaju 6,19–20.

⁶⁹ J. Elsner R. Cardinal, *Introduction...*, op. cit., s. 2.

Metaforyczna arka Noego rozpatrywana w kontekście kolekcjonerstwa w wieku XVII doczekała się wielu intrygujących odniesień. Jako przykład można przytoczyć fakt, że w tamtym okresie istniało dużo sklepów z asortymentem pochodzącym z odległych zakątków świata. Jeden z nich, bardzo popularny i dobrze wyposażony, nosił nazwę Arka Noego. „Jest tu sklep o nazwie Arka Noego, w którym sprzedawane są wszelkiego rodzaju osobliwości – artystyczne i przyrodnicze, indiańskie, luksusowe i codziennego użytku, takie jak gabinety, muszle, kość słoniowa, porcelana, suszone ryby, owady, ptaki, obrazy i tysiąc innych egzotycznych ekstrawagancji”⁷⁰. Podobnie został nazwany gabinet osobliwości Johna Tradescanta⁷¹. Istnieje również wiele opracowań z epoki dotyczących tematu kolekcjonerstwa, wydanych pod tym tytułem. Biblijna metafora znalazła swoje odbicie w siedemnastowiecznych interpretacjach świata. W tamtych czasach interpretowanie rzeczywistości przejawiało się często w kolekcjonerstwie, tworząc swoiste mikrokosmosy porządkujące dotychczas zdobytą wiedzę dotyczącą wszelkiego rodzaju znalezisk, artefaktów i osobliwości pochodzących z odległych zakątków świata. Wszelkie zagadnienia dotyczące tworzenia kolekcji splatają się w jedno, wyodrębniając nowy obszar badań. W tym właśnie punkcie rozpoczyna się historia kolekcjonerstwa. Zdaniem Krzysztofa Pomiana:

„Kolekcje stanowią dla nas dziedzinę *sui generis*, której dzieje nie pokrywają się z dziejami sztuki ani z dziejami nauk, ani z dziejami historii. Dzieje te są – czy raczej powinny być – samodzielną gałęzią historii, skupioną na przedmiotach niosących znaczenie, na semioforach, ich wytwarzaniu, ich krążeniu i ich „konsumowaniu”, które dokonuje się, poza wyjątkowymi przypadkami, za pośrednictwem samego wzroku i nie powoduje w związku z tym ich fizycznego niszczenia. Historia wytwarzania semioforów spotyka jednak historię sztuki, nauki i historii, Semioforami bowiem są najoczywściej dzieła sztuki, a również produkty przyrody, przedmioty egzotyczne czy relikty przeszłości. Historia obiegu semioforów spotyka historię gospodarczą, tam zwłaszcza, gdzie zajmuje się powstawaniem i rozwojem rynku semioforów. Historia „konsumpcji” wreszcie spotyka historię umysłowości i historię społeczną, pierwszą wówczas, gdy studiuje sposoby klasyfikowania przedmiotów i nadawane im znaczenia; drugą – gdy zajmuje się tymi, którzy je pokazują, i tymi, którzy przychodzą je oglądać. Umieszczona na skrzyżowaniu wielu dróg, historia kolekcji jawi się więc jako jedna z uprzywilejowanych odmian historii kultury”⁷².

⁷⁰ J. Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, vol. 1 (1620–1646) London 1996, s. 76. (tłum. własne).

⁷¹ I. Yaya, *Wonders of America. The Curiosity Cabinets as a Site of Representation and Knowledge*, „Journal of the History of Collections” 2008, t. 20, vol. 2, s. 179.

⁷² K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996, s. 13.

Zdaniem innego badacza, Manfreda Sommera, kolekcje na tle zwykłych zbiorów wyróżnia przyjemność z oglądania przedmiotów, a także przyjęcie nieprzypadkowego systemu selekcji obiektów wchodzących w jej skład⁷³.

W drugiej połowie XVI wieku wielkich tego świata ogarnęła moda kolekcjonowania. Choć kolekcje istniały już znacznie wcześniej, dopiero zmiana formy prezentowania zbiorów w gabinet osobliwości, którego wartość podkreślała status społeczny właściciela, stała się istotną przyczyną rozwoju kolekcjonerstwa. Warto zwrócić uwagę, że im bardziej osobliwy zbiór był prezentowany w danym gabinecie, tym bardziej uznawano go za cenny i tym większą sławę zyskiwał jego właściciel. W tym okresie gabinety osobliwości były już tak liczne, że zdaniem Krzysztofa Pomiana istniały ich setki (jeśli nie tysiące)⁷⁴. Zbiory oraz cała historia kolekcjonerstwa zmieniały swój wyraz i charakter na przestrzeni dziejów. Wspólny pozostawał jedynie prestiż, który zyskiwali właściciele poprzez posiadanie kolekcji. Jak pisze Norman Bryson, „malarstwo gabinetowe stało się w czasach nowożytnych sposobem unaocznienia zamożności właściciela, wyrafinowaną rozrywką [...], rodzajem dialogu między nowym, bogatym społeczeństwem a jego materialnymi posiadłościami”⁷⁵. Warto zwrócić uwagę, że zupełnie inaczej wyglądały szesnastowieczne kolekcje względem tych pochodzących z XVIII czy XIX wieku, kiedy moda na nie już dawno przeminęła. Począwszy od 1453 roku zmiany zaczęły przybierać coraz bardziej dynamiczną formę. Od chwili, gdy Turcy zdobyli Konstantynopol i zablokowali szlaki handlowe łączące Europę i Azję, władcy europejscy zaczęli inwestować w wychodzące daleko poza bezpieczny i zachowawczy horyzont europejskiego pojmowania świata zamorskie wyprawy, które wyzwały ciekawość. Pożądanie wiedzy o Nowym Świecie dodatkowo podsycane było ciągłymi publikacjami relacji z podróży. Widoczne różnice choćby w wyglądzie fizycznym ludzi, jak i w obyczajach, determinowały europejski sposób klasyfikacji Ja–Inny, w którym to Europejczykom należała się pozycja herosów, podejmujących się cywilizowania niesformego, barbarzyńskiego, dzikiego człowieka z odległej krainy. Wspomniane podglądy oparte były na poczuciu wyższości moralnej, charakterystycznej dla Europejczyków⁷⁶. Z europejskiego punktu widzenia ludzie biali, to ci cywilizowani, ubrani

⁷³ M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003, s. 46–59.

⁷⁴ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, op. cit., s. 66.

⁷⁵ N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990, s. 104 (tłum. własne).

⁷⁶ K. Brits, A. Cichocka, *Zróżnicowanie przekazów niewerbalnych w społeczeństwie wielokulturowym – przykład Afryki Południowej, Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009, s. 43.

i kulturalni, odmienni pod każdym względem od dzikich, czarnych egzotycznych mieszkańców dalekich krajów, których poziom intelektualny z założenia pozostawiał wiele do życzenia, a obyczaje były wstrząsające. Jednak zjawisko to miało również drugie dno – wspomniane cechy budziły fascynację, za dowód czego można uznać wydany w 25 tomach *Grands Voyages* autorstwa Théodore’a de Bry na przełomie XVI i XVII wieku. Te pierwsze europejskie próby naszkicowania wizerunku innych są usytuowane poprzez granice ustalone w wizualnych tradycjach atlasów geograficznych i książek podróżniczych, które są schematyczne i często nieprawdziwe. Zdaniem Anety Pawłowskiej działa się tak z dwóch powodów: po pierwsze wydawcy chcieli zaspokoić oczekiwania europejskiej widowni, zaś widownia pragnęła odnaleźć w atlasach oraz książkach potwierdzenie własnych wyobrażeń o „monstrualnych”⁷⁷, wynaturzonych i przerażających dzikich mieszkańcach Afryki. W związku z powyższym nawet nieco późniejsi ilustratorzy nie byli przekonani co do tego, w jaki sposób należy ukazywać mieszkańców odległych lądów, dlatego najczęściej decydowali się na przedstawienia neutralne i wymijające w udzieleniu jednoznacznej odpowiedzi. Jednakowoż w kontekście filozofii Jeana Jacques’a Rousseau można przyjąć, że człowiek jest skorumpowany przez postęp i powinien powrócić do natury, by wyzbyć się swoich przywar i ponownie odkryć ludzką godność. XVII- i XVIII-wieczne opisy Afrykanów przywołują liczne relacje, w których prawda miesza się z fikcją, zlewając się w jedną całość⁷⁸. Opracowania te dzięki swojej szacie graficznej zyskały wielką popularność. Co ciekawe, niejedyn autor tego typu ilustracji nigdy nie odbył zamorskiej podróży, co nie przeszkadzało temu, że jego rysunki ukształtowały opinie milionów Europejczyków o mieszkańcach Nowego Świata⁷⁹. Taka postawa w jakimś stopniu przypomina współczesne zjawisko informacyjnego konsumpcjonizmu, gdzie społeczeństwo bezrefleksyjnie przyjmuje przekaz płynący z mediów, uważając go nie tylko za jedyny i prawdziwy, ale i, co gorsza, godny naśladowania wzorzec. Z przyczyn obiektywnych w XVII wieku opracowania literackie stanowiły jedyne okno na świat.

⁷⁷ Określenie „monstrualny” nawiązywało zarówno do pewnych anomalii powierzchni, jak i obyczajów. Zjawisko to w odniesieniu do ilustrowanych map świata, pochodzących z okresu między XIII a XVI wiekiem, opisała K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ilustrowane mappae mundi jako obraz świata*, t. 1, Warszawa 1997, s. 212–213.

Pewne tendencje w omówionym wyżej zakresie można było obserwować do końca XVIII wieku. Zaczęły one stopniowo ustępować dopiero pod wpływem oświeceniowych poglądów naukowców, którzy to zaczęli propagować mit „szlachetnego dzikusa”. Por. A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej*, Łódź 2013, s. 73.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ M. Groesen, *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Leiden-Boston 2008.

Przywilej podawania w wątpliwość „faktów” (w tym antropologicznych) powszechnie uznawanych za prawdziwe posiadało stosunkowo wąskie grono zamożnych mężczyzn, którzy mieli możliwość odbycia zagranicznych podróży i posiadali status gentlemana⁸⁰. Współcześnie – podobnie jak w XVII wieku, mimo dostępu do wyrafinowanych mediów i wielu możliwości technicznych i cywilizacyjnych, większość ludzi bezrefleksyjnie w dalszym ciągu swoją wiedzę opiera na informacjach podanych w mediach, nie wykazując potrzeby ich weryfikacji. Może to świadczyć o niezmienności postawy człowieka który poczucia bezpieczeństwa poszukuje w przyjmowaniu tego, co zostało powszechnie uznane za prawdziwe, bez konieczności podejmowania jakiegokolwiek wysiłku. A przecież „bycie w nieprawdzie jawi się jako przeznaczenie śmiertelnych, choć wygląda na to, że można być w tej nieprawdzie, nieświadomości i ignorancji, »bardziej« lub »mniej«”⁸¹.

Jak już wspomiano, gabinety osobliwości przeżywają swój rozkwit od drugiej połowy XVI wieku i kończą swój bogaty żywot w połowie wieku XVIII, kiedy to przekształcają się z kolekcji dostępnych jedynie dla wybrańców w miejsca publiczne, stanowiące wyraz gustu, wiedzy i władzy ich fundatorów. W 1520 roku pewna intrygująca kolekcja pochodząca z *kunstammer* została wystawiona na publicznych pokazach w Toledo, Sewilli, Valladolid i Brukseli. Albrecht Dürer tak opisał swoje wrażenia po jej zobaczeniu w Brukseli: „W całym moim życiu nie widziałem niczego takiego, co by tak radowało moje serce, jak te rzeczy. Widziałem tam precudne kunsztowne przedmioty i podziwiałem subtelne ingenia ludzi w obcych krajach. Nie umiem powiedzieć, co wówczas przeżyłem”⁸².

Przywożone obiekty były oceniane według europejskiego kryterium estetycznego, jednocześnie stanowiąc wyraz panowania białego człowieka nad otaczającym go światem. Niektórzy badacze obiektów z Nowego Świata w kolekcjach europejskich podkreślają, że były to obiekty traktowane właśnie jako „osobliwości”, a więc obiekty, które wypreparowywano z ich naturalnego pochodzenia, nadając im odmienny kontekst. Obiekty te od chwili umieszczenia ich w kolekcji traktowane były nie jako przykłady egzotycznych kultur, ale jako wyraz tego, co Europejczycy uznawali za kuriozum⁸³. Na przykład w kolekcji Filipa II żyjącego w latach 1527–1598, uznawanego *nota bene* za największego

⁸⁰ B. Tuchańska, *Dlaczego prawda? Prawda jako wartość w sztuce, nauce i codzienności*, Warszawa 2012, s. 271–273.

⁸¹ Ibidem, s. 223.

⁸² A. Dürer, *Dziennik podróży do Niderlandów, 1520–1521*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 86.

⁸³ H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej” Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 110.

kolekcjonera obiektów egzotycznych swoich czasów, w inwentarzu sporządzonym w 1592 roku znajdujemy obiekty zgromadzone w kategorii „rzeczy niezwykle”. Z kolei Maksymilian II, żyjący w latach 1527–1576, w liście do Adama von Dietrichsteina, przebywającego w Madrycie, pisze, aby ten wyszukał mu dzieła sztuki przede wszystkim z Indii lub inne, nieznane w Niemczech, zgodnie z zasadą: „im rzadsze, tym lepsze”⁸⁴.

Możliwość dotarcia w najdalsze zakątki świata i przywiezienia dowodów jego inności z całą pewnością wpłynęła na dobór obiektów w kolekcjach możnowładców, rozpoczynając konkurs na posiadanie najdziwniejszych okazów pochodzących z Nowego Świata. Badania nad wytworami ludów pozaeuropejskich miały posłużyć m.in. zweryfikowaniu tezy Hipokratesa (żyjącego w latach 460–377 p.n.e.)⁸⁵, mówiącej o tym, że zwyczaje i obyczaje poszczególnych społeczności są warunkowane przez środowisko, w którym żyją. Obiekty z Nowego Świata służyły jako przedmiot studiów nad tym zagadnieniem i narzędzie do porównywania zastosowań surowych, naturalnych materiałów oraz różnego typu obiektów o tej samej funkcji. Jest prawdopodobne, że z pasją botanika i zoologa Hipokrates badał te obiekty głównie pod kątem użytecznym: na ile mogły wnieść coś pożytecznego do jego własnego świata⁸⁶.

Kolekcjonowane może być wszystko, a kolekcjonerem może zostać każdy: „[...] wszystko, co istnieje, nadaje się na to, by zwrócić uwagę zbieracza”⁸⁷. Mieke Bal, krytyczka i teoretyczka kultury, zauważa z kolei, że często pierwszy obiekt w kolekcji musi pojawić się przypadkowo – zostać podarowany lub znaleziony⁸⁸. Istotna wydaje się być już sama definicja kolekcji, w myśl której jest nią „każdy zespół przedmiotów naturalnych lub wytworów działalności ludzkiej, utrzymywanych czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, poddanych szczególnej opiece w miejscu zamkniętym, przystosowanym do tego celu i wystawionym do oglądania”⁸⁹. Jednak choćby z etycznego punktu widzenia przyrównanie istot żywych do jakiegokolwiek formy kolekcji z założenia wydaje się niewłaściwe. Rozpatrując zagadnienie inności warto odnieść się do pewnych wstydlivych faktów mających miejsce głównie w XIX i na początku XX wieku, które mimo dostępnych opracowań, w dalszym ciągu znane są stosunkowo małej grupie

⁸⁴ Łac. *Quanta rariora tanta meliora*.

⁸⁵ Hipokrates, *O powietrzu, wodach i okolicach* (oryg. *Peri aeron, hydraton, topon*), przeł. H. Łuczkiwicz, Warszawa 1890, s. 118.

⁸⁶ H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”*, op. cit., s. 123.

⁸⁷ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 13.

⁸⁸ M. Bal, *Kulturanalyse*. Hg. Thomas Fechner-Smarsly, Sonja Neff, Frankfurt am Main 2002, s. 124.

⁸⁹ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1990, s. 267.

odbiorców. Obecnie fakty te najchętniej wymazano by z kart historii, co dodatkowo czyni namysł nad nimi istotnym. W XXI wieku, gdy całe rzesze ludzi rozważają, czy w dalszym ciągu spożywanie mięsa i produktów odzwierzęcych jest zachowaniem poprawnym z etycznego punktu widzenia wszelkie barbarzyńskie postępowanie wobec ludzi na przestrzeni epok należy uznać za godne potępienia. Narzucone przez termin »ludzkie zoo« sprowadzenie człowieka do poziomu zwierzęcia czy, co gorsza, eksponatu, wywołuje zdziwienie zmieszane z zażenowaniem i lękiem. W chwili głębszej refleksji, pojawia się jednak próba zrozumienia zjawiska, gdzie należy szukać jego genezy i dlaczego w ogóle się ono pojawiło. Istotnym kontekstem wydaje się wzmiankowane kolekcjonerstwo. O tyle, o ile kolekcje i kolekcjonerstwo powiązane są z rozwojem nauk, problematyka ludzkiego zoo pozwala postawić pytanie o zmiany, którym podlega rozumienie nauki, również w kontekście obecnego w niej wartościowania, w tym tego, co uważane jest za moralnie akceptowalne.

Z upływem czasu pozycja Europy jako centrum ocen i klasyfikacji jeszcze bardziej się umocniła. Europejczycy zaczęli zabierać decydujący głos względem oceny wszystkich innych systemów władzy. Wyznaczali sposób wartościowania oraz jedyną właściwą drogę ku zrozumieniu świata i wszelkich jego osobliwości. Taki sposób myślenia zdeterminował obraz Europejczyków jako wybrańców, od których zależą losy Afryki czy Ameryki. W dalszym ciągu jednak, pomimo tak wysokiego rozwoju cywilizacyjnego Europy względem innych miejsc na świecie, sporą trudność generowały podróże zamorskie. Były one związane z licznymi niedogodnościami, niewygodą, a także niebezpieczeństwem. Zjawisko „inności”, które od pewnego czasu zyskiwało na znaczeniu, podsycalo ciekawość. Ilustracje dawno już przestały ją zaspokajać. To właśnie w takich okolicznościach, jako odpowiedź na potrzebę zwiedzenia egzotycznych krajów, zaczęły powstawać pierwsze ludzkie zoo. Stanowiły one rodzaj ludzkiej kolekcji zaspakajającej społeczny apetyt na nowe i nieznanne. Była to jednocześnie jedyna kolekcja oferująca cywilizowanym Europejczykom imitację dalekich podróży zamorskich bez konieczności spakowania walizki i opuszczenia bezpiecznego kraju. Należy zaznaczyć, że ta praktyka miała jednak swoją genezę znacznie wcześniej, nim stała się zjawiskiem powszechnym i ogólnoeuropejskim, dostępnym dla każdego chętnego odbiorcy. Moźni tego świata zaciekawieni tym, co odmienne, zapragnęli wejść w posiadanie egzotycznej służby na swych dworach już od pierwszego momentu zetknięcia Starego i Nowego Świata. W posiadanie kolorowej służby wchodzili początkowo przede wszystkim finansujący pierwsze wyprawy zamorskie, z których przywożono takie „żywe pamiątki”. Kolejną grupą

pierwszych posiadaczy niewolników stali się europejscy bogacze, których zwyczajnie było stać na to, by swoją kolekcję wzbogacić o „ludzki okaz”. „Dzika” służba pełniła na dworach dwojaką funkcję. Po pierwsze, była tanią siłą roboczą, a po drugie dodawała egzotyki życiu codziennemu możnowładcy. W 1415 roku Henryk Żeglarz podjął się założenia ciekawej „kolekcji” afrykańskich niewolników, której celem było wykształcenie miejscowych przewodników płynnie posługujących się językiem portugalskim. Było to przymusowe „ucywilizowanie” ludzi jedynie po to, by mogli być pożyteczni dla swojego pana⁹⁰. Jednak jakkolwiek by nie rozpatrywać tego problemu faktem jest, że to właśnie uprzedmiotowienie ludzi oraz gromadzenie towarzyszących im rzeczy stało się istotną pobudką do powstania pierwszych poświęconych odległym kulturom muzeów etnograficznych⁹¹.

Przykłady ludzkich menażerii odnotowano na dworach książąt włoskich, a następnie francuskich jeszcze w XVI wieku. Nie dziwi zatem, że pierwsze ludzkie zoo na niewielką skalę powstało właśnie w epoce renesansu. W 1550 roku doszło do aranżacji wioski tubylczej z okazji przybycia króla Francji Henryka II i jego żony Katarzyny Medycejskiej do Rouen. Stworzono wówczas imitację wioski amazońskiej. Do odtworzenia scen rodem z dżungli potrzebnych było 300 osób, które polowały, zbierały pożywienie, inscenizowały walki i prezentowały sceny rodzajowe, używając przy tym prawdziwej broni, która następnie została jako pamiątka ofiarowana królowi⁹². Jednak w tej osobliwej inscenizacji z przyczyn obiektywnych udział brało jedynie 50 „prawdziwych dzikich”, reszta ról odgrywana była przez Francuzów. Naturalnie to pozorne zjawisko równości rasowej i cywilizacyjnej wynikało jedynie z braku prawdziwych mieszkańców odległych lądów, którzy musieli zostać zastąpieni, by nadać przedstawieniu rozmach. Duże zmiany w sprawie ludzkich zoo przyniósł wiek XIX, kiedy społeczeństwa rozumiane jako narody zaczęły uświadamiać sobie odpowiedzialność za dokonywane barbarzyństwa, obciążające sumienie nie tylko zmanierowanych możnowładców, ale również zwykłych obywateli. Nie zmieniła się jednak zainteresowanie, jakim poszczególne społeczeństwa europejskie obdarzały wszystko to, co szokujące,

⁹⁰ A. Pawłowska, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao, Katowice 2006, s. 272; A. Pawłowska, *African Art. The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art*, „Muzeologia a kultúrne dedičstvo” 2020, vol. 8, no. 4, s. 162, s. 161–176.

⁹¹ Ibidem.

⁹² I. Yaya, *Wonders of America. The Curiosity Cabinets as a Site of Representation and Knowledge*, „Journal of the History of Collections” 2008, t. 20, vol. 2, s. 180.

egzotyczne czy osobiwe. Jest to czas, w którym nikogo w dalszym ciągu nie dziwi, że możliwym jest wejście w „posiadanie” istoty ludzkiej:

„W pierwszej dekadzie dziewiętnastego wieku niewolnik między siódmym a dziesiątym rokiem życia kosztuje od siedmiu do piętnastu dolarów, między dziesiątym a piętnastym – piętnaście dolarów, dojrzały mężczyzna – siedemnaście do dwudziestu dolarów, dobrze zbudowana kobieta – trzydzieści pięć do czterdziestu dolarów. Urzędnicy brytyjscy pracownicy mnożą średnią cenę człowieka (dwadzieścia dolarów) przez średni roczny eksport z Zanzibaru do Egiptu, Persji i krajów arabskich (piętnaście tysięcy osób, drugie tyle niewolników zostaje do pracy na wyspie, co też zasila jej gospodarkę, ale tego już nie liczone). Wychodzi trzysta tysięcy dolarów, wedle ówczesnego kursu – siedemdziesiąt tysięcy funtów brytyjskich. Ta ogromna wówczas suma stanowi czwartą część dochodów handlowych Zanzibaru i radykalnie rośnie w drugiej dekadzie stulecia. A głównym beneficjentem tych interesów jest oczywiście sułtan ze swoim wielkim dworem”⁹³.

Okres przełomu XVIII i XIX wieku i dalej, aż po wiek XX, cechuje bardzo szybki rozwój, niosący ze sobą liczne zmiany w jakości życia ludzi. Dla muzealnictwa jest to szczególnie moment, w którym to dawne studiolea otrzymały nową, uwspółcześioną formę światowych wystaw. Pierwsza taka ekspozycja miała miejsce w 1851 roku w Londynie. Idąc za Hanną Schreiber warto zwrócić uwagę, że wszystkie wydarzenia tego typu angażowały całe ówczesne społeczeństwa i miały na celu manifestację potęgi ekonomicznej i politycznej danego kraju, a także podkreślenie jego znaczenia w skali światowej⁹⁴. Miało to, rzecz jasna, przełożenie na każdą strefę życia, rozwój gospodarki czy handlu oraz sztukę. Jednak prawdziwa rywalizacja zaczęła się ujawniać dopiero podczas światowych wystaw, gdzie walczące o miano najnowocześniejszych i najbardziej prestiżowych ośrodków narody prześcigały się w budowie coraz to lepszych, droższych i wyższych, czego doskonały przykład stanowi między innymi Wieża Eiffla czy Pałac Kryształowy. Walter Benjamin, kontynuując myśl Karola Marksa⁹⁵, twierdził, że wystawy w tym okresie były „centrami pielgrzymek do fetysza towaru”⁹⁶, co miało, rzecz jasna, swoje przełożenie na liczbę odwiedzających. Te intrygujące wydarzenia stanowiły absolutne *novum* i w dobrym tonie było brać w nich udział.

Zjawiska, które kształtowały się pod wpływem ekspansji kolonialnej czyli: kolonializm, imperializm, orientalizm i zachodzące wraz z nimi procesy modernizacji

⁹³ M. Szejnert, *Dom żółwia Zanzibar*, Kraków 2011, s. 28.

⁹⁴ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej. Odkrywanie oswojenie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 146–147.

⁹⁵ K. Marks, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*, Warszawa 1953.

⁹⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 50.

i westernizacji, stały się elementem europejskiej tożsamości w XIX i XX wieku, wspólnym dziedzictwem wielu społeczeństw europejskich⁹⁷. Wiek XIX można uznać za renesans ciekawości społecznej, w odpowiedzi na którą powstała nowa dziedzina nauki, zwana antropologią. To właśnie w świetle takich okoliczności zaczęły powstawać ludzkie zoo, które z początku określane były subtelnym mianem wiosek tubylczych. Od pierwszych szesnastowiecznych pokazów w Rouen minęło już sporo czasu, ich formuła uległa również zmianie. W dalszym ciągu zawierała dozę teatralizacji, jednak kluczowy był tu dobór „okazów” w zbiorach, składających się jedynie z rdzennych mieszkańców dzikich lądów. Sposób działania zoo jest zrozumiały dla wszystkich. Jednak samo określenie „ludzkie zoo” u świadomego odbiorcy budzi już niepokój połączony z zaciekawieniem. Jednak zgodnie z prawdą w tych miejscach ludzie byli traktowani gorzej niż zwierzęta. Ludzkie zoo były połączeniem znanej nam z dzisiejszych czasów formy zoo i cyrku, jaki pamiętamy jeszcze z początku XXI wieku, czyli miejsca, w którym zwierzęta zmuszane były do różnorodnych, często katorżniczych pokazów ku uciesze tłumu. Jednak tym, co było w tych miejscach najgorsze było całkowite uprzedmiotowienie ludzi, którzy traktowani byli dosłownie jak eksponaty, przynależne do określonej aranżacji danej ekspozycji. Zjawisko to najlepiej ukazywało, do czego zdolni byli Europejczycy, by wykazać swoją dominację względem „dzikich” podbitych ludów. Dlatego pomimo faktu, że wystawy same w sobie cieszyły się ogromnym powodzeniem i w dalszym ciągu pozostawały okazją do prezentacji wszelkich osobliwości, zostały one wzbogacone o prezentacje ludzkich ekspozycji. Jako doskonały przykład może tu posłużyć Wystawa Paryska z 1878 roku, gdzie po raz pierwszy na tak ogromną skalę zbudowane zostały wioski, w których prezentowano 400 „okazów ludzkich” pochodzących z trzech odmiennych lokalizacji: Indochin, Senegalu i Tahiti⁹⁸. Wydarzenie to cieszyło się tak ogromną popularnością, że od tego czasu podobne ekspozycje zaczęto prezentować podczas wszystkich wystaw światowych. Istniały nawet instytucje specjalizujące się w organizowaniu takich pokazów, jak choćby International Anthropological Exhibit Company⁹⁹. Niekiedy same wioski posiadały charakter objazdowy na modłę cyrku. Jako jedną z popularniejszych objazdowych ekspozycji można tu wymienić „wioskę senegalską”¹⁰⁰. Jednak niektóre ludzkie zoo w tym okresie przybierały już formę statyczną, ograniczając się terytorialnie do tymczasowej ekspozycji

⁹⁷ J. Kieniewicz, *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003, s. 244.

⁹⁸ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej*, op. cit., s. 147.

⁹⁹ M. Kłós, *Szkice z wystawy paryskiej*, Rzeszów 1989.

¹⁰⁰ H. Schreiber, *Z „czarnych” kart historii stosunków międzynarodowych – „ludzkie zoo”*, „Społeczeństwo i Polityka” 2014, nr 2, s. 40.

prezentowanej na konkretnym obszarze miejskim, jak miało to miejsce choćby w La rue du Caire, połączonej z Wystawą Paryską w 1889 roku¹⁰¹. Z czasem jednak samo oglądanie dzikich na tle ich orientalizującego otoczenia, przestało wystarczać, był to moment gdy wiele ekspozycji zaczęło przybierać charakter nieco bardziej teatralny. Zaczęto organizować pokazy, podczas których dzicy już nie tylko prezentowali się na tle otoczenia, które miało przypominać ich rodzime wioski, ale prezentowali również swoje osobliwe umiejętności, po to by odwiedzający wystawy goście mieli poczucie wchodzenia z nimi w interakcje, by choć przez chwilę móc stać się elementem nieznanego i odległego świata, lub (co gorsza) w zestawieniu z dzikusami z dalekich krain poczuć się jak cywilizowany Europejczyk, biały pan, który z założenia zasługuje na to, by być lepszym. Tego typu pokaz miał miejsce choćby podczas Wystawy Brytyjskiej w 1899 roku, kiedy prezentowanych było 174 członków jednego z najstarszych ludów na świecie – San. Wspomniani ludzie pokazywani byli jako ogniwo pośrednie pomiędzy pawianami a (w domyśle) ludźmi białymi, jako dydaktyczno-darwinistyczny przykład ewolucji¹⁰². Każdorazowo wszystkie tego typu wystawy były starannie wyreżyserowane jak przedstawienia, tak aby podbudować ego białych Europejczyków, którzy oglądając „kolorowych dzikich” mogli poczuć wyższość swojej rasy, na wzór mitycznych herosów. Dlatego też często aranżowane były nieistniejące bitwy, których wynik z założenia był znany. Przykład takiej inscenizacji zawierała Berlińska Wystawa Rzemiosła z 1896 roku, podczas której setki „dzikich” zmuszonych zostało do radosnych okrzyków „hura” na cześć cesarza i Rzeszy¹⁰³. „Popularność” uczestników tego pokazu wynikała z faktu, że bo ich obserwatorzy podświadomie mogli czuć ulgę, a także niezaprzeczną przewagę nad nimi. Bez względu na własne problemy byli wszak biali, cywilizowani, mieli dostęp do światła i wody, mogli chodzić do pracy i łążyli na własne utrzymanie. Co jednak najcenniejsze, zawsze byli podmiotem, a nie przedmiotem. Nic więc dziwnego, że ludzkie pokazy dowartościowywały tłumy maluczkich i z dnia na dzień zyskiwały na popularności. W świecie odnotowano nawet modę na zbieranie pocztówek ukazujących wystawianych podczas ekspozycji dzikich, co dodatkowo zachęcało, aby zobaczyć taki pokaz na żywo¹⁰⁴. Nie dziwi zatem, że pokazy zaczęły stanowić dochodowy interes, a co za tym idzie wymagały specjalnej lokalizacji dla stałych ekspozycji. Był to moment, w którym forma

¹⁰¹ Ibidem, s. 41.

¹⁰² Ibidem, s. 42.

¹⁰³ R. Corbey, *Ethnographic showcases, 1870–1930*, „Cultural Anthropology” 1993, t. 8, nr 3, s. 167.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 345.

obwoźna „cyrku” zmieniała się w stacjonarną, dosłownie i w przenośni tworząc zoo. Właśnie miejskie zoo zazwyczaj stawały się umownym terenem, na którym budowane były aranżacje przypominające tubylcze wioski. Przykładem tego jest działalność Carla Hagenbecka żyjącego w latach 1844–1913. Był on dyrektorem i właścicielem kilku obwoźnych cyrków oraz hamburskiego zoo, prekursorem „ludzkich ekspozycji”, które nazywał *Völkerschauen*. Dodatkowo Hegenbeck był z zawodu treserem oraz hodowcą, a z zamiłowania przedsiębiorcą zajmującym się ogólnoswiatowym handlem egzotycznymi zwierzętami, a następnie ludźmi. Wszystkie wspomniane „osiągnięcia” i umiejętności umożliwiły temu człowiekowi w latach 1874 i 1875 sprowadzanie do Europy przedstawicieli różnych ras i grup etnicznych, takich jak m.in. Samończycy, Saamowie, Nubijczycy, Inuici czy Masaje¹⁰⁵. Celem Hegenbecka było naturalnie wzbogacenie się poprzez prezentowanie szerokiej publiczności tego, czego nie sposób było doświadczyć w domowym zaciszu. Tym samym zapoczątkował on dziwaczną modę na oglądanie egzotycznych, nieskalanych cywilizacją ludów, popularną aż do końca pierwszej dekady XX wieku. Pokazy tego typu były tak cenione, że jednego dnia Wystawę Berlińską odwiedziło 58 tysięcy osób. Wystawa cieszyła się tak ogromną popularnością, że została przewieziona do Drezna, by ratować przed bankructwem tamtejsze zoo, co zresztą skończyło się pełnym sukcesem, gdyż dzięki niej zoo odwiedzało 20 tysięcy osób dziennie. Hegenbeck organizując inny pokaz w Paryżu na przestrzeni 100 dni przyciągnął 2 miliony zwiedzających. Ludzkie zoo wielkie zyski przynosiły również w innych niemieckich miastach, takich jak Monachium, Kassel czy Lipsk¹⁰⁶. W samych Niemczech w latach 1875–1900 zorganizowano ponad 100 różnorodnych pokazów. Prezentowano na nich od 3 do nawet 250 żywych obiektów¹⁰⁷. Wystawy osiągały ogromne sukcesy finansowe, co z kolei stanowiło szybką motywację kierowników innych europejskich zoo do poszerzenia działań w tym zakresie. W ślad za Hegenbeckiem poszedł m.in. dyrektor paryskiego zoo Geoffroy de Saint Hilaire, który w latach 1877–1912 zorganizował 30 pokazów, z czego już pierwsze dwa w 1877 roku dwukrotnie zwiększyły przychody jego zoo¹⁰⁸. W zależności od kraju nieco inne pokazy cieszyły się sukcesem. Przykładowo w Holandii, Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych, najpopularniejsza stała się ekspozycja Buffalo Bill Wild West Show, gdzie cywilizowani biali mogli na własnej skórze

¹⁰⁵ E. Ames, *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*, Washington 2009.

¹⁰⁶ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej*, op. cit., s. 149.

¹⁰⁷ J. Pawlik, *Egzotyzm – wątpliwy zachwyty odmiennością. Misje w XIX wieku*, Pieniężno 2008, s. 38.

¹⁰⁸ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej*, op. cit., s. 149.

doświadczyć Dzikiego Zachodu, oglądając sceny napadów, strzelanin i Indian jeżdżących konno¹⁰⁹. Ludzkie zoo, o czym dziś mówi się niechętnie, stały się także okazją do pobudzenia seksualnych fantazji Europejczyków, których fascynowały odmienne pod względem anatomicznym ciała Innych. Przykład tego stanowiły liczne pokazy tak zwanej „hotentockiej Wenus”, organizowane w XIX wieku w Londynie. Kobieta znaczną popularność zyskała przede wszystkim dzięki monstualnym pośladkom i przerośniętym wargom sromowym¹¹⁰, które sprawiły, że była ona obiektem pożądania wielu angielskich „gentlemanów”¹¹¹. Bartman przybyła do Londynu we wrześniu 1810 roku, gdzie po pewnym czasie została „cyrkową” atrakcją. Była wystawiana w znajdującej się na kilkumetrowym podwyższeniu estrady klatce. Następnie zmuszana była, by z niej wychodzić pozwalając widowni podziwiać szczegóły swojej anatomii, znosząc upokarzające spojrzenia i szyderstwa. Była też dotykana przez rozochoczoną publiczność. Wspomniane pokazy dość szybko musiały zostać zakończone, gdyż zgodnie z ustawą z 25 marca 1807 roku zniesione zostało w Wielkiej Brytanii niewolnictwo¹¹². W związku z powyższym Brytyjskie Towarzystwo Afrykańskie wytoczyło sprawę sądową stręczycielowi kobiety. Mężczyzna prawdopodobnie sfabrykował wówczas umowę, potwierdzającą fakt otrzymywania przez kobietę wynagrodzenia w wysokości 12 gwinei rocznie, z racji czego sprawa została umorzona¹¹³. Następnie pokazy Wenus miały miejsce w Holandii i Francji, gdyż wspomniany rozgłos nie służył interesom jej „opiekuna” w Anglii. Tam znów była wyzyskiwana, początkowo przez Henry’ego Taylora, a następnie przez Reaux, który był nie tylko kolejnym organizatorem spektakli z jej udziałem, ale również jej kolejnym stręczycielem. Mężczyzna pobierał 3 franki za oglądanie i dotykanie jej ciała¹¹⁴. W 1815 roku profesor zoologii i dyrektor Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu Étienne Geoffroy Saint-Hilaire¹¹⁵ zaproponował Saartje zbadanie jej osobliwego ciała. Wówczas kobieta stała się obiektem analiz naukowców z wielu dziedzin. Wśród obserwujących jej budowę ciała mężczyzn odnaleźć można było malarzy, zoologów, anatomistów i innych. Ostatni okres życia Saartje Baartman spędziła w głębokiej nędzy,

¹⁰⁹ Ibidem, s.150.

¹¹⁰ Online: <https://centerofthewest.org/> [dostęp: 17.02.2022].

¹¹¹ A. Wieczorkiewicz, *Drugie życie Saartje Baartman*, „Teksty Drugie” 2012, nr 2, s. 253–273.

¹¹² Wspomniana ustawa zabraniała jedynie handlu ludźmi, posiadanie niewolników w Imperium Brytyjskim zostało zniesione ostatecznie dopiero w 1843 roku.

¹¹³ C. Davies, *The Return of El Negro*, Johannesburg 2003, s. 68.

¹¹⁴ C. Crais, P. Scully, *Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography*, Princeton 2009, s. 55–57.

¹¹⁵ Występujący już w niniejszym opracowaniu w charakterze dyrektora paryskiego zoo.

a następnie zmarła w wyniku niesprecyzowanej choroby zakaźnej¹¹⁶. Jednak nawet po śmierci Hotentocka Wenus nie zyskała spokoju. Jej ciało zostało wykupione przez naukowca o nazwisku Georges Cuvier, prowadzącego na niej za życia badania. Zlecił on wykonanie całkowitego jego odlewu. Utrzymywał, że stanowi ono ewidentny dowód niższości jednych ras względem innych. Dodatkowo, jako argumentu używając powszechnego dobra nauki, przeprowadził na zwłokach liczne badania i analizy, profanując ciało kobiety. Po ich zakończeniu mózg, odbyt oraz narządy płciowe kobiety zostały zachowane w formalinie. Dokonał też rekonstrukcji jej szkieletu. W 1817 roku badacz opublikował wyniki swojej pracy pt. *Uwagi na temat ciała kobiety znanej w Paryżu jako Hotentocka Wenus* w audytorium Académie Nationale de Médecine. Odlew ciała Saartjie oraz jej szkielet wystawione zostały w galerii antropologii fizycznej utworzonej w 1937 roku w ramach paryskiego Musée de l'Homme. Dopiero 40 lat później zostały przeniesione do magazynów muzeum. W 1994 roku, odlew i szkielet opuściły magazyny z okazji prezentacji wystawy *Rzeźba etnograficzna XIX wieku, od Hotentockiej Wenus do Tehury Gauguina*, trafiając najpierw w Musée d'Orsay, a następnie do Arles. Od lat 40. datują się pierwsze prośby RPA o zwrócenie szczątków Saartjie Baartman. Prośby te zyskały na znaczeniu w 1994 roku, kiedy to miało miejsce zakończenie apartheidu. Jednak dopiero 6 marca 2002 roku w myśl ustawy o restytucji dóbr kultury Francja zwróciła zwłoki¹¹⁷, dzięki czemu „hotentocka Wenus” doczekała się wreszcie godnego pogrzebu¹¹⁸.

Kolejnym zatrważającym dowodem na to, jak z pozoru niewinne działania ekspozycyjne służące poszerzeniu horyzontów Europejczyków niszczyły życie i psychikę Innych, jest historia kongijskiego Pigmeja Ota Benga. Jak uważali ówczesni darwiniści, Pigmeje stanowili brakujące ogniwo pomiędzy małpami a ludźmi. Ich inteligencję z założenia określano jako równą niepełnosprawnym umysłowo białym. Badacze ci swoje teorie popierali szeregiem badań antropologicznych, w których kryterium stanowiła m.in. szybkość kojarzenia faktów czy wytrzymałość na ból¹¹⁹. Ota Benga na początku XX wieku zamieszkiwał w sąsiedztwie małp w nowojorskim Bronx Zoo. Do Stanów Zjednoczonych został przywieziony z kolonii w Kongo, do której trafił, gdy cudem uniknął śmierci, kiedy belgijscy osadnicy dopuścili się masakry na mieszkańcach jego wioski. Uratowało go tylko to, że w tym czasie był na polowaniu. Powróciwszy do osady został złapany i zniewolony,

¹¹⁶ C. Crais, P. Scully, *Sara Baartman and the Hottentot Venus...*, op. cit., s. 55–57.

¹¹⁷ A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki*, op. cit., s. 276–277.

¹¹⁸ A. Wieczorkiewicz, *Drugie życie Saartjie*, op. cit., s. 233–252.

¹¹⁹ P.V. Bradford, H. Blume, *Ota Benga; The Pygmy in the Zoo*, New York 1992, s. 40.

a następnie sprzedany antropologowi Samuelowi Vernerowi, który w tamtym czasie zajmował się poszukiwaniem nowych obiektów do zoo. Następnie Verner wypożyczył swojego podopiecznego na wystawę w Luizjanie w 1904 roku. Po zakończonej wystawie Ota wraz z innymi Pigmejami biorącymi udział w prezentowanej wówczas tubylczej wiosce wrócili w towarzystwie Vernera do Afryki. Ota jednak w wyniku wszystkich wstrząsających przeżyć, których doświadczył, nie potrafił ponownie odnaleźć się w ojczyźnie. Jak podawał w swojej relacji Verner, Ota sam pragnął wrócić do Stanów Zjednoczonych, gdzie trafił pod opiekę Williama Hornadaya – dyrektora nowojorskiego zoo. Wtedy dopiero tak naprawdę ten niewielkiego wzrostu mężczyzna w wieku 23 lat stał się po raz pierwszy niewolnikiem. Przez wzgląd na swoją drobną budowę i niski wzrost wyglądał jak dziecko, jednak zgodnie z prawdą był już wówczas dwukrotnym wdowcem. Jego pierwsza żona wraz z dziećmi została zamordowana podczas wspomnianej rzezi, w wyniku której Ota został uprowadzony, druga (z którą pobrał się podczas ponownego pobytu w Afryce) zmarła w wyniku ugryzienia przez jadowitego węża. Resztę swojego życia Ota Benga spędził w zoo, dzieląc swoją niedolę z szympansem. W wyniku wszystkich powyżej opisanych faktów zatracił przynależność do jakiegokolwiek społeczeństwa. Zakończył swoje życie samobójczą śmiercią¹²⁰.

Zdaniem badaczy, takich jak Pascal Blanchard, Nicolas Bancel czy Sandrine Lemaire, ludzkie zoo tak naprawdę nie przedstawiały żadnej wartościowej prawdy o ludach podbitych, natomiast mówiły bardzo wiele o mentalności widzów tego typu pokazów¹²¹. W teorii miejsca te służyć miały zaspokajaniu wiedzy dotyczącej natury ludzkiej na poszczególnych szczeblach hierarchii istot żywych. W praktyce stanowiły głównie ludyczną rozrywkę. Ciekawość mieszała się tu z uprzedmiotowieniem, wynosząc ego odbiorców na wyżyny¹²². Ludzkie zoo traktowane były przez wielu antropologów jako inspirujący materiał dydaktyczny. Praktykowanym powszechnie obyczajem było szczegółowe badanie obiektów przez antropologów, nim jeszcze osoby te wzięły rzeczywisty udział w pokazach. Zdaniem Anny Wieczorkiewicz to właśnie dzięki powszechnej aprobacie dla tego typu praktyk kategoria osobliwości ponownie wróciła na

¹²⁰ J. Bergman, *Ota Benga the pygmy put on display in the zoo*, „CEN Technical Journal” 2000, nr 14 (1), s. 81–90.

¹²¹ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej*, op. cit., s. 152.

¹²² T. Mitchell, *Orientalism and the Exhibitionary Order, Colonialism and Culture*, Michigan 1992, s. 292.

języki, a co gorsza, zaczęła oficjalnie figurować jako myśl przewodnia narracji muzealnych i temat debat czy naukowych opracowań¹²³.

Odwiedzający ludzkie zoo mieli fałszywe poczucie przynależności do czegoś wielkiego, co wynikało zapewne z doświadczeń kolonializmu i nawiązywało do odczuć związanych z imperialną potęgą danego narodu. Dziś wiemy, że zabiegi te niewiele miały wspólnego z nauką we współczesnym tego słowa rozumieniu, zaś bardzo wiele z budzącą wstyd manipulacją społeczną i absurdem. Na początku XIX wieku po raz pierwszy na tak ogromną skalę pojawiło się publiczne przeświadczenie, że odmienna budowa ciała i fizjonomia wskazać może różne miejsce w hierarchii gatunkowej i porządku świata¹²⁴. W pierwszej połowie XX wieku mieszkańcy państw Zachodu zaczęli wyrażać swoje jawne oburzenie wobec barbarzyńskich praktyk przetrzymywania ludzi jako eksponatów w okolicznych zoo. Na fali protestów praktyki te zaczęły zanikać. Ostatnie ludzkie zoo zostało zamknięte w 1958 roku w Belgii¹²⁵. Mimo że wystawy ludzkie zazwyczaj były czasowe (trwały około kilku tygodni), przynosiły ogromne dochody. Do lat 20. wrocławskie zoo, gdzie częścią ekspozycji byli ludzie, odwiedziło 318 tysięcy osób. Dziś oburzenie wywołuje fakt, że podobne praktyki w ogóle mogły kiedykolwiek mieć miejsce. W XXI wieku zadajemy sobie pytanie, dlaczego wyższość białego człowieka przez setki lat wydawała się tak oczywista, że jej negowanie zdawało się być niedopuszczalne. Zjawisko ludzkich zoo do dziś budzi wiele kontrowersji. Z całą pewnością stanowi ono ciemną stronę historii kolekcjonerstwa, wskazuje na moralne wątpliwości i ideologiczne uwikłanie praktyki naukowej. Wydaje się również, że światopogląd, na którym opierał się pomysł ludzkiego zoo, jest bardzo bliski myśli, która doprowadziła do Holocaustu¹²⁶.

1.3. Udomowienie Innego jako ważki element koncepcji sztuki prymitywnej

Książki żyją dłużej niż ludzie, którzy je piszą i – jak twierdziła Gertruda Stein – ludzie nie zmieniają się z pokolenia na pokolenie, zmianie ulega jedynie sposób, w jaki postrzegają i interpretują świat¹²⁷. Można zaryzykować twierdzenie, że odbiór

¹²³ A. Wieczorkiewicz, *Epoki osobliwości. „Osobliwość” jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 317–318.

¹²⁴ R. Corbey, *Ethnographic showcases, 1870–1930*, „*Cultural Anthropology*” 1993, t. 8, nr 3, s. 353–354.

¹²⁵ P. Luty, *Trwa nagonka na Belgów. Internet wypomina im ludzkie zoo*, 2004, online: <https://natemat.pl/108563,trwa-nagonka-na-belgow-internetwypomina-im-ludzkie-zoo> [dostęp: 25.02.2022].

¹²⁶ Podrozdział *Owładnięci manią kolekcjonowania. Od gabinetów osobliwości po ludzkie zoo* (s. 37–51) został napisany w oparciu o artykuł własny Z. Gralak, *Ludzkie zoo – ciemna strona kolekcjonerstwa*, „*Hybris*” 2019, nr 47, s. 56–72.

¹²⁷ S. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998, s. 275.

rzeczywistości również nie zmienia się radykalnie, lecz jest stopniowym procesem ewoluującym z każdym pokoleniem, a już z całą pewnością dzieje się tak w kwestii postrzegania Innego.

Metodologia nauk humanistycznych od zarania dziejów podejmuje wobec sztuki próbę jednoczesnego odbierania, interpretowania i formowania postrzegania świata. Człowiek rozumie otoczenie na swój sposób, jednak symboliczny przekaz przy pomocy obrazu stanowi uniwersalny ogólnoludzki język, który towarzyszy mu nierozdzielnie od początków istnienia. W każdym z nas świadomie lub podświadomie tkwią i zmieniają się wraz z jego rozwojem obrazy, alegorie i metafory, wykrojone z codzienności kadry, wyobrażenia i odniesienia konstytuujące rzeczywistość. Składa się to na konstrukt wartości determinujących potrzebę odbioru sztuki, i emocji towarzyszących jej percepcji. Odbiór piękna jest jedną z bardziej intrygujących cech ludzkiej natury, to m.in. dzięki niemu kształtuje się nasze widzenie świata, a także sposób, w jaki postrzegamy nas samych i Innych. Badania nad odmiennymi kulturami kreują obraz odnoszący się również do nas samych, na zasadzie analogicznej względem działania lustra odbijającego naszą powierzchowność. Dzieła sztuki pełnią zbliżoną rolę w wielu kulturach na świecie. Często stanowią wyraz opinii społecznej, a także wpływają na świadomość historyczną charakterystyczną dla danego terytorium. Materializuje się dzięki nim wiara oraz wiedza dotycząca spraw elementarnych, a także refleksyjność danej zbiorowości. W wypadku odniesień do mitologii sukces przeszły, którego poświadczenia możemy szukać w historii, często będących jedynie zbiorem przekazów oralnych, stwarza precedens sukcesu przyszłego stanowiącego wypadkową doświadczeń wyniesionych z odniesień do cudzego życia, popartych refleksją nad własną historią. Człowiek posiada zdolność do kompensacji faktów i odnoszenia ich do własnej codzienności. W dziełach sztuki poszukuje odwołań do własnego doświadczenia i wrażliwości, próbując zrozumieć siebie. Dzieła, które są nam szczególnie bliskie, sprawiają, że jakaś część nas odbija w nich swoją powierzchowność, jak ma to miejsce podczas przeglądania się w lustrze.

„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?”¹²⁸.

¹²⁸ M. Walis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Łódź 1956, s. 66.

To metaforyczne lustro, jeśli znajdzie się w zasięgu wnikliwego, otwartego odbiorcy, może umożliwić mu bliższe spotkanie z samym sobą i pomóc dostrzec rozwiązania wielu, niekiedy pozornie trudnych problemów, które wynikają najczęściej z niezrozumienia innego kontekstu.

Już Arystoteles, tworząc klasyczną teorię metafory, zauważył, że „zwykle słowa przekazują tylko to, co już znamy [...] właśnie metaforą możemy objąć to, co nowe”¹²⁹. Obrazy stanowią bardzo często symboliczne odniesienia do otaczającego nas świata. Postrzeganie to, bardzo często w mniejszym lub większym stopniu różni się w zależności od danej grupy społecznej, cywilizacji bądź kultury. Wynika to z szeregu czynników, takich jak otoczenie, środowisko czy nabyte doświadczenia.

Spośród licznych określeń funkcjonujących w literaturze przedmiotu na temat dzieł twórców afrykańskich jednym z najciekawszych i zarazem najobszerniejszych jest „sztuka prymitywna”. Sformułowanie to najpełniej określa artystyczne prace Innego w świecie sztuki Zachodu. Termin sztuka prymitywna zaczął funkcjonować wraz z pierwszym formalnym uznaniem dzieł rąk artystów pozaeuropejskich za artefakty godne prezentowania w salach muzealnych. Moment ten dość precyzyjnie określa etap przejścia pomiędzy gabinetami osobliwości a pierwszymi krokami Innego stawianymi w sferze kultury¹³⁰. Jak słusznie zauważa Albert Thiele: „Z góry musimy się wystrzegać, by sztuki ludów pierwotnych nie traktować jako czegoś związanego z niższym stopniem rozwoju ludzkości i nie pomniejszać samoistnej wartości owej sztuki, jak to czynili badacze starszej generacji”¹³¹. Przy czym, jak zaznacza Daniel Etounga-Manguelle warto pamiętać, że „Afrykańska różnorodność może wprowadzić w oszołomienie nawet najbardziej odpornego człowieka”¹³².

Kolonializm był dla Europejczyków okresem znacznej potęgi militarnej i dobrobytu gospodarczego. Dzięki szybkiemu rozwojowi handlu i przemysłu Europa otwarcie uznała się za prawdziwego „władcę” reszty świata. Ta powszechna wiara w wielkość Europy spowodowała ekspansję największych i najbogatszych państw starego kontynentu na nieznane wcześniej dzikie tereny. Dziś okres kolonialny jest powszechnie postrzegany

¹²⁹ Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1989, s. 1410b.

¹³⁰ Szerzej zagadnienie to omówił Krzysztof Pomian, [w:] K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001.

¹³¹ A. Thiele, *Sztuka Afryki*, tłum. R. Handle, Warszawa 1974, s. 211.

¹³² D. Etounga-Manguelle, *Czy Afryce potrzebny jest program dostosowania kulturowego?*, [w:] *Kultura ma znaczenie*, red. L.E. Harrison, S.P. Huntington, tłum. S. Dymczyk, Poznań 2000, s. 127–128.

Cyt. za: A. Pawłowska, *Przemiany w tradycyjnej estetyce afrykańskiej i jej relacje z kulturą europejską*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkowszewska, Kraków 2008, s. 181–192.

negatywnie, a polityczne, kulturowe i gospodarcze pozostałości z nim związane są często potępiane zarówno przez kraje kolonizowane, jak i kolonizujące. W 1960 roku Organizacja Narodów Zjednoczonych ogłosiła Rezolucję 1514, w której potępiła kolonializm jako „wyzysk, który stanowi zaprzeczenie podstawowych praw człowieka”¹³³. Z czasem zmiany związane z międzynarodowymi normami stosunków między państwami pozwoliły na rozwój (niekiedy w burzliwych i dramatycznych okolicznościach) politycznej i gospodarczej niezależności państw kolonialnych od metropolii. Stopniowo, pod koniec XX wieku, niemal wszyscy przedstawiciele „zawłaszczonych ludów” stali się obywatelami niepodległych państw narodowych. Jednak w sferze kultury i sztuki wciąż istnieje wiele nierozstrzygniętych problemów czy pytań dotyczących okresu kolonialnego pozostawionych bez odpowiedzi¹³⁴.

Obecnie pod hasłem sztuka prymitywna kryje się wiele różnorodnych odniesień i koncepcji. Determinuje to podejście do niego w sposób holistyczny, przy zaangażowaniu wielu dziedzin nauki. Koncepcja osławiania Innego ma początki w procesie zachodnich praktyk stosowanych wobec obcych. Wówczas konieczne stało się stworzenie europejskiej perspektywy, a nawet całej „białej mitologii”¹³⁵ służącej nam po to, by początkowo oswoić, a następnie podjąć próbę zrozumienia Innego. Jednak, czy nasz sposób postrzegania rzeczywistości nie wpływa na interpretację świata? Można przywołać tu wspomnianą już we wcześniejszym fragmencie tego tekstu teorię pojmowania Innych poprzez pryzmat nas samych, na zasadzie odbicia lustrzanego, co w tym przypadku stanowić może pouczającą lekcję pokory.

Jednym z kluczowych problemów związanych ze współczesnym dyskursem na temat kolonializmu jest pytanie o artefakty pochodzące z pozaeuropejskich kręgów kulturowych. Proste rozwiązanie polegające na włączeniu tych obiektów do kolekcji muzealnych wydaje się niewystarczające. W jaki sposób należy postrzegać te nieeuropejskie wytwory – jako dzieła sztuki czy obiekty etnograficzne? Innym równie ważnym pytaniem w kontekście dekolonizacji jest: czy kraje takie, jak Niemcy, Holandia, Wielka Brytania i Francja powinny zwrócić dzieła sztuki zrabowane w okresie kolonialnym? Inną krytyczną kwestią, którą należy rozważyć, jest pytanie o to, jak obecnie

¹³³ D. Kenedy, *Decolonization: A Very Short Introduction*, London 2016, s. 11.

¹³⁴ A. Pawłowska, *The white man's burden. From colonialism to postcolonialism – discourse on non-european art And its positions in the 55rtworld from the perspective of the 2020*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2021, vol. XXIII, s. 143–165.

¹³⁵ Nawiązanie do tytułu książki odnoszącego się do teorii historii Roberta C.J. Younga; C.J. Young, *White Mythologies*, London–New York 1990.

rozumiemy „dekolonizację historii sztuki”. Dlaczego te pytania są tak znaczące? Odpowiedź nawiązuje do przeszłości i konieczności niepowielania jej błędów związanych z palącą potrzebą dominacji białej rasy i kultury Zachodu.

Zagadnienie to zupełnie inaczej prezentowało się z perspektywy mieszkańców Europy tamtych czasów. Od połowy do końca XIX wieku kolonializm był przedstawiany jako „rozszerzenie cywilizacji”, co ideologicznie uzasadniało samozwańczą rasową i kulturową wyższość świata zachodniego nad światem niezachodnim. Koncepcja ta została przedstawiona przez Josepha-Ernesta Renana (1823–1892) w *La Réforme intellectuelle et morale* (1871)¹³⁶, w świetle której zarządzanie imperialne wpłynie pozytywnie na „intelektualną i moralną reformację” przemian kolorowych ludów mniej rozwiniętych (jak wówczas sądzono) kultur świata. Doskonałym przykładem tego typu osądów może być następujący cytat:

„Regeneracja niższych lub zdegenerowanych ras przez rasy wyższe jest częścią opatrnościowego porządku rzeczy wspólnego dla ludzkości [...]. *Regere imperio populosis* naszym powołaniem. [...] Natura stworzyła rasę robotników, rasę chińską, która ma wspaniałą zręczność manualną i prawie nie ma poczucia honoru; rządzić należy nimi sprawiedliwie, pobierając od nich, w zamian za błogosławieństwo takiego rządu, obfite zadośćuczynienie dla rasy podbijającej, a będą zadowoleni. Murzyn jest przedstawicielem rasy uprawiającej ziemię; traktuj go z życzliwością i humanitaryzmem, a wszystko będzie tak, jak powinno. Kolejna rasa to (przedstawiciele) panów i żołnierzy, czyli rasa europejska [...]. Niech każdy robi to, do czego został stworzony, a wszystko będzie tak, jak powinno”¹³⁷.

Punktem wyjścia dla refleksji Renana było silne przekonanie, że rasa europejska jest rasą panów. Biała rasa jest, zgodnie z tymi poglądami, predestynowana do panowania nad innymi ludźmi na świecie. Innym ważnym elementem tej układanki stało się systematyczne deprecjonowanie kultury afrykańskiej. Jak zauważa Cedric Robinson w swojej wpływowej książce *Black Marxism*:

„[...] całe pokolenie »oświeconych« europejskich uczonych ciężko pracowało, aby wymazać kulturowy i intelektualny wkład Egiptu i Nubii z europejskiej historii, aby wybielić Zachód w celu utrzymania czystości »europejskiej« rasy. Pozbawili również całą Afrykę wszelkich pozorów »cywilizacji«, wykorzystując drukowaną stronę do wykorzenienia afrykańskiej historii, a tym samym zredukowania całego kontynentu i jego potomstwa do niewiele więcej niż zwierząt jucznych lub brutalnych pogan”¹³⁸.

¹³⁶ E. Renan, *La Reforme Intellectuelle et Morale*, Paris 1929.

¹³⁷ E. Renan, *quote from Aimé Césaire, Discourse on Colonialism*, trans. J. Pinkham, New York 2000, s. 38 (tłum. własne).

¹³⁸ Cytat za: A. Pawłowska, *The white man's burden. From colonialism to postcolonialism – discourse on non-european art And its positions in the artworld from the perspective of the 2020*, [w:] *Art Inquiry, Recherches sur les arts 2021*, vol. XXIII, s. 146, s. 143–165.

Rezultatem takiego podejścia do światowej historii jest ukazanie Europy jako odrębnej, czystej rasowo jednostki, wyłącznie odpowiedzialnej za nowoczesność i postęp. Co więcej, tego typu obraz w XIX wieku jawił się jako prawdziwy, zaś rozpowszechnianie go postrzegano jako moralny obowiązek wysoko urodzonych obywateli. Był to okres, gdy cywilizacyjna misja białych wyrażana była rasistowskim językiem potęgującym wrażenie rywalizacji między imperiami europejskimi i amerykańskimi. Dodatkowo w kolonizacji Dalekiego Wschodu i tak zwanej walce o Afrykę pod koniec XIX wieku, reprezentacja homogenicznej tożsamości europejskiej uzasadniała kolonizację. W ten sposób Belgia, Wielka Brytania, Francja i Niemcy usprawiedliwiały kolonializm jako niesienie kaganka oświaty nieoświeconym ludom.

Koncepcja *la mission civilisatrice*¹³⁹ Imperium Francuskiego zakładała, że niektóre rasy i kultury są bardziej rozwinięte i cywilizowane od innych. W związku z tym zwyczajnie mają prawo, by kolonizować inne ludy, w służbie szlachetnej idei szerzenia „cywilizacji” i jej korzyści ekonomicznych. Zgodnie z tą dewizą Brytyjczycy skolonizowali znaczną część Afryki od około 1870 roku. Równolegle trwał kolonialny podbój Indochin przez Francuzów i podporządkowanie holenderskich Indii Wschodnich przez Holendrów. Tak więc, począwszy od lat 70. XIX wieku, tysiące afrykańskich rzeźb, a także indonezyjskich, chińskich i japońskich artefaktów przybyło do Europy w następstwie podbojów kolonialnych i wypraw odkrywczych¹⁴⁰.

1.4. Badania nad sztuką „prymitywną”

Badanie sztuki afrykańskiej i każdej innej pozaeuropejskiej jest fascynującym zagadnieniem. Z jednej strony napędzane jest przez niedawną multidyscyplinarną pracę nad dyskursem kolonialnym i potępia etnocentryzm tradycyjnej antropologii. Taka opinia została przedstawiona przez historyka amerykańskiego pochodzenia Roya Siebera (1923–2001), który jest uważany za założyciela dyscypliny afrykańskiej historii sztuki w Stanach Zjednoczonych¹⁴¹. Jak zauważa Christine Mullen Kreamer w swoim artykule *A Tribute to Roy Sieber* z 2003 roku „Wiele teorii antropologicznych implikuje kulturową ponadczasowość i, skupiając się na fikcji etnograficznej teraźniejszości, ignoruje skumulowany efekt zmian [...], który przybiera kształt kultury i sztuki”¹⁴².

¹³⁹ H. Liebersohn, M. Harry, *Introduction: The Civilizing Mission*, „Journal of World History” 2016, vol. 27, no. 3, p. 383–387.

¹⁴⁰ A. Pawłowska, *The white man's burden...*, op. cit.

¹⁴¹ Ch.M. Kreamer, *A Tribute to Roy Sieber*, [w:] „African Arts” 2003, vol. 36, no. 1, s. 12–23.

¹⁴² R. Sieber, *Preface*, [w:] W. Gillon, *A Short History of African Art*, London 1984, p. 12.

Z drugiej strony, badanie sztuki afrykańskiej ma na celu promowanie jej estetycznych jakości, jednocześnie próbując zdystansować się od modernistycznego wykorzystywania sztuki, która w świetle prowadzonych tu rozważań określana jest jako „prymitywna”¹⁴³.

Metodologicznych, etycznych i politycznych implikacji antropologicznych badań terenowych można szukać m.in. w słynnym tekście George’a W. Stockinga (1928–2013) *History of Anthropology: Whence/Whither*¹⁴⁴. Wraz z metodami typowymi dla historii sztuki, afrykańści zainteresowani tym obszarem nauki, w którym sztuka łączy się z kulturą i życiem codziennym, zastosowali techniki znane z antropologii czy socjologii, m.in.: obserwację (w tym uczestniczącą), ankiety, kwestionariusze, rozmowy, a także wywiady. Wszystko po to, by „odkryć” i porównać formy, konteksty, znaczenia i intencje „tradycyjnych” i „współczesnych” praktyk artystycznych w Afryce¹⁴⁵.

Wszystkie dyscypliny naukowe z upływem czasu przechodzą znaczące przeobrażenia. Słynny austriacki historyk sztuki Fritzl Saxl (1890–1948) zaobserwował, że historia sztuki jest niezbędna dla naszego lepszego zrozumienia sztuki. Odpowiedzi na pytanie o rolę historii sztuki w procesie jej rozumienia poszukiwał w swoim eseju, szokująco zatytułowanym *Po co nam historii sztuki?*¹⁴⁶.

W epoce oświecenia wiele z dawnych kolekcji pochodzących z gabinetów osobliwości zostało przekazanych do muzeów historii naturalnej, gdzie zostały skategoryzowane i sklasyfikowane w imię nauki wraz z florą, fauną i szczątkami szkieletów. Typowym przykładem takiej procedury może być oryginalna kolekcja przekazana do British Museum w 1753 roku, która m.in. zawierała 29 afrykańskich obiektów¹⁴⁷. Począwszy od lat siedemdziesiątych XIX wieku, w następstwie kolonialnych podbojów i ekspedycji odkrywczych do Europy przybyły tysiące afrykańskich rzeźb. Były one wystawiane w różnych muzeach, takich jak Muzeum Etnograficzne Trocadero i jego odpowiedniki w innych europejskich miastach. W tamtym czasie obiekty te były traktowane jako artefakty skolonizowanych kultur, a nie jako dzieła sztuki. Można je było nabyć za niewielkie pieniądze na pchlich targach i w lombardach. Uznanie tych

¹⁴³ A. Pawłowska, *African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art*, op. cit.

¹⁴⁴ G. Stocking, *History of Anthropology: Whence/Whither*, [w:] *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, ed. G. Stocking, Madison 1983, p. 9.

¹⁴⁵ A. Pawłowska, *African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art*, op. cit.

¹⁴⁶ F. Saxal, *Po co nam historia sztuki*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 14.

¹⁴⁷ Z. Żygiulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 50–51; R. Derricourt, *Inventing Africa: History, Archaeology and Ideas*. London–New York 2011, s. 145.

etnograficznych ciekawostek za sztukę wymagało od europejskiego odbiorcy czasu. Głębsze rozważania na temat obiektów pochodzących z Afryki pojawiły się na przełomie XIX i XX wieku¹⁴⁸.

Wrogie stereotypy chętnie były wykorzystywane do wsparcia fałszywych teorii historycznych na temat dominacji Zachodu, począwszy od koncepcji Herberta Spencera (1820–1903) opartej na darwinowskiej teorii ewolucji, głoszącej „przetrwanie najlepiej przystosowanych”¹⁴⁹, która została wykorzystana do uzasadnienia europejskiego podboju innych kontynentów.

Warto przywołać sylwetkę wybitnego południowoafrykańskiego pisarza i malarza, znanego ze swojego sprzeciwu wobec apartheidu, Breytena Breytenbacha (ur. 1939), który jest białym afrykańskim potomkiem holenderskich kolonizatorów. Dzięki swojej podwójnej tożsamości kulturowej mógł jednocześnie przemawiać w imieniu obu grup – skolonizowanych Afrykanów i białych kolonizatorów.

„Podbój, podporządkowanie, eksploracja, ekspansja i eksploatacja zawsze były charakterystyczne dla kultur europejskich [...], wykorzystywanie podbitych terytoriów jako źródeł surowców lub rynków zbytu; pądrowanie i patroszenie kultur tam znalezionych a następnie zbieranie ich „artefaktów”, po to, aby móc lepiej je „zrozumieć” [...]. Antropologia, etnologia, nawet nasz współczesny »multikulturalizm« [...] są przejawami chciwości, pragnienia władzy nad resztą świata, potrzeby skatalogowania »Innego« i zdegradowania go do pozycji w najlepszym razie, »nietkniętego przez czas«, ale zawsze gorszego”¹⁵⁰.

Breytenbach, choć jest biały, dobrze rozumie negatywne aspekty kolonizacji Afryki i podporządkowania jej mieszkańców. Podobnie negatywnie postrzega kolonialne muzea jako wyraz chciwości i żądzy władzy białych kolonizatorów.

W różnych czasach i miejscach powstawały różne wyobrażenia odnośnie Innych. Mity te wykorzystywały albo demoniczne obrazy „dzikusów”, albo utopijne, głoszące szlachetność pierwotnych ludów żyjących w harmonii z naturą¹⁵¹. Ten romantyczny trop „prymitywnej prostoty i czystości” ma głębokie korzenie w zachodniej kulturze i sztuce. Jest to widoczne na przykład w poszukiwaniu prostoty przez Paula Gauguina. W jego pobycie wśród bretońskich chłopów, jak i egzotycznym życiu wśród Tahitańczyków.

Tak naprawdę jednak zmiana w pojmowaniu kwestii kultury afrykańskiej i znaczenia estetycznego i artystycznego obiektów pochodzących z Afryki zachodzi

¹⁴⁸ A. Pawłowska, *African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art* op. cit.

¹⁴⁹ H. Spencer, *Principles of Biology*, vol 1, London–Edinburgh 1864, p. 444.

¹⁴⁹ A. Pawłowska, *African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art*, op. cit.

¹⁵⁰ B. Breyten, *Notes from the middle world*, Chicago 2009, p. 1 (tłum. własne).

¹⁵¹ A. Pawłowska, *African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art*, op. cit.

dopiero w pierwszej dekadzie XX wieku pod wpływem Awangardystów, o czym szerzej będziemy mówić w dalszej części pracy.

Warto zaznaczyć, że praca ta z założenia nie ma na celu utrwalania opozycji wynikającej z dualizmu charakteru zagadnienia My – Inni. Taki sposób postrzegania tej koncepcji trzeba dziś uznać za przestarzały. Jednak z całą pewnością warto poznać podłoże, na którym zbudowana została ta zawstydzająca dziś nas, białych Europejczyków, koncepcja, choćby po to, by odrobić lekcję historii i nie dopuścić do tego, by w przyszłości dojść mogło do zbliżonych form wyzysku i wrogości, bez względu na obecny poziom technologiczny i preferowany globalnie wygodny styl życia, gdzieś z tyłu głowy mając słowa Alberta Einsteina „Nie wiem, jaka broń zostanie użyta w trzeciej wojnie światowej, ale czwarta będzie na maczugi”¹⁵².

Koncepcja „inności” na przestrzeni lat zmieniała się. Obecnie widoczne jest całkowite jej przedefiniowanie i nie da się już precyzyjnie wyodrębnić Innych jako określonej grupy. Inny może być za to interpretowany jako każdy z nas, wyjątkowy dzięki swojej odmienności. Inność nie stanowi już określenia deprecjonującego, co więcej, może stać się powodem do dumy.

Negatywna interpretacja inności wynikała z podłoża historycznego i z poznania tylko jednej perspektywy – świata Zachodu, uznawanej przez dziesiątki lat za jedyną i słuszną, wręcz dogmatyczną. Rozróżnienie Nas i Innych determinowała potrzeba nazwania i dookreślenia nieznanego, obcego, pełnego egzotyki świata i jego barwnych mieszkańców, o obyczajach odmiennych względem tych przyjmowanych w tamtych czasach na Zachodzie. Nadawanie nazwy zawsze wiąże się z nadaniem znaczenia, ale również pewnego rodzaju zawłaszczeniem, jak pisze Jacques Attali: „Aby coś pojąć, trzeba najpierw to nazwać”¹⁵³. To właśnie w wyniku nazwania nieznanego dotychczas zjawiska następuje oswojenie się z jego egzotyką, ujarzmienie charakteryzującej go dzikości, co sprawia, że lęk odchodzi na bok, a pojawia się ciekawość odkrywania nieznanego, kuriozalnego na pierwszy rzut oka, orientalnego świata. Oswajanie Innego pociągało za sobą szereg bardzo negatywnych konsekwencji, takich jak osobliwe kolekcjonerstwo, ludzkie zoo czy rezerwaty stanowiące wydzielony obszar mieszkalny dla ludności etnicznej. Jednak dziś znajdujemy się w punkcie, w którym wszyscy jesteśmy

¹⁵² Online: <https://kronikidziejow.pl/porady/top-10-najbardziej-inspirujacych-cytatow-alberta-einsteina/> [dostęp: 20.02.2023].

¹⁵³ J. Attali, *1492*, Warszawa 1992, s. 247.

równouprawnionymi obywatelami McLuhanowskiej globalnej wioski¹⁵⁴ i bez względu na liczbę „zastawionych sieci teoretycznych”¹⁵⁵, Inny wymyka się definicjom, a jego powierzchowność staje się możliwa do interpretowania w kontrze do nas samych.

Głównym celem niniejszej pracy jest opisanie współczesnej sztuki Tanzanii. Aby możliwym stało się lepsze zrozumienie kultury tak odmiennej względem europejskiej, niezbędnym okazało się dotknięcie problematycznego i nieco kontrowersyjnego zagadnienia „inności”. Niejednokrotnie w przytaczanych źródłach zauważalna jest kulturowa jednostronność i wynikających z niej ograniczenia, a także naruszanie poprawności politycznej, która niefortunnie dla prawdy historycznej próbuje tuszować nadużycia z przeszłości. Wszelkie odniesienia przywołano ze świadomością ich znaczenia, w celu uwydatnienia ważkości poruszanej problematyki.

Marianna Targovnick, autorka książki *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, zauważa, że prymitywizm obecny w wielu dużych miastach, tworzyły m.in. obrazy oraz różne idee, które powstawały w nawiązaniu do tego zagadnienia. Ich zasięg funkcjonował na wielu polach przestrzeni kulturowej. Targovnick zaznacza także, że europejskie myślenie o sztuce prymitywnej było fałszywe, gdyż napędzał je system sprzedaży i kolekcjonowania. Zwraca również uwagę, że ludy afrykańskie niejednokrotnie wytwarzały pewne obiekty zgodnie z oczekiwaniami i zapotrzebowaniem Zachodu, jednocześnie na własne potrzeby zachowując obiekty o prawdziwie sakralnym przeznaczeniu¹⁵⁶. Z kolei Frances S. Connelly sformułowała koncepcję prymitywizmu, traktowanego jako zjawisko zauważalne w naturalnym środowisku człowieka Zachodu. Tak rozumiany prymitywizm stał się ideą, u podstaw której leżał system wyobrażeń kultur prymitywnych będący wytworem nowoczesności. Badaczka zwraca uwagę również, że zjawisko prymitywizmu wynika z procesu asymilacji kultury europejskiej i afrykańskiej¹⁵⁷.

Kultura społeczeństw pierwotnych czy, jak je nazywa Ruth Benedict, społeczeństw prostszych¹⁵⁸, jest z naszego punktu widzenia kulturą niedoskonałą. Dla człowieka spoza danego kręgu cywilizacyjnego jego własna kultura jest pełna i bogata, nigdy nie rozpatruje on jej jako prymitywnej. Dany człowiek funkcjonuje w określonej kulturze całym sobą. Normalną jest dla niego wyznawana wiara i określony konstrukt zasad społecznych.

¹⁵⁴ M. McLuhan, *Galaktyka Guttenberga*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2019.

¹⁵⁵ W.J. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996, s. 59.

¹⁵⁶ M. Targovnick, *Gone Primitive.Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago–London 1990, s. 119–125.

¹⁵⁷ F.S.Connelly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art. and Aesthetic*, 1725–1907, Pensylwania 1995, s. 34.

¹⁵⁸ R. Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2008.

Wszystkie fragmenty otaczającego go świata składają się na obraz jedynej znanej mu rzeczywistości, która rozpatrywana jest przez niego jako normatywna i właściwa. Niekiedy oddziałują na niego jednak bodźce zewnętrzne wynikające z korelacji z otoczeniem, lecz nie definiują one nas jako ludzi. Człowiek jako jednostka na tle całego społeczeństwa pozostaje anonimowy. Tak naprawdę wpływ na niego mają kontakty zawierane w stosunkowo wąskiej grupie społecznej i one również biorą udział w kształtowaniu jego osobowości. Choć zdarza się naturalnie, że niektóre zdarzenia społeczne wpływają na niego w równym stopniu co doświadczenia osobiste. Zdanie indywidualnej jednostki również jest istotne dla tej mikrospołeczności, w której stosunki bezosobowe zasadniczo nie istnieją.

Z własną koncepcją dotyczącą kwestii interkulturowych wystąpił również Hans Belting:

„Pytanie o obraz tak długo nie mogło zostać właściwie postawione, jak długo nie natrafiło na granice, oddzielające nasze myślenie o obrazach od innych kultur. Zazwyczaj było ono zamknięte w tradycji myślenia, w obrębie której zachodnie doświadczenie obrazu wyznaczało niewidzialny horyzont dla fantazji oraz pracy na pojęciach. Wymiar antropologiczny obrazu może zostać adekwatnie ujęty tylko w ramach interkulturowych, pozwalających na zwerbalizowanie – życiodajnego dla procesu tworzenia pojęć – konfliktu między ogólnym pojęciem obrazu i konwencjami kulturowymi”¹⁵⁹.

Pierwszym, dzisiaj już klasycznym dziełem dotyczącym sztuki społeczeństw plemiennych, była książka Franza Boasa *Primitive Art* (1927), która zdaniem autora stanowiła „próbę analitycznego opisu fundamentalnych rysów sztuki pierwotnej”. Opierała się ona na koncepcji tożsamości procesów umysłowych członków wszystkich ras, należących do różnych kultur, wynikającej ze źródeł historycznych¹⁶⁰. Boas zwrócił uwagę na rolę materiałów, z których powstają dzieła sztuki w tych społecznościach. Wskazał, z czego wynika rodzaj używanych przez nich narzędzi, poziom technologii, a także fakt zapożyczenia pewnych elementów formalnych plastyki wśród różnych społeczeństw, które wypełniały je własnymi treściami, nadając im niekiedy znaczenie odwrotne do pierwotnego. Założenia tej teorii zostały sformułowane prawdopodobnie pod wpływem prac niemieckiego technologa zajmującego się zbliżoną problematyką, Gustawa Sempere. Sztukę „pozaeuropejskich ludów tubylczych” ujmuje Boas raczej jako zagadnienie o podłożu estetycznym niż od strony jej funkcji społecznych. Bardziej interesują go aspekty formalne tworzonej sztuki, umożliwiające mu dookreślenie poruszanych zagadnień, takie jak m.in.: styl, symetria, rytm, dekoracyjność, symbolizm, realizm, konwencjonalizm,

¹⁵⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 63–64.

¹⁶⁰ F. Boas, *Primitive Art*, New York 1926, z Przedmowy autora, s. 1–8.

geometryzm oraz technologiczne niuanse. Boas wiele uwagi poświęca również występującemu w sztuce społeczeństw plemiennych wspomnianemu wyżej zjawisku zapożyczania. Jedna społeczność może przejąć od innej dany motyw lub niekiedy całą formę artystyczną. Adaptacja zapożyczonego elementu do całości istniejących w określonym środowisku zjawisk estetycznych o podłożu kulturowym posiada czysto zewnętrzny charakter. Następni użytkownicy w wyniku użycia zapożyczonych środków przekazują (dzięki ich użyciu) własne charakterystyczne dla społeczności, w której żyją, wartości. Używanie elementu kultury może wynikać z przeświadczenia, że dana społeczność nie dysponowała dotąd odpowiednim środkiem wyrazu.

Badania wykazują jednoczesne występowanie elementów przynależnych do różnych stylów charakterystycznych dla danego kręgu kulturowego. Rozwój sztuki nie jest procesem ciągłym, którego kierunek da się precyzyjnie ustalić. Przeciwnie na tym polu zauważalne są ciągle zmiany¹⁶¹. Charakterystyczne dla antropologicznego podejścia Herskovitsa do sztuki społeczeństw plemiennych jest rozumienie względności terminów i definicji kulturowych. Zastanawia się on np.: czym jest realizm? Na jakiej podstawie określamy tym mianem konkretne dzieło sztuki? Czy wielość znaczeń tego terminu oscylująca w ramach tego zagadnienia sprawia, że możemy uznać to pojęcie za ponadkulturowe i uniwersalne? Antropologia dostarcza sporego zaplecza materiału dla interpretacji tego oraz wielu innych zagadnień. Można przyjąć, że rozumienie pewnych terminów zależne jest właśnie od kultury, w której funkcjonują.

Angielski badacz kultur i wytworów sztuki w Afryce na południe od Sahary, William Fagg, w swojej ostatniej książce *Nigerian Images* uznał, że powszechne używanie terminu „sztuka afrykańska” jest niewłaściwe. Jego zdaniem nie istnieje takie zjawisko, jak jedna sztuka afrykańska. Jest to zagadnienie bardzo zróżnicowane w zależności od przyjętej kultury oraz szerokości geograficznej. Sztuka Afryki jest zatem różna w zależności od regionu, pod względem formalnym, stylistycznym i przeznaczenia¹⁶².

Kolejna interesująca pozycja na temat sztuki tej części świata to *African Art* autorstwa Wenera Schmalenbacha. W pierwszej części książki została omówiona sztuka charakterystyczna dla różnego rodzaju kultur, podzielonych według stylu życia, np. kultury myśliwskie, pasterskie i rolnicze. Każdej z grup przypisano określony rodzaj sztuki. Schmalenbach badał kulturę Pigmejów i Buszmenów. Uważał, że nie jest możliwe bardzo

¹⁶¹ M.J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York 1955.

¹⁶² W. Fagg, *Nigerian Images*, London 1964, wg *Trustee of African Art*, „West Africa” 1964 (February), no. 2436, s. 186–197.

precyzyjne określenie pochodzenia tych ludów. Pigmeje nie posiadają malowideł skalnych uważanych za pierwsze wytwory artystyczne człowieka. Chociaż występowały w ich kulturze próby ozdabiania przedmiotów codziennego użytku czy broni, trudno jednoznacznie określić, czy stanowiły działanie o podłożu estetycznym, intuicyjnym czy praktycznym. Z kolei u Buszmenów odnajdujemy sporo interesujących przykładów malowideł i rysunków skalnych¹⁶³. Malunki te wykazują podobieństwo względem skalnego malarstwa, które zostało odkryte w południowo-wschodniej Europie. Do kolejnej grupy kultur rolniczych zalicza Schmalenbach ludy Bantu i społeczność Sudanu. Charakterystyczna dla tych ludów jest działalność rzeźbiarska. Trzecią grupę – kultur pasterskich – tworzą liczne ludy rozmieszczone nierównomiernie na terenie całej Afryki. Posiadają one silnie zróżnicowaną sztukę z przewagą rzeźb i wyrobów metalowych¹⁶⁴. Druga część książki Schmalenbacha zawiera szereg istotnych informacji o wartości encyklopedycznej. Jest to pewnego rodzaju leksykon wytworów poszczególnych grup etnicznych, podzielonych według kryteriów przyjętych przez badacza.

Spośród niewielu publikacji odnoszących się m.in. do sztuki Afryki warto przywołać również pracę historyka sztuki i archeologa z Columbia University Douglasa Frasier zatytułowaną *Primitive Art*¹⁶⁵. Praca została podzielona na trzy stosunkowo równomierne części dotyczące Afryki, Azji i Oceanii oraz Ameryki. Znajdujemy w niej nie tylko wyliczenie ludów żyjących na danych terytoriach oraz zarys tworzonej przez nich sztuki, lecz także możemy dostrzec próbę nakreślenia teorii sztuki „prymitywnej” definiowanej w oparciu o najnowsze zdobycze archeologii i antropologii kultury. Frasier określa tego typu sztukę jako wysoko rozwiniętą działalność artystyczną nisko

¹⁶³ Malarstwo skalne to jedyny przejaw artystyczny tego ludu. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na pewien fakt związany z kulturą Buszmenów. Julius E. Lipps w książce *Początki rzeczy. Kulturowa historia człowieka* (oryg. *The Origin of Things. A Cultural History of Man*) opisuje związek wierzeń tego ludu z uprawianą przez niego sztuką. Miał on dla tej społeczności ściśle określony, praktyczny sens. Przed wyruszeniem na polowanie Buszmeni rysowali na ziemi podobiznę zwierzęcia, które pragnęli zabić, wydarzeniu temu towarzyszyła ceremonia, podczas której wbijali w podobiznę zwierzęcia włócznie i ruszali na polowanie. W wierzeniach tego ludu zakorzenione jest przeświadczenie, że bez dopełnienia tego obrzędu polowanie może zakończyć się porażką. Miał na to wpływ przypadek decydujący o tym, że zwierzę oraz jego rysunek stały się tożsame. „Zgodnie z tym przekonaniem – pisze Lipps – upolowanie zwierzęcia już raz trafionego i zabitego włóczniami na rysunku będzie następnego dnia tylko czczą formalnością”. Por. 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 na Uniwersytecie w Kolonii i po krótkim okresie czasu, kiedy wykladał na Sorbonie, przyjął zaproszenie Boasa do Columbia University. Lipps był twórcą katedry antropologii na Howard University (Washington).

¹⁶⁴ W. Schmalenbach, *African Art*, New York 1954, s. 8–28.

¹⁶⁵ D. Frasier, *Primitive Art*, London 1962. Pozycja ta doczekała się polskiego przekładu Michała Żułkosia-Rozmaryna jednak w moim subiektywnym odczuciu niekiedy lepiej korzystać z oryginału; D. Frasier, *Sztuka prymitywna*, tłum M. Żułkos-Rozmaryn, Warszawa 1976.

rozwiniętych kultur¹⁶⁶. Definicja ta jest użyteczna w przypadku wyodrębniania jej podmiotu spośród rzemiosł. Jednak celem tej sztuki nie jest wypełnienie potrzeb estetycznych – co podkreśla Fraser. Artysta „prymitywny” swoją twórczością odpowiada wyłącznie na praktyczne zapotrzebowania społeczne. Wytwarza ściśle określoną liczbę obiektów, zgodną ze społecznym zapotrzebowaniem.

Dzieła sztuki tego typu powstały, jak zauważa badacz, w odpowiedzi na potrzebę kultywowania tradycji, w związku z czym artysta miał niewielką swobodę podczas ich tworzenia. Bez względu na rodzaj twórczości twórca z reguły jest w stanie rozpoznać swoje dzieło, choćby dla zwykłego obserwatora było ono pozbawione konkretnych cech wyróżniających na tle innych obiektów w zbliżonej konwencji. Artysta naznacza swoje dzieła indywidualną stylistyką nawet wtedy, gdy nie odbiegają one w znaczący sposób od kanonu. Tym znakiem może być określona kombinacja elementów formalnych, układ, czy dobór i natężenie kolorów. Występowanie pewnego rodzaju zindywidualizowania zauważalne jest przez badaczy tematu od zarania dziejów, począwszy od sztuki plemiennnej. Stanowisko to nie zostało jednak dostatecznie wyraźnie podkreślone przez Frasera. Sztuka od zawsze stanowiła wyraz stosunku społeczeństwa do świata, a nie tylko indywidualnego odbioru rzeczywistości przez twórcę, niekiedy pełniła również funkcje magiczne. Sztuka tak rozumiana służy celom instytucjonalnym, a nie personalnym surowo kontrolowana przez siły społeczne stanowi wyraz publicznej wiary w siłę i wartość plemiennych, zinstytucjonalizowanych sposobów osiągnięcia powodzenia w życiu¹⁶⁷.

Analizując poszczególne cechy sztuki ludów afrykańskich, badacz próbuje odnaleźć obiektywne kryterium umożliwiające ustalenie względnej chronologii sztuki, charakterystycznej dla różnych kręgów kulturowych w Afryce. Kryterium tym, zdaniem Frasera, może być tzw. motyw twarzy sercokształtnej (*heart-shaped face*) występujący w rzeźbach i maskach afrykańskich. Motyw ten jest wspólny dla większości społeczności i można go spotkać w sztuce wywodzącej się z różnych grup etnicznych na całym

¹⁶⁶ Oryg.: *the high art of low cultures*.

¹⁶⁷ Angielski krytyk, Herbert Read, w swojej pracy poświęconej analizie społecznych aspektów sztuki wskazał dwa źródła żywotności (*vitality*) sztuki. Pierwsze z nich stanowi całość wzorów kultury przekazywanych w obrębie jednego konkretnego społeczeństwa, drugi odnosi się do osobowości i indywidualność artysty. W pierwszym przypadku dzieło sztuki zależy przede wszystkim od czynników społeczno-kulturowych, w drugim jest wypadkową talentu, temperamentu i imperatywu artysty. Rdzenna sztuka plemienna należy niewątpliwie do tej pierwszej grupy. Por. H. Read, *The Grass Roots of Art*, Cleveland–New York 1961, s. 20.

kontynencie¹⁶⁸. Występowanie motywu twarzy sercokształtnej w jego najczystszej postaci wskazuje na starszeństwo kultury – jej początki mogą sięgać nawet mezolitu. W miarę jak ten etap w rzeźbie lub w masce staje się mniej czytelny, zauważamy proces przechodzenia trójkątnego rysunku twarzy w rysunek owalny lub okrągły, dzieje się to w czasach neolitu i późniejszych kultur. Zdaniem Frasera występowanie tego motywu może być głównym kryterium klasyfikacji kultur afrykańskich. Jednak hipoteza ta mimo upływu lat nie została nigdy dostatecznie zbadana i w dalszym ciągu może stanowić materiał do intrygujących analiz. Badania Frasera to jedynie wstęp do dalszych działań w tym zakresie.

Kolejne interesujące rozważania dotyczące problematyki sztuki afrykańskiej znajdujemy w studium Justine M. Cordwell, której zdaniem:

„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”¹⁶⁹.

W celu nakreślenia poszczególnych faz rozwoju sztuki afrykańskiej autorka dzieli ją na trzy okresy: przedhistoryczny, przedkolonialny i współczesny¹⁷⁰. Cordwell zauważa, że w rdzennych społecznościach afrykańskich nie istnieje żaden określony system idei, u podłoża których znajdowałyby się estetyka, nikt nie posiadał tu potrzeby interpretowania wytworów rąk ludzkich, pełniąc w tej społeczności rolę, jak byśmy to dziś określili, krytyka

¹⁶⁸ Jedynym terenem, na którym nie występuje, jest terytorium zachodnionigeryjskie, czyli tzw. okrąg genialnej, niemającej sobie w tamtych czasach równych sztuki Ife, znajdujący się na terenie Beni i odnoszący do wyjątkowo utalentowanej społeczności ludu Yoruba.

¹⁶⁹ J.M. Cordwell, *African Art*, [w:] *Continuity and Change in Africa Cultures*, red. M.J. Herskovits, W.R. Boscom, Chicago 1958.

¹⁷⁰ Z wytworów afrykańskiej sztuki pierwszego z wymienionych okresów najbardziej znane są malowidła skalne znalezione w Afryce Północnej, Południowej oraz w Rodezji (obecnie Zimbabwe). Oprócz tych znalezisk tego sztukę ludów afrykańskich okresu przedhistorycznego reprezentują liczne prace w kamieniu i metalu znalezione w zachodniej Afryce przez francuskich i angielskich archeologów. Wiedza o kulturze, w której powstały te dzieła, jest jednak w dalszym ciągu fragmentaryczna. Zwłaszcza niewiele wiadomo o rzeźbionych w kamieniu głowach ludzkich znalezionych w Dakarze, w pobliżu Jeziora Czad, a także o kamiennych figurach z południowo-zachodniej Nigerii. 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 wzrastające możliwości artystyczne ich twórców. Głowy pochodzące z wcześniejszego okresu są prostsze i gorzej opracowane od tych, które pochodzą z okresu późniejszego. W sztuce afrykańskiej dość wcześnie pojawiają się także wyroby metalowe, żelazne, złote, srebrne. Niektóre z nich miały znaczenie przede wszystkim użytkowe, ceremonialne lub ozdobne. 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 Nupe. Znane są realistyczne półludzkie głowy wykonane przez artystów Yoruba oraz bogato rzeźbione naczynia ludu Benin; B. Moliński, *Sztuka, rytuał, mit w afrykanistyce amerykańskiej*, „Przegląd Socjologiczny” / „Sociological Review” 1965, 19/1, s. 141–172, s. 153–154

sztuki. Sztuka Afryki, bez względu na obszar naszych zainteresowań badawczych, powinna być rozpatrywana każdorazowo jako osobne, oderwane od zachodnich kanonów zjawisko, bez względu na to, czy pooddajemy analizie dzieła sztuki tworzone obecnie, czy wiele stuleci temu.

W książce E. Adamsona Hoebela *Człowiek w świecie pierwotnym* odnajdujemy emocjonalną próbę zrozumienia artystycznego imperatywu dla wytwarzania dzieł sztuki, która niezaprzeczalnie towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów.

„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”¹⁷¹.

Sally Price w swojej książce o ironizującym tytule *Sztuka prymitywna w miejscach cywilizowanych*¹⁷² zwraca uwagę na to, że mówiąc o sztuce „prymitywnej” mamy do czynienia ze sztuką ludzi, których wiedza technologiczna z reguły jest uboga¹⁷³. Sztuka „prymitywna” zdaniem badaczki często jest również wytworem ludzi, którzy nie rozwinęli żadnej formy pisma¹⁷⁴. Jednak pojęcie to powstało z powodu braku lepszego, które odnosiłoby się do sztuki społeczeństw bezklasowych¹⁷⁵. Postulat definiowania sztuki „prymitywnej” jako wytworu „społeczeństwa prymitywnego” jest prezentowany głównie przez środowisko antropologiczne połowy XX wieku¹⁷⁶, choć także wspomniany już wcześniej historyk sztuki Douglas Fraser uznaje sztukę „prymitywną” za taką, której punkty „rozwoju” wyznaczyli kreujący jej charakter indywidualiści. Co więcej, zachodnia historia sztuki, od żywotów najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów Giorgia Vasariego (1550) aż do początku XX wieku widzi rozwój na drodze doskonalenia się sztuki przez coraz wierniejsze naśladownictwo natury¹⁷⁷. Tymczasem dla artysty „prymitywnego” nie ma znaczenia nacisk, jaki artysta zachodni kładzie na dokładne naśladownictwo natury. Artysta „prymitywny”, związany z dawną i ściśle obowiązującą

¹⁷¹ E. Adamson Heobel, *Man in the Primitive World*, Mc Graw-Hill Book Company, Inc., 1958. Por. B. Moliński, *Sztuka, rytyłał, mit...*, op. cit., s. 177.

¹⁷² S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 2001.

¹⁷³ J.T. Hooper, C.A. Burland, *The Art of Primitive Peoples*, Londyn 1953.

¹⁷⁴ E.O. Christensen, *Primitive Art*, Londyn 1955.

¹⁷⁵ D. Moberg, *Primitive Inspiration*, „In These Times”, 19 grudnia – 8 stycznia 1984/1985.

¹⁷⁶ M.in. Robert Redfield, Raymond Firth, Ralph Linton.

¹⁷⁷ Żywoty z racji ich niezwyklej popularności stanowią w tym przypadku punkt odniesienia, choć zwraca się uwagę na fakt, iż idea naśladownictwa natury jako ideału, do którego sztuka powinna dążyć, znana była powszechnie już w starożytności (Sokrates, Platon, Arystoteles i następnii filozofowie). Więcej: Z. Waźbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975.

tradycją, odtwarza na nowo tę wersję rzeczywistości, którą zaakceptowała jego społeczność¹⁷⁸. Z oczywistych więc względów „sztuka prymitywna” długo pozostawała poza obszarem zainteresowań historyków sztuki, którym brakowało metod i technik do prowadzenia jej analiz. Już od czasów Vasariego jedną z podstawowych trudności była anonimowość twórców sztuki „prymitywnej”. Prace „dzikich” wpisywały się w całościowy koncept dzieł epoki, podczas gdy historia sztuki jako nauka zwykła opierać się głównie na badaniu twórczości najwybitniejszych jednostek, dzięki pracy których wyznaczano nowe ścieżki w zakresie sztuki. Jak pisze Douglas Fraser, „cele artysty prymitywnego pokrywają się w istocie rzeczy z celami grupy społecznej, do której należy”¹⁷⁹. Anonimowość charakterystyczna dla tego typu sztuki sprawiała wrażenie pozbawionej skonkretyzowanego osadzenia w czasie. Zatem bez względu na to, w jakiej powstawała epoce, przywodziła na myśl sztukę rdzenną rozumianą jako naiwną. W związku z powyższym historia sztuki „prymitywnej” została napisana przez badaczy różnych dziedzin (w tym historyków sztuki i antropologów) w czasie teraźniejszym.

Podjęwając próbę opisu i analizy sztuki „prymitywnej”, warto zadać sobie pytanie o to czym ona w ogóle jest, czy też, czym może być. Warto próbować ją zrozumieć w oparciu o takie pojęcia, jak prymitywizm czy kultura. Trudno rozpatrywać tego typu sztukę bez zaplecza emocjonalnego, które z założenia ma charakter wartościujący. Zaś wielość opinii, odniesień i prób klasyfikacji dotyczących tego terminu skłania do próby rozumienia sztuki „prymitywnej” jako klucza do odbioru wielu procesów, które od zarania dziejów zachodzą w świecie sztuki. Procesy te początkowo zachodziły w prywatnych kolekcjach, a począwszy od XVI wieku po czasy współczesne miejsce kolekcji znajduje się już w muzeach. Warto mieć również w pamięci pewne niechlubne momenty w dziejach z narracjami ukrytymi za wzniosłymi zwrotami, jak postęp czy rozwój. Jednak bez względu na pejoratywny charakter trzeba przyznać, że stały się motorem napędowym dla sztuki „prymitywnej” w oczach odbiorcy europejskiego¹⁸⁰.

W swojej najbardziej wpływowej książce zatytułowanej *The Predicament of Culture*¹⁸¹, James Clifford poruszył problem tłumaczeń międzykulturowych, podważając pojęcie etnograficznego autorytetu. Odważył się wówczas zadać problematyczne pytanie: „Kto ma prawo wypowiadać się na temat autentyczności czy też tożsamości danej grupy?”¹⁸² To

¹⁷⁸ D. Fraser, *Primitive art*, op. cit., s. 21.

¹⁷⁹ Ibidem

¹⁸⁰ *Słownik języka polskiego PWN*, hasło: sztuka prymitywna, online: <http://sjp.pwn.pl> [dostęp: 15.03.2022].

¹⁸¹ Wydanie polskie J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2000.

¹⁸² J. Clifford, *Predicament of Culture*, Cambridge 1988, s. 8.

pytanie ma ogromne znaczenie dla dyskusji na temat wystaw muzealnych jako narracji kulturowej pochodzącej z Afryki i dla postrzegania afrykańskich artystów zarówno na kontynencie, jak i poza nim. Od połowy lat osiemdziesiątych XX wieku nastąpiła zmiana w strategiach ulepszających wizerunek muzeum jako instytucji, w której odnaleźć można interesujące obiekty. Coraz częściej muzealnicy dostrzegają korzyści płynące z posiadania niektórych obiektów wystawienniczych, które ponownie rozważają pojedynczy, autorytatywny głos muzeum i obejmują opowiadanie złożonych, wielogłosowych narracji rezonujących przeżywanym w rzeczywistości doświadczeniem.

Manfred Sommer w swoim obszernym opracowaniu poświęconym problematyce zbierania doświadczeń odróżnia doświadczenie jako jednorazowe przeżycie, spostrzeżenie czy też działanie od procesu uzyskiwania integracji przeżyć – czyli nabierania doświadczeń (w tym życiowych) w wyniku określonych bodźców zewnętrznych. Doświadczenie w tym rozumieniu stanowi zarówno proces, jak i jego efekt końcowy (na obu etapach zwykle różny). Zdaniem Sommera może on przebiegać spontanicznie, jak i stanowić efekt porządku narracyjnego¹⁸³.

Prowadząc dalsze rozważania na polu wystawiennictwa warto zaznaczyć, że stworzenie jakiegokolwiek wystawy, niezależnie od jej tematyki, wymaga specjalistycznej, często bardzo obszernej wiedzy, popartej doskonałą znajomością niezbędnej literatury. Wszystkie te czynniki służą pracy kuratora odpowiedzialnego za całokształt ekspozycji. Jego decyzje oraz wyłoniony zespół pomocników stanowią podłoże poznawczo-interpretacyjne obiektów, z którymi to odbiorcy wchodzi w dyskurs odwiedzając muzeum. Jak wynika z wcześniejszych rozważań prowadzonych w tej pracy, na przestrzeni lat zauważalna jest zależność pomiędzy dozą uwagi poświęconą obiektom pochodzącym z Afryki a czasem, w którym to zainteresowanie następowało. W zależności od przyjmowanej w danym okresie perspektywy ludy i kultury afrykańskie były reprezentowane w badaniach naukowych i wystawach muzealnych w określony sposób. Z biegiem czasu to interdyscyplinarne podejście zaowocowało powstaniem dyskursywnych, dynamicznych i złożonych narracji. Podstawą dla tego zagadnienia wydaje się być to, w jaki sposób różne strategie reprezentacji pozwalają muzeom na wprowadzanie dzieł artystów, będących przedstawicielami tak odległych kulturowo społeczności. Dlaczego jednak warto to uczynić? Choćby w celu możliwości wyrażenia odmiennej perspektywy w narracjach wystawienniczych. Problem ten dał pole do

¹⁸³ M. Sommer, *Zbieranie*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2006, s. 330–355.

przekształceń przestrzeni wystaw w przestrzenie dyskursywne, które mają zdolność odzwierciedlania złożoności ludzkich doświadczeń i tworzenia nowych ekspozycji w oparciu o różnorodną publiczność obsługiwaną przez muzea¹⁸⁴.

W XXI wieku, mimo upływu lat nadal sztuka opiera się na tych samych, określonych jeszcze przez Arystotelesa zasadach¹⁸⁵, co czyni ją nierozzerwalnie związaną ze społeczeństwem i tym samym uwikłaną w procesy polityczne czy gospodarcze. Sztuka jest więc odbiciem zjawisk charakterystycznych dla danej epoki. Jak wynika z historii ludzkość nie zawsze wyciąga z niej wnioski właściwe w rozumieniu globalnym. Sztuka na przestrzeni lat wyrażała stosunek artystów m.in. do dyskryminacji, europocentryzmu, rasizmu czy kolonializmu. Wiek XX to pełnoprawne narodziny terminu „sztuka prymitywna”, tym samym sztukę naiwną na Zachodzie zaczęto rozpatrywać jako tę, która posiada wartość rynkową. Już w 1954 roku z inicjatywy Nelsona Rockefellera w Nowym Jorku założone zostało Muzeum Sztuki Prymitywnej. W ciągu następných trzydziestu lat zainteresowanie sztuką pozaeuropejską nieustannie rosło, zaczęły pojawiać się pierwsze publikacje, ułatwiające rozeznanie rynku kolekcjonerom, tym samym powstała potrzeba coraz to nowych wystaw i kolekcji dotyczących tej tematyki. Sztuka prymitywna zaczęła się cieszyć na rynku światowym dużym zainteresowaniem

Co oznacza sam termin „prymitywny”? Według *Słownika wyrazów obcych* słowo to może być rozumiane na kilka sposobów, m.in. jako „świadczący o niewielkim stopniu rozwoju oraz niskim poziomie cywilizacyjnym”¹⁸⁶. Jednak jego wartościujący charakter nie ulega wątpliwości¹⁸⁷. Używając tego terminu intuicyjnie odczuwamy, że dotyczy on sztuki znajdującej się na niższym poziomie rozwoju względem tej rozumianej jako sztuka wyższa przynależna do kultury rozwiniętej. Douglas Fraser zwraca uwagę na pewne sprzeczności w rozumieniu tego terminu: sztukę prymitywną można najzwężlej zdefiniować jako wielką sztukę mało rozwiniętych kultur. Jest to, oczywiście, definicja robocza, którą można jednak próbować zastosować do wszystkich przykładów. Przede wszystkim jednak jest pomocna w procesie odróżnienia owej dziedziny od sztuki niższego rzędu rozumianej jako rzemiosło, czy też sztuki ludowej¹⁸⁸.

¹⁸⁴ A. Pawłowska, *African contemporary art and the curatorial turn*, „Art Inquiry Recherches sur les arts” 2015, vol. XVII, s. 220, s. 219–237.

¹⁸⁵ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1988.

¹⁸⁶ *Słownik wyrazów obcych PWN*, hasło: prymitywizm, online: <http://swo.pwn.pl> [dostęp: 05.08.2022].

¹⁸⁷ H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswojanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 21.

¹⁸⁸ D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, op. cit., s. 9.

Dzisiejszy świat naznaczony jest nieustającą zmiennością definicji, problem ten dotyka również określania zjawiska kultury. Zdaniem antropologa Michała Buchowskiego:

„Kultura to wiecznie zmieniające się pole negocjowania sensów, sankcjonuje nie tylko zachowania, lecz poprzez nie przede wszystkim nierówności społeczne, interesy polityczne i ekonomiczne poszczególnych grup, podziały na lepszych i gorszych, uprzywilejowanych i upośledzonych. Kultura nie jest tylko kwiatkiem do kożucha, lecz także istotnym czynnikiem w różnicowaniu ludzi, który podziały społeczne czyni »naturalnymi« i akceptowanymi»¹⁸⁹.

Jak zauważa Katarzyna Podyma, „potrzeba zachowania czegoś w pamięci rozumiana jako rejestracja faktów historyczno-kulturowych, jest naturalnym i niezbywalnym warunkiem funkcjonowania człowieka bez względu na środowisko i miejsce na ziemi. Wynika ona z jego naturalnej cechy usankcjonowania swojego istnienia poprzez powiązanie z innymi ludźmi, miejscami, wreszcie doświadczeniami»¹⁹⁰.

Jakby na to nie patrzeć, kultura to doskonała maszyna do „tworzenia Innego»¹⁹¹. Innymi zaś w tym rozumieniu są ludy pozaeuropejskie, których kultury stanowią przedmiot badań począwszy od końca XVIII wieku. Wiedza na temat odmienności pojawiła się na kontynencie europejskim już znacznie wcześniej, dzięki relacjom pierwszych odkrywców. To, z czym stykano się poza granicami Europy, bardzo rzadko uznawano za godny szacunku przedmiot badań. Równoległe z postrzeganiem cywilizacji jako najwyższego stopnia rozwoju kultury, niektóre teorie dziewiętnastowieczne opisywały kulturę jako synonim cywilizacji. Zdaniem ojca pierwszej definicji kultury, Edwarda Burnetta Tylora „Kultura, czyli cywilizacja w najszerszym znaczeniu etnograficznym, jest to złożona całość, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje oraz inne zdolności i nawyki nabyte przez ludzi jako członków społeczeństwa»¹⁹². Kultura jako bardzo obszerny zbiór zagadnień jest zjawiskiem, które wyróżnia człowieka na tle innych istot żywych¹⁹³. John Julius Norwich w swoich rozważaniach zwraca uwagę na fakt, że istnienie istot żywych od zarania dziejów stymulowane było podstawowymi instynktami,

¹⁸⁹ M. Buchowski, *Antropologia jako „próba ognia”*, „Przegląd Bydgoski. Humanistyczne Czasopismo Naukowe” 2001, nr XI, s. 89.

¹⁹⁰ K. Podyma, *Czy Afryce potrzebne są muzea? Refleksja muzeologiczna na przykładzie wybranych instytucji afrykańskich w kontekście doświadczeń europejskich i amerykańskich*, [w:] *Ex Africa semper aliouid novi*, red. L. Buchalik, J. Różański, t. VI, Żory 2022, s. 162–187.

¹⁹¹ L. Abu-Lughod, *Going Beyond Global Babble*, [w:] *Culture, Globalization and the World System*, red. A.D. King, Londyn 1991, s. 131.

¹⁹² E.B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna: badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, przeł. Z. A. Kowerska, t. 1, Warszawa 1896–1898, s. 1 (wyd. oryg.: E.B. Tylor, *Primitive Culture*, Nowy Jork 1871).

¹⁹³ Por. m.in. Jean-Jacques Rousseau o przeciwstawieniu kultury względem natury.

takimi jak przetrwanie czy rozmnażanie. Człowieka na tym tle wyróżnia potrzeba kreatywnego zaznaczenia swojej pozycji w świecie, w wyniku której powstały pierwsze malowidła naskalne. Potrzeba ta nierozzerwalnie łączyła się z wiarą w istnienie wyższej energii wpływającej na ludzki los.

„Sięga ona korzeniami najodleglejszej prehistorii, kiedy to myśliwi, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa odprawiający rytualne obrzędy dla zapewnienia sobie powodzenia w łowach, malowali wizerunki zwierząt na ścianach jaskiń. Dopiero znacznie później pojawili się biegli w swych umiejętnościach, profesjonalni artyści. [...] I tak oto – powoli, niepewnie, poprzez wzloty i upadki – pradawni ludzie zaczęli tworzyć sztukę. Odtąd w każdej z kultur, które w ciągu stuleci formowały się na całym świecie, instynkt estetyczny poszerzał naszą zdolność percepcji”¹⁹⁴.

W pierwszej połowie XX wieku wspomniany już wcześniej Franz Boas i jego uczniowie¹⁹⁵ opracowali teorię relatywizmu kulturowego, według której każde zjawisko kulturowe należy rozpatrywać w kontekście kultury, w której jest osadzone. Badacza powinna cechować neutralność¹⁹⁶. Zdaniem Boasa wszyscy ludzie posiadają takie same zdolności umysłowe, a wszystkie procesy kulturowe należy rozpatrywać w oparciu o ich kontekst historyczny. Oznacza to konieczność uwzględnienia odmienności charakteru poszczególnych kultur¹⁹⁷.

Głębsza refleksja nad obiektami pochodzącymi z Afryki pojawiła się dopiero na przełomie XIX i XX wieku. Miało to miejsce w czasie, kiedy to dzieła literackie, jak choćby *Jądro ciemności* Josepha Conrada¹⁹⁸, zaczęły ukazywać kolonializm jako wielką niszczycielską siłę, która nie tylko eksploatowała kontynent, ale także degenerowała jego mieszkańców i ich kulturę. Niemal z dnia na dzień pamiątki z zamorskich podróży opuściły gabloty z kuriozami w gabinetach osobliwości¹⁹⁹ i pojawiły się w kolekcjach muzeów etnograficznych²⁰⁰.

¹⁹⁴ J.J. Norwich, *Przedmowa*, [w:] *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, przeł. L. Engelking et.al, Łódź 1994.

¹⁹⁵ Należeli do nich m.in. Edward Sapir, Alfred Louis Kroeber, Ruth Benedict, Melville Herskovits.

¹⁹⁶ M. Gawęcki, *Relatywizm kulturowy*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987, s. 308.

¹⁹⁷ Szczegółowo historia walki Boasa z ewolucjonizmem, w Stanach Zjednoczonych propagowanym przez Smithsonian Institution w Waszyngtonie, przedstawiona została przez Adama Kupera, [w:] *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, Kraków 2009, s. 121–141.

¹⁹⁸ J. Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. J. Polak, Poznań 1994; J. Conrad, *Heart of Darkness*, „Blackwood’s Magazine” 1899 (February – April), vol. CLXV, s. 164–460, 460–621, 620–781 i Idem, *An Outpost of Progress*, „Cosmopolis” 1897, t. VI–VII (June–July).

¹⁹⁹ A. Pawłowska, *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao, Maria Popczyk (red.), Katowice 2006, s. 272–281.

²⁰⁰ np. w kolekcjach muzeów etnograficznych, takich jak berlińskie Museum für Völkerkunde działające od 1873 czy Musée Ethnographique du Trocadéro założone w 1878 r. przez Ernesta Théodore’a Hamy’ego.

Właśnie w tych okolicznościach zaczęli swoje dzieła tworzyć pierwsi, zafascynowani „innością” awangardyści. Najsłynniejszym wyrazem „mistycznego szoku”, którego Picasso²⁰¹ doznał po wizycie w Muzeum Trocadéro stały się *Panny z Avignon* (1907). Warto również wspomnieć, że inny kubista, Georges Braque (1882–1963) otwarcie przyznał w liście do jednego ze swoich klientów: „Te prymitywne maski otworzyły przede mną nowe horyzonty”²⁰², podczas gdy sam Picasso, poproszony przez dziennikarza o opisanie, jaki wpływ na jego twórczość miała „sztuka murzyńska”, odpowiedział zniecierpliwiony: „Sztuka murzyńska? Nigdy nawet o niej nie słyszałem”²⁰³.

Fascynacji rzeźbą afrykańską w niedługim czasie ulegli również Constantin Brancusi, Pablo Gargallo, Alberto Giacometti, Jacques Lipchitz i wielu innych²⁰⁴.

Echa rzeźby afrykańskiej odnaleźć można także w twórczości kontrowersyjnego malarza i rzeźbiarza Amedeo Modigliani (1884–1920). Jego prace inspirowane maskami, przedstawiają wydłużone głowy z nieprzeniknionymi oczami²⁰⁵.

Był to moment, w którym dotychczasowy porządek sztuki widzianej na sposób europejski został bezpowrotnie naruszony. Zachwyty nad prymitywizmem pomału zaczął docierać do wszystkich zakątków Europy. Nowej modzie ulegają również Niemcy. W 1905 roku powstaje grupa Die Brücke²⁰⁶, a następnie w 1911 roku Der Blaue Reiter²⁰⁷. Artyści z pierwszej z wymienionych grup poszukiwali w prymitywizmie nowych przedstawień i symboli oraz źródła kreatywności, którą zainteresowanie można wiązać z XIX wiecznymi badaniami nad ludzką naturą prowadzonymi przez Zygmunta Freuda. Ekspresjonistów fascynowała również nagość, stanowiąca element codzienności mieszkańców odległych

²⁰¹ Picasso wielokrotnie zaprzeczał wpływowi sztuki afrykańskiej na swoje malarstwo, istnieje wiele dowodów na to, że była mu ona bliska. Wiadomo, że już w 1910 roku zgromadził wiele przedmiotów z Afryki, co potwierdzała jego wieloletnia towarzyska życia, Fernanda Olivier. W jej dzienniku odnajdujemy: „Picasso staje się fanatykiem murzyńskich rzeźb, ma coraz więcej posągów, masek i rzeźb z Afryki”. Picasso nie uznawał związku między kubizmem a jego zainteresowaniem sztuką afrykańską. Wierzył, że to były odrębne sprawy. Więcej: Brassai (G. Halasz), *Rozmowy z Piccassem*, Londyn 1964, s. 92–106.

²⁰² F. Willett, *African Art*, Toledo 1988, s. 36.

²⁰³ A. Vallentin, *Picasso*, Warszawa 1959, tłum. H. Ostrowska-Grabska, s. 189.

²⁰⁴ A. Pawłowska, *Avant-gardists and primitivism*, „Art Inquiry, Recherches sur les arts” 2017, vol. XIX, (XXVIII), 153–169.

²⁰⁵ Ibidem, s. 165.

²⁰⁶ Do grupy Die Brücke należeli m.in. Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel.

²⁰⁷ Grupa artystów-ekspresjonistów założona w Monachium w grudniu 1911 r. Jej nazwa pochodzi od tytułu almanachu, wydawanego przez Wasilija Kandinsky’ego i Franza Marca. Do Kandinsky’ego i Marca przyłączyli się inni artyści o podobnych poglądach, wśród nich August Macke, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky, Alfred Kubin, Paul Klee i Hanns Bolz, a także kompozytor i malarz Arnold Schönberg. Członków grupy łączyło zainteresowanie sztuką „prymitywną” i średniowieczną oraz fowizmem i kubizmem.

lądów²⁰⁸. Jeden z członków grupy, Ernst Ludwig Kirchner, malował postacie ludzi z pseudoafrykańskimi rzeźbami i egzotycznymi akcesoriami lub na tle fresków czy zasłon z prymitywizującymi motywami. Dojrzałe obrazy Kirchnera, takie jak *Grający nadzy ludzie* (1910) i *Kobiece akty idące do morza* (1912) wydają się wyraźnie inspirowane posągami ludów Bambara (dzisiejsze Mali). Nieskrępowana nagość młodych ludzi przedstawionych na tych obrazach przywołuje jednocześnie skojarzenie ze stanem pierwotnej wolności²⁰⁹.

Jest to również czas, w którym poszukiwanie inności zaczyna przybierać na sile. Zainteresowanie wszelką odmiennością było również zauważalne w poszukiwaniach niektórych surrealistów, jak Max Ernst, Joan Miró czy Albert Giacometti, których fascynowała nie tyle sama forma dzieł „dzikich” twórców z odległych lądów, co mistycyzm, jakim były przesiąknięte te prace. „Ambicje polityczne kierunku, który z założenia miał »przekształcać świat, zmieniać życie« sprawiły, że zaangażowani w działania antykolonialne surrealiści reagowali na zdarzenia w obrębie francuskiego imperium kolonialnego, do którego należały także kraje afrykańskie”²¹⁰. Zainteresowanie sztuką Afryki zauważalne jest także wśród dadaistów. Już podczas pierwszej wojny światowej młodzi artyści z Zurychu, związani z tym ruchem, byli zafascynowani prymitywnymi korzeniami sztuki afrykańskiej. Jako przykład pewnego rodzaju przedrzeźniania plemiennej estetyki można podać poezję Tristana Tzary, który recytował wiersze nawiązujące do pseudo afrykańskich motywów podczas spektakli organizowanych w ramach Cabaret Voltaire. Podczas recytacji wierszy towarzyszył mu wielki tam-tam, który dodatkowo podkreślał tempo wypowiedzi²¹¹. Na jedynym z tego typu spektakli wystąpiła Sophie Tauber-Arp, która zaprezentowała swoją wizję afrykańskiego tańca. Hans Richter pisał również o występie Susanne Perottet, tańczącej do muzyki Schonberga i Eryka Satie w afrykańskiej masce²¹².

Oczekiwania awangardystów wobec sztuki prymitywnej były bardzo zróżnicowane. Najczęściej poszukiwali inspiracji formalnych. Byli podekscytowani prostymi, surowymi kształtami, oszczędnym wykorzystaniem materiału i celową deformacją ludzkiej postaci. Cechy te zbiegły się z nowym gustem estetycznym tego

²⁰⁸ A. Pawłowska, *Avant-gardists and primitivism*, op. cit, s. 154.

²⁰⁹ A. Pawłowska, *Avant-gardists and primitivism*, op. cit.

²¹⁰ A. Kuczyńska, *Afryka surrealistów. Problem (nie)obecności afrykańskich obiektów w kolekcji Andre Bretona*, [w:] *Afryka i (post)kolonializm*, red. A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim, Łódź, 2016, s. 100, s. 94–109.

²¹¹ H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1983, s. 26.

²¹² *Ibidem*, s. 125–129.

okresu. Pierwszym widzem, który zwrócił na to uwagę, był Marius de Zayas Enriquez y Calmet (1880–1961), meksykański artysta i właściciel wpływowej galerii sztuki nowoczesnej w Nowym Jorku²¹³.

Do grona artystów zainteresowanych „sztuką prymitywną” dołączył również Henry Moore, dla którego silną inspiracją stały się rzeźby prekolumbijskie oraz jedne z pierwszych malowideł naskalnych odkryte w Altamirze w 1979 roku.

Wokół relacji sztuki awangardowej z prymitywną do naszych czasów powstało tak wiele historii, że można je dziś uznać za niemal legendarne²¹⁴. Warto docenić wkład pozaeuropejskiej sztuki w rozwój sztuki nowoczesnej, która swój wyraz odnalazła choćby w przełomowej wystawie z 1984 roku w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA), zatytułowanej *Primitivism in 20th-century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Kuratorem wystawy był wpływowy krytyk sztuki i dyrektor tej instytucji, William S. Rubin²¹⁵.

Rubin opisał rodzaj kanonu rzeźby afrykańskiej, który został uformowany w latach 20. XX wieku²¹⁶. Według niego zarówno artyści, jak i kolekcjonerzy najchętniej wybierali rzeźby ludu Fang, Kota, Bambara i Senufo. Kolekcjonerzy równie chętnie kupowali rzeźby Baule, Guro, Kuba, Luba oraz Vili, które cechował stylizowany „realizm” zbliżony względem sztuki archaicznej. Szczególnie interesujący wydaje się fakt, że najczęściej jako mało atrakcyjny odrzucano styl ludu Baga i Grebo, które to najwyżej cenił Picasso²¹⁷. Przy czym istotną kwestią jest, że to przecież głównie kontekst kubizmu w latach międzywojennych zdeterminował to, w jaki sposób w Europie pojmowana była afrykańskość²¹⁸.

Następnie szersza refleksja nad znaczeniem wkładu kultur plemiennych (w tym oczywiście kultury afrykańskiej) do sztuki nowoczesnej pojawiła się w 1938 roku w książce *Primitivism in Modern Art* Roberta Goldwata²¹⁹.

²¹³ M. de Zayas, *African Negro Art and Modern Art*, [w:] *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. J. Flam, M. Deutch, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 92–99.

²¹³ A. Pawłowska, *Avant-gardists and primitivism*, op. cit.

²¹⁴ Por. M. de Zayas, *African Negro Art and Modern Art*, [w:] *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, op. cit.

²¹⁵ A. Pawłowska, *Avant-gardists and primitivism*, op. cit.

²¹⁶ L. Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, London–New York 2003, s. 88.

²¹⁷ W. Rubin, *Modernist Primitivism: An Introduction*, [w:] *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. W. Rubin, New York 1984, s. 14.

²¹⁸ A. Kuczyńska, *Afryka surrealistów. Problem (nie) obecności afrykańskich obiektów w kolekcji Andre Bretona*, [w:] *Afryka i (post) kolonializm*, red. A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim, s. 96–111, s. 105.

²¹⁹ R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge 1986. Książka po raz pierwszy została opublikowana w 1938 roku.

Od lat 40. sztuka „dzikich” staje się inspiracją dla coraz to większych rzeszy współczesnych artystów zachodu²²⁰, po to, by na początku XXI wieku tak bardzo spowszednić, by przestać być egzotyczną i odległą. Nadal jednak dla wielu odbiorców sztuki żywe pozostają słowa, które zostały nadrukowane na broszurze wystawy z 1984 roku w MoMA:

„Nie było niczego w sztuce Zachodu (czy Wschodu), co mogłoby przygotować artystów okresu modernizmu na inność sztuki plemienną. Jednak poruszyła ich ona, tak jak nas obecnie, właśnie dlatego, że odnajdujemy w niej jakąś część siebie – część, do której kultura Zachodu nie chciała się zbyt przyznać, nie mówiąc już o tym, żeby sobie ją wyobrazić, przed nadejściem XX wieku”²²¹.

Koniec „autentycznej sztuki prymitywnej”²²², widzianej oczyma Zachodu powoli stawał się faktem. Jednocześnie zaczęły pojawiać się nowe sposoby rozumienia tego zagadnienia, określające sztukę tego typu jako transkulturową²²³. Warto przytoczyć kilka najważniejszych spostrzeżeń badaczy, których opinie wpłynęły na dzisiejszy charakter tego zjawiska. Przykładowo Saidowskie pojęcie Orientu istnieje jako wytwór Zachodu, służący podporządkowaniu „dzikich” ludów – cywilizowanym Europejczykom. Postulaty Fanona dotyczą konieczności spisania na nowo historii świata, w której mieliby szansę dojść do głosu ci, którzy dotychczas skazani byli na milczenie. Bhabha zaś odwołuje się do terminu mimikry, opisującego specyfikę zachowań ludów podbitych, które pragną żyć tak, jak kolonizujący ich Europejczycy²²⁴.

„Mimikra ogólnie określa ambiwalentny stosunek między podmiotami, wskazując, jak naśladowanie przez kolonizowanego zachowań kulturowych kolonizatora zaciera granice między nimi i zaburza władzę kolonizatora (zangielszczony Hindus, który był/jest bardziej angielski od Anglika, ale przecież w istocie nim nie był/jest). Kondycja postkolonialna pokazuje stałą reprodukcję tych niejasnych relacji, co doprowadza do zmian zachodzących nie tylko w (byłych) skolonizowanych, lecz i (byłych) kolonizatorach”²²⁵.

Podobnym tropem podąża Spivak zwracając uwagę na dopuszczanie przez Zachód do głosu skazanych dotychczas na milczenie obywateli niższej kategorii, Trzeciego i Czwartego Świata. Skłania to do refleksji nad marginalizacją społeczeństw

²²⁰ W tym: Adolpha Gottlieba, Jacksona Pollocka, Marka Rothko, Barnetta Newmana, Marka Tobeya, Davida Smitha, Isamu Noguchi, Jeana Dubuffeta i wielu innych.

²²¹ M. Torgovnick, *Making Primitive Art High Art*, „Poetics Today” 1989, t. 10, nr 2, s. 312.

²²² S. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.

²²³ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej. Odkrywanie, osvajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 194–195.

²²⁴ H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 185.

²²⁵ E. Domańska, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, [w:] *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, red. K. Brzechczyn, Poznań 2008, s. 172.

pozaeuropejskich i stosowaniem wobec nich przez wiele lat wykluczenia. Pogląd ten wywodzi się bezpośrednio z myśli Antonia Gramsciego, który wprowadził termin *subalterns* odnoszący się bezpośrednio do społecznej dominacji burżuazji nad proletariatem. W konsekwencji powstały Subaltern Studies na temat dominacji instytucji nad jednostkami (np. rząd dominujący nad prywatnymi przedsiębiorcami). Historia opowiadana z perspektywy tych instytucji zostaje zmieniona na ich korzyść, żeby tłumić społeczne głosy sprzeciwu²²⁶.

Idąc za Halem Fosterem warto zastanowić się nad właściwym doбором słów względem otaczającej nas rzeczywistości:

„Kiedy nazywamy nasz świat postkolonialnym, maskujemy istniejące wciąż kolonialne i neokolonialne stosunki; oznacza to również uparte ignorowanie faktu, że jak każdy pierwszy świat ma swój trzeci świat, tak każdy trzeci świat ma swój pierwszy. [...] Nie oznacza to wcale, że hierarchie władzy uległy spłaszczeniu, one jedynie się zmieniły”²²⁷.

Mimo wielu zastrzeżeń do postkolonializmu, zjawisko to warto potraktować jako próbę zrozumienia prymitywizmu w bezpośredniej opozycji względem tego, co z założenia przyjmujemy jako cywilizowane²²⁸. Ten proces myślowy jest, czy tego chcemy czy nie, świadectwem epoki kolonializmu, na który składają się głównie pejoratywne elementy, jednak w czasach modernizmu zmienił się w pewnym sensie sposób rozumienia zjawiska zawłaszczenia, zwłaszcza w odniesieniu do kultury i sztuki. Dzięki temu pewne procesy dotychczas postrzegane jako negatywne zaczęto rozpatrywać poprzez pryzmat siły, stanowiącej koło napędowe dla przyszłych zmian zachodzących w zachodnim świecie sztuki²²⁹.

Zdaniem Jana Kieniewicza:

„Europocentryzm nauk historycznych jest jedną z przyczyn skupienia uwagi na konsekwencjach agresywnych zachowań Europejczyków. Należy więc zachować w pamięci fakt, że katastrofy cywilizacyjne [...] występowały w dziejach wielokrotnie i bez jakiegokolwiek związku z Europą. Dzieje obszarów nazywanych Bliskim i Środkowym Wschodem mogą być tego najlepszym dowodem. Nie możemy istnieć bez Innego, ale i Inny nie może istnieć bez nas. To zaś, kto jest tym Innym w świecie zglobalizowanym, nie

²²⁶ A. D'Allewa, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 97.

²²⁷ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 252, 254.

²²⁸ M. Antliff, P. Leighton, *Primitive*, [w:] *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Schiff, Chicago 2003, s. 217.

²²⁹ A. Loomba, *Colonialism / Postcolonialism*, Londyn 1998, s. 251.

jest już wcale takie oczywiste. Lokalność i heterogeniczność stają się bowiem stanem ducha czasów współczesnych”²³⁰.

Jak zauważył już Douglas Fraser, jeśli nie potrafimy objąć świata egzotycznego naszą wyobraźnią, pozostaniemy tak ograniczeni w naszych reakcjach estetycznych jak staroświeccy misjonarze, którzy w sztuce prymitywnej dostrzegali jedynie „pogańskie bożki”²³¹.

„Sztuka prymitywna” może zatem stać się dla nas szansą dla zrozumienia sensu naszej własnej kultury, odbicia się w oczach Innego i zwrócenia uwagi na fakt, że dla wielu społeczności tego świata my również jesteśmy Innym. Relacja ta jest zatem wymienna i zależy od przyjęcia perspektywy jednej ze stron, przy czym warto zwrócić uwagę na fakt, że granica obu tych światów dziś zdecydowanie zatarła się i bardzo trudno jednoznacznie wytyczyć jej przebieg.

1.4. Anonimowość twórców sztuki „prymitywnej”

Sally Price określa twórców sztuki prymitywnej mianem „artystów, których dzieła są w naszych muzeach, lecz ich imion tam nie ma”²³². Jak nietrudno zauważyć, kiedyś anonimowość stanowiła jedną z cech dzieł sztuki prymitywnej. Dziś odwiedzając muzea etnograficzne z ekspozycją sztuki odległych zakątków świata intuicyjnie zamiast autora poszukujemy informacji dotyczącej miejsca, z którego pochodzi dany obiekt. Dziś możemy mieć poczucie, że geograficznie teren, z którego pochodzi dany obiekt, został możliwie precyzyjnie podany, zaś w latach 70. XX wieku, jak pisze Douglas Fraser:

„Tempo odkrywania sztuki prymitywnej było oszałamiające. Czterdzieści lat temu kolekcjonerzy przypisywali niekiedy obiekty owej sztuki niewłaściwym kontynentom, dwadzieścia lat temu – niewłaściwym obszarom, dziesięć lat temu – niewłaściwym plemionom. Dziś jest ona tak głęboko związana z wrażliwością artystyczną XX stulecia, a badania nad nią tak dalece zaawansowane, że tylko niektóre wytwory jeszcze trudno sklasyfikować”²³³.

Często przy użyciu nieskomplikowanych środków wyrazu powstają prace o wysokim stopniu wyrafinowania artystycznego. Mianem prymitywistów określa się również twórców nieposiadających artystycznego wykształcenia. Artyści ci tworzą prace odbiegające stylistyką od kanonu. Jednak ten sposób rozumienia prymitywizmu należy

²³⁰ J. Kieniewicz, *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003, s. 197.

²³¹ D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, op. cit., s. 37.

²³² S. Price, *Primitive art*, op. cit., s. 41 (tłum. własne).

²³³ D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, op. cit., s. 14.

odrzuć w odniesieniu do analizy sztuki afrykańskiej. W Afryce mamy naturalnie do czynienia z prymitywizmem wynikającym z braku profesjonalizmu, rozumianego na sposób europejski. Najczęściej jednak artyści afrykańscy zajmują się sztuką zawodowo, co czyni ich na tle reszty społeczeństwa profesjonalistami czy rzemieślnikami. W rzeczywistości, najbliższej chyba sztuce Afryki do sztuki ludowej, określanej jako tradycyjna dla każdego kręgu kulturowego²³⁴. Wydaje się – jeśli można w ogóle powiedzieć coś pewnego o artyście prymitywnym – że na tle własnej grupy społecznej nie różni się niczym szczególnym od innych ludzi²³⁵. Czy jest to efektem lekceważenia indywidualności artysty przez zachodniego odbiorcę? Zjawisko anonimowości może wynikać również z tego, że indywidualny charakter tej twórczości jest z góry przesłonięty znaczeniem grupy, z której wywodzi się tego typu sztuka. Czy przypadkiem nie popełniamy tu starego jak świat błędu traktowania „artystów prymitywnych” jako zjawiska całościowego, którego korzenie osadzone są w kulturze, nie zwracając przy tym uwagi na fakt, iż w każdej grupie status artysty wygląda całkowicie inaczej? Jak zauważa Frederick Dockstader, co prawda w odniesieniu do artystów indiańskiego pochodzenia, lecz cytat ten bardzo trafnie można odnieść całościowo do koncepcji „artystów prymitywnych”:

„Z jednej strony istnieją języki [...], których słownictwo nie zawiera takich określeń jak „sztuka” lub „artysta”, z drugiej zaś odnajdujemy artystów zawodowych w służbie możliwych „mecenatów” [...] każdy mógł zajmować się sztuką w miarę swoich umiejętności, w innych natomiast plemionach sztuka była zastrzeżona dla osób wykazujących wybitny talent, posiadających odpowiednie wykształcenie oraz – co najważniejsze – pełniących jakieś funkcje religijne”²³⁶.

Badania antropologiczne zwracają uwagę na fakt, że anonimowość sztuki bardzo często wynika z jej sakralnego lub wotywnego podłoża. Wówczas dane dzieło z założenia nie ma na celu wykazywać świetności twórcy, lecz wielkość bóstwa, w imię którego zostało stworzone. Prawdą jest, że status artysty bardzo często bywa uwarunkowany kulturowo oraz zależny od kontekstu, w którym został osadzony. Brak potrzeby zaznaczania autorstwa prac jest uwarunkowany kulturowo, jest też wygodny w kontekście praw autorskich. Bez artystów nie ma słowa o łamaniu ich praw. Anonimowość sztuki prymitywnej staje zatem w opozycji do sławnego cytatu Ernsta Gombricha: „Nie ma w istocie czegoś takiego jak Sztuka. Są tylko artyści”²³⁷. Artyści stanowią przedstawicieli większej grupy. W wypadku

²³⁴ M.A. Kowalski, *Sztuka Afryki Wschodniej*, „Etnografia Polska” 1971, t. XV, s. 205.

²³⁵ D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, op. cit., s. 24.

²³⁶ F.J. Dockstader, *Sztuka Ameryki*, przeł. E. Kuryluk, t. 1, Warszawa 1975, s. 11 i 24.

²³⁷ E.H. Gombrich, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska, Poznań 2008, s. 15.

sztuki prymitywnej bardzo rzadko dochodzi do podpisywania prac. Jednak, jak pisze Sally Price, istotę całego procesu nabywania sztuki tego typu stanowi jej relacyjność, czyli „kto? – posiada co?”. Przykładowo, jeśli wiemy, że dany obiekt należał do Picassa, Kahnweilera czy Guillaume’a, to znaczenia tej pracy można zacząć dopatrywać się właśnie poprzez pryzmat tego, kto pragnął ją mieć na własność. Wspomniane osoby miały wyrafinowany gust, który świadczył nie tylko o klasie posiadanych przez nich obiektów, ale również kształtował smak epoki w której żyli. Jak zauważa Hanna Schreiber: „Fotografia jakiegoś przedmiotu datowana przez Kahnweilera jest warta więcej niż jakikolwiek podpis”²³⁸. Spoglądając na historię sztuki prymitywnej zauważamy, że to właśnie jej kolekcjonerom i marszandom przyznana została władza określania i wybierania obiektów, które za „dzieła sztuki” będą uznawane.

Sally Price pisze dalej: „Według opinii kolekcjonerów, do przyjęcia których byłam nakłaniana przez wielu z nich, właśnie oni mieli ponosić odpowiedzialność za stworzenie »estetycznej całości« poprzez selekcję, zgodnie z ich osobistym uznaniem, wyjątkowych dzieł, będących wytworem ludzi, którzy nie mieli szansy dokonania takiego porównania, ludzi, których kryteria doskonałości nie zawierały istotnego komponentu estetycznego”²³⁹.

Jak pisze Douglas Fraser w odniesieniu do słów jednego z paryskich kolekcjonerów: „Jestem kompletnie oczarowany anonimowością artysty. Nieznajomość jego tożsamości jest czymś, co sprawia mi ogromną przyjemność. Kiedy już dowiem się, kto stworzył dany przedmiot, przestaje on dla mnie być dziełem sztuki prymitywnej”²⁴⁰.

Znany krytyk i popularyzator sztuki afrykańskiej, Roger Fry, po wystawie 30 obiektów afrykańskich w Chelsea Book Club w Londynie w 1920 roku, pisał:

„Moc tworzenia ekspresyjnych form plastycznych jest jednym z największych osiągnięć ludzkości, a imiona największych rzeźbiarzy są przekazywane z pokolenia na pokolenie, wydaje się więc niesprawiedliwe, że jesteśmy zmuszeni przyznać, iż jacyś bezimienni dzicy posiadli tę siłę nie tylko w stopniu wyższym niż my obecnie, ale niż my jako naród kiedykolwiek ją posiadziemy. I właśnie w tym miejscu się znajduję. Muszę przyznać, że niektóre z tych rzeczy są wielkimi rzeźbami – większymi, tak sądzę, niż cokolwiek, co stworzyliśmy, nawet w wiekach średnich. Z pewnością poszczególne cechy ich rzeźby są na wyższym poziomie. Rzeczywiście posiadają całkowitą swobodę plastyczną, co oznacza, że afrykańscy artyści naprawdę potrafią sobie pewne rzeczy wyobrażać w trójwymiarze, co teraz jest rzadkie w rzeźbie. [...]

²³⁸ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki prymitywnej...*, op. cit., s. 69.

²³⁹ S. Price, *Primitive art...*, op. cit., s. 104 (tłum. własne).

²⁴⁰ D. Fraser, *Sztuka prymitywna*, op. cit., s. 103.

Całkowita wolność plastyczna w naszej sztuce pojawia się wówczas, gdy sztuka osiągnęła wysoki stopień reprezentatywności i kiedy wydaje się być porzucona z punktu widzenia znaczenia wyobrażeniowego²⁴¹.

Podobny entuzjazm możemy odnaleźć w słowach malarza Juana Grisa:

„Murzyńskie rzeźby stanowią wyraźny dowód sztuki antyidealistycznej. Animowane duchem religii, stanowią różnorodną, ale i precyzyjną manifestację idei wielkich ideałów. Jak możemy nie zaakceptować sztuki, która, postępując w ten sposób, staje się wyrazem indywidualizacji, będąc jednocześnie ogólna i indywidualna, każdorazowo w sposób odmienny? Stanowi dokładne przeciwieństwo sztuki greckiej, która opierała się na indywidualum, po to aby dążyć do ideału²⁴².”

Franz Boas na samym początku jednej ze swoich książek zaznaczył:

„Książka ta jest próbą przedstawienia analitycznego opisu podstawowych cech sztuki prymitywnej. Ujęcie tematu oparte jest na dwóch podstawowych założeniach, które, jak sądzę, powinny być myślą przewodnią wszelkich badań związanych z przejawami życia ludzi prymitywnych: pierwsze dotyczy fundamentalnej jedności wszystkich procesów umysłowych zachodzących u wszystkich ras i we wszystkich kulturach, drugie zaś – uznania każdego przejawu kultury za rezultat wydarzeń historycznych. Musiały istnieć czasy, w których dyspozycja umysłowa człowieka różniła się od tego, jaką jest ono obecnie, kiedy umysł ewoluował ze stanu podobnego do tego, jaki można odnaleźć wśród małych człekokształtnych. Ten okres dawno jest już za nami i nie ma żadnych śladów niższej organizacji umysłowej w nadal istniejących rasach człowieka. Na ile pozwala moje osobiste doświadczenie i na ile czuję się kompetentny oceniać dane etnograficzne na podstawie tego doświadczenia, umysłowe procesy człowieka są wszędzie takie same, niezależnie od rasy i kultury i niezależnie od oczywistej niedorzeczności wierzeń i obyczajów. Niektórzy teoretycy uważają, że wyposażenie umysłowe człowieka prymitywnego różni się od człowieka cywilizowanego. Nigdy nie widziałem osoby wiodącej prymitywne życie, do której ta teoria mogłaby znaleźć zastosowanie. [...] Każdy, kto żył z prymitywnymi plemionami, dzielił ich smutki i radości, ich biedę i bogactwo, kto widział w nich nie tylko obiekty badań do przestudiowania, jak komórkę pod mikroskopem, ale czujące i myślące istoty ludzkie, zgodzi się, że nie istnieje coś takiego jak »umysł prymitywny«, »magiczny« lub »prelogiczny« sposób myślenia, ale że każda jednostka w »prymitywnym« społeczeństwie to mężczyzna, kobieta, dziecko tego samego rodzaju, o takim samym sposobie myślenia, odczuwania i postępowania jak mężczyzna, kobieta lub dziecko w naszym własnym społeczeństwie²⁴³.”

Jako interesujące należy również wyszczególnić stanowisko Bogdana Molińskiego, który w odniesieniu do sztuki zaproponował tłumaczenie zwrotu *primitive* jako „pierwotność²⁴⁴”, w tym wypadku rozumiana jako źródłowość, zawierająca w sobie pierwotne znaczenie. Sens takiego tłumaczenia określenia *primitive* Moliński argumentuje

²⁴¹ J. Flam, *Primitivism and Twentieth-century Art. A documentary History*, Berkley–Los Angeles–London 2003, s. 145–146 (tłum. własne).

²⁴² Ibidem, s. 130 (tłum. własne).

²⁴³ F. Boas, *Primitive Art*, Dover 1955, s. 1–2.

²⁴⁴ B. Moliński, *Sztuka, rytuał, mit w afrykanistyce amerykańskiej*, „Przegląd Socjologiczny” 1965, t. 19/1.

odniesieniem do plemiennosci. Większość badaczy jednak odrzuca takie stanowisko ze względu na brak przełożenia terminu „plemiennosc” na rzeczywisty system władz afrykańskich, w tym również władz pierwotnych. Zatem jako najbezpieczniejsze uznać należy posługiwanie się terminem „sztuka Afryki”. Sztuka aktualna w Afryce nawiązuje do tradycji, co jest zauważalne w większości prac artystów współczesnych. Sztuka dla Afrykanów posiada także istotne funkcje sakralne. Według Anety Pawłowskiej „religię afrykańską należy uznać za filozofię życia, teorię społeczną, etykę i teorię poznawczą. Praktyki rytualne, znaki plemienne, kanony piękna czy estetyki mają swoje uzasadnienie tylko wewnątrz konkretnej, afrykańskiej wspólnoty etnicznej zaś dla Europejczyka wiele z nich może wydawać się niezrozumiałymi”²⁴⁵.

Jeśli przyjmiemy, że dzieła sztuki prymitywnej pochodzą od anonimowych artystów, trudno w wypadku braku wiedzy dotyczącej precyzyjnej daty ich powstania nadać im tożsamość wynikającą jedynie z relacji z twórcą. Na szczęście dla wszystkich kultury nie są odseparowanymi indywidualnymi twórcami, lecz wzajemnie oddziałują na siebie, wykształcając coraz to nowe systemy adaptacji. Jednak anonimowość w przypadku współczesnej sztuki tworzonej przez Innego z odległego lądu nie zdaje się być w dzisiejszym świecie czymś pozytywnym. Możliwość przypisania dzieła do konkretnego twórcy, bez względu na kategorię do jakiej obiekt zostanie przyporządkowany, stanowi istotne źródło informacji nie tylko o samym dziele czy artyście, ale znacznie poszerza nasze horyzonty, osadzając nas w konkretnej sytuacji poznawczej w kontekście relacji artysta – dzieło sztuki – odbiorca (lub niekiedy w odmierzonej kolejności). Jednak cofając się o krok w tych rozważaniach warto zauważyć, że sztuka artystów z „odległych lądów” w epoce Wielkiego Modernizmu, w takiej formie, jaką wówczas posiadała, okazała się być bardzo istotnym kołem napędowym dla świata sztuki.

1.5. Estetyka afrykańska

Za początek estetyki afrykańskiej można przyjąć rok 1915, kiedy to Carl Einstein opublikował *Negerplastik*²⁴⁶, pierwszą estetyczną analizę rzeźby afrykańskiej. W kolejnych latach nastąpiło znaczne zainteresowanie sztuką prymitywną, które swoje przełożenie miało również na zagadnienie estetyki afrykańskiej. Wówczas to rozpoczął się dyskurs dotyczący rozumienia sztuki prymitywnej. W latach 70. XX wieku estetyka

²⁴⁵ A. Pawłowska, *Przemiany w tradycyjnej estetyce afrykańskiej i jej relacje z kulturą europejską*, Kraków 2007, s. 184.

²⁴⁶ C. Einstein, *Negerplastik*, red. K. Wolf, Munchen 1920.

afrykańska stanowiła już niezależny obszar badań, w ramach którego rozważania prowadzili afrykańscy badacze i naukowcy. Pojęciem najbliższym afrykańskiemu pięknu może być termin *aesthesis*, który odwołuje się do odbierania piękna w wyniku bodźców zmysłowych. Termin „estetyka” ma bardzo szerokie, ale i wielopłaszczyznowe znaczenie. Estetyka, może być rozumiana m.in. jako zbiór zjawisk, jak wartości, jakości czy doświadczenia. Można też estetykę próbować interpretować przez pryzmat sztuki. Na tym polu estetyka dotyczyć będzie dzieła sztuki, jego twórcy, odbiorcy oraz kontekstu. Zagadnienie to rozpatrywane z drugiej strony stanie się podłożem do analiz dla metakrytyki, będącej bezpośrednią konsekwencją i połączeniem filozofii i krytyki artystycznej. Istnieje również sposób pojmowania estetyki jako zjawiska łączącego w sobie wszelkie wymienione tu cechy²⁴⁷. To najszersze spektrum interpretacyjne dla tego pojęcia.

Przyjęto, że ludzkość wywodzi się z Afryki. Odnajdziemy tam pierwsze malunki naskalne, ozdobne naczynia użytkowe czy figurki przedstawiające ludzi i zwierzęta. Pierwsze przejawy twórczości artystycznej pochodzą właśnie z Afryki, w której tradycji głęboko zakorzeniona jest jedność człowieka z naturą, a z niej zrodziła się potrzeba zmysłowego doznawania piękna. Mimo że estetyka jako nauka rozwijała się w Europie od XVIII wieku²⁴⁸, badania nad sztuką i twórczą myślą „Czarnego Lądu” rozpoczęto na dobrą sprawę dopiero na początku XX wieku²⁴⁹. W świetle wszystkich przytoczonych w niniejszej pracy faktów nietrudno zrozumieć, co wpłynęło na tę znaczną rozbieżność czasową prowadzonych na tym terenie badań względem Europy. Z jednej strony mamy do czynienia z „nieklasyczością” sztuki afrykańskiej, z drugiej znaczną rolę odegrała tu różnorodność pojęć zrzeszonych pod jednym, wspólnym terminem. Zastanawiając się nad sztuką i estetyką afrykańską, nie sposób nie wspomnieć o perspektywie kolonialnej, która z przyczyn oczywistych pozbawiona była obiektywizmu. Sztuka afrykańska rozpatrywana w ten sposób z góry naznaczona była piętnem prymitywnej, rozumianej bardziej jako swoiste kuriozum, interesujący obiekt, którego miejsca należałoby szukać w muzeum osobliwości *Wunderkammer* niż w muzeum sztuki²⁵⁰.

Przez wiele lat Maurice de Vlaminck podkreślał, że to on jako pierwszy artysta Zachodu odkrył wartości estetyczne sztuki afrykańskiej, a także jako pierwszy zaczął

²⁴⁷ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 17.

²⁴⁸ P. Kozak, *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 2017.

²⁴⁹ Wcześniejsze działania podejmowane przez badaczy w zakresie „estetyki afrykańskiej” były sporadyczne i okrojone, dlatego też w niniejszej pracy odnosić się do nich będziemy jako do namysłu nad estetyką afrykańską.

²⁵⁰ A. Pawłowska, *Some reflections on African Art and Aesthetics*, „Africana Bulletin” 2008, nr 56, s. 204.

kupować maski afrykańskie w celu propagowania wspomnianych wartości. Artysta przyznał się również, że pomimo wielu wizyt w Musée Trocadero przez długi czas wystawiane tam przedmioty postrzegał jedynie jako barbarzyńskie. Jego opinia zmieniła się jednak diametralnie pod wpływem wizyty w jednym z barów w Argenteuil, która miała miejsce w 1905 roku. Vlaminck na półce nad barem dostrzegł między butelkami trzy statuetki z Dahomeju i jedną z Wybrzeża Kości Słoniowej²⁵¹. Po długich targach udało mu się je kupić. Rzeźby musiały być naprawdę niezwykle, gdyż jakiś czas później jedną z nich odkupił od niego Derain, w którego pracowni zobaczyli ją Matisse i Picasso. Na nich rzeźba również zrobiła niezwykle wrażenie. Już w 1909 roku Guillaume Apollinaire pisał o konieczności otwarcia się Luwru na „egzotyczne arcydzieła”, które są nie mniej poruszające niż najpiękniejsze dzieła rzeźby Zachodu. Ubolewał, że dzieła sztuki z tych krajów²⁵² stanowią w muzeach jedynie eksponaty kolekcji etnograficznych, gdzie umieszczone zostały jako ciekawostki rozrzucone między najbardziej zwyczajnymi i pospolitymi obiektami z tych regionów²⁵³. Niespotykana jak na owe czasy jest nie tylko postawa estetyczna Apollinaire’a, ale także jego ogromna rola w promowaniu „sztuki prymitywnej”²⁵⁴. Jest on pierwszym krytykiem sztuki, który docenił wartość rzeźby afrykańskiej i roli jaką pełniła dla modernizmu. Spośród wielu tekstów poświęconych estetyce afrykańskiej jako pierwsza wyróżnia się wspomniana wyżej książka Carla Einsteina *Negerplastik*, opublikowana w 1915 roku. Posiadała ona bardzo bogate zaplecze wizualne pod postacią ilustrujących ją fotografii, którym towarzyszył tekst. Sam Einstein był bliskim przyjacielem Daniela Henry’ego Kahnweilera. Dzięki niemu właśnie poznał Picassa czy Grisa i ich fascynację „sztuką prymitywną”. Mimo że praca stanowiła czysto formalną analizę, autor poprzedził ją obszernym wstępem na temat znaczenia, jakie w sztuce afrykańskiej ma religia. Zapewne miało to duży wpływ na twórczość Picassa, który maski afrykańskie odbierał właśnie jako fetysze – artefakty o magicznych mocach, łączące je ze światem bogów, duchów i demonów. W oryginale Carl Einstein pisze o *Negerplastik*, czyli dosłownie o rzeźbie murzyńskiej. Tłumacz na język angielski, Joachim Neugroschel, zaproponował tu jednak jako bardziej adekwatne określenie: „sztuka afrykańska”²⁵⁵.

²⁵¹ J. Flam, *Introduction*, op. cit., s. 27–28.

²⁵² Mowa o Australii, Tahiti, Nowej Kaledonii, Nowych Hebrydach, Madagaskarze i krajach afrykańskich.

²⁵³ J. Flam, *Introduction*, op. cit., s. 36.

²⁵⁴ Apollinaire utorował drogę późniejszym tekstom Carla Einsteina, Rogera Fry’a, czy André Salmona. Pierwszy też wskazał na niezaprzeczalną wartość estetyczną sztuki afrykańskiej, pisał, że jego celem jest nadanie znaczenia kryterium piękna, a nie wystawienie „etnicznej” oceny „sztuki murzyńskiej”.

²⁵⁵ C. Einstein, *African Sculpture*, [w:] *Primitivism and Twentieth century*, op. cit., s. 77.

Za Carlem Einsteinem można przyjąć, że:

„Nie istnieje sztuka, w stosunku do której Europejczyk byłby bardziej podejrzliwy niż wobec sztuki afrykańskiej. Począwszy od tego, że często odmawia nawet nazywania jej sztuką, tak więc przepaść między tymi dziełami a europejskim nastawieniem wyraża się w pogardzie, która doprowadziła do stworzenia negatywnej terminologii. [...] od samego początku Afrykańczyk traktowany jest jako ten gorszy, który musi być bezwzględnie ulepszony, a to, co ma do zaoferowania, jest odrzucane *a priori* jako niedorozwinięte. Mętne hipotezy na temat ewolucji zostały lekkomyślnie sklecone i przystosowane do niego na siłę. Niektórzy komentatorzy narzucili mu swoje błędne pojmowanie »prymitywności«, podczas gdy inni ustroili bezsilnego Afrykańczyka w niesłuszne, lecz chwytliwe frazesy o »wiecznie prehistorycznych plemionach«. Europejczycy próbowali przedstawić Afrykańczyka jako żyjącego w pierwotnym stanie, z którego nigdy nie będzie się zdolny podnieść. Wiele opinii na temat Afrykańczyków opartych jest na takich uprzedzeniach, które zostały wykorzystane by wzmocnić tę wygodną teorię. W swym zakłamaniu Europejczyk sądzi, że jest absolutnie, wręcz z gruntu, lepszy od Afrykańczyka. Jednak w rzeczywistości nasza pogarda wobec Afrykańczyka wynika z naszej ignorancji, która niesłusznie stanowi dla niego obciążenie”²⁵⁶.

Pierwsza i druga wojna światowa przyniosła zmianę myślenia o podbitych, skolonizowanych ludach. Wpłynął na to fakt, że ludzie do tej pory traktowani jako barbarzyńcy, ginęli w wojnach na równi z białymi, zasilając armie kolonizatorów. Dlatego, choć po wojnie w dalszym ciągu odbywały się wystawy o narracji My – Inni, prawdziwe relacje Europa – kraje kolonialne zmieniły swój do tej pory stosunkowo jednostronny charakter na znacznie bardziej złożony, a świat sztuki nie pozostał obojętny na te zmiany²⁵⁷. O ile przed pierwszą wojną światową „sztuką prymitywną” interesowali się głównie artyści awangardy, to po 1919 roku staje się ona bardzo pożądaną i modną²⁵⁸. Afrykanizm staje się tak samo fascynujący jak minione nurty, zajmuje miejsce na piedestale, które jeszcze do niedawna przypadało prymitywizmowi i orientalizmowi.

1.7. Koncepcja *négritude*

Koncepcja *négritude* była naturalną konsekwencją różnic kulturowych pomiędzy Afryką a Zachodem. Składa się na nią szereg różnych czynników, zapewne dlatego wymyka się ona powszechnie znanym klasyfikacjom. Francuskie *nègre* oznaczają osobę czarnoskórą, a właściwie zgodnie z tłumaczeniem „murzyna”, określenie dziś zdecydowanie pejoratywne. A jednak *négritude* to określenie nacechowane pozytywnie, łączące dumę z bycia Afrykaninem z dorobkiem kulturowym miejsca pochodzenia i przodków²⁵⁹. Jak

²⁵⁶ Ibidem, s. 166.

²⁵⁷ H. Schreiber, *Koncepcja sztuki „prymitywnej”*, op. cit., s. 168.

²⁵⁸ J. Flam, *Introduction*, op. cit., s. 13.

²⁵⁹ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983, s. 289.

pisze Andrzej Zajączkowski, „Czarnej skóry zmienić nie można – można natomiast odbudować w sobie rodzimą Afrykę”²⁶⁰. Termin ten przez część badaczy oraz współtwórców rozumiany jest jako ogół wartości charakterystycznych dla czarnoskórych obywateli świata. Wartości te nie tylko przyczyniły się do dekolonizacji wewnętrznych struktur polityki państwowej w niektórych regionach, ale również stanowiły istotne koło napędowe procesu uwolnienia umysłów i kreowania przyszłej estetyki afrykańskiej²⁶¹. Początki tego ruchu ideowego miały miejsce po 1945 roku. Stanowił on wówczas istotny element budzącej się świadomości. Jak twierdzi Janusz Krzywicki, „Tendencja do afirmowania odrębnej tożsamości wyrażana w ruchu *négritude* wpłynęła w pewnej mierze na kształtowanie się postaw późniejszych intelektualistów, którzy poszukiwali nie tyle specyfiki afrykańskiej [...], ile alternatywy dla tych interpretacji rzeczywistości, które proponuje kultura europejska”²⁶². *Négritude* odnosił się głównie do strefy kulturowej, gdzie zaczęła rozwijać się „czarna idea”, aby w niedalekiej przyszłości stać się prądem opozycyjnym względem tradycyjnej „białej idei”. Nurt ten zrodził się na Antylach, jednak w niedługim czasie rozprzestrzenił się na wszystkie kontynenty. Począwszy od lat 30. XX wieku wyznawali go przede wszystkim francuskojęzyczni intelektualiści²⁶³. Po raz pierwszy termin ten został użyty przez pisarza i polityka pochodzenia afrokaraimskiego, Aimé Césaire’a, żyjącego w latach 1913–2008. Podłoże filozoficzne, do którego się odnosił, zostało sformułowane przez Jeana-Paula Sartre’a w eseju z 1949 roku pt. *Czarna orchidea*²⁶⁴. Ten tekst wpłynął na punkt widzenia wielu osób w społeczności afrykańskiej (i nie tylko). Świadczyć może o tym fakt, że pod tą samą nazwą powstał ruch skupiający artystów i polityków, sprzeciwiających się kolonializmowi.

Jak pisał Ryszard Kapuściński, znawca Afryki i słynny polski reportażysta:

„Ci z kolonii francuskich wysuwają na razie ograniczone postulaty. Nie mówią jeszcze o wolności. Chcą tylko, aby wszystkich mieszkańców kolonii uczynić obywatelami Francji. Paryż odrzuca ten postulat. Owszem obywatelem Francji zostanie ten, kto zostanie wykształcony w kulturze francuskiej, wzniesie się do jej poziomu. Ale tacy okażą się wyjątkami. Ci z kolonii brytyjskich są bardziej radykalni. Inspiracją, impulsem i programem są dla nich śmiałe wizje przyszłości kreślone przez potomków niewolników, intelektualistów afro-amerykańskich w drugiej połowie XIX wieku i pierwszej – XX wieku. Sformułowali

²⁶⁰ A. Zajączkowski, *Czarna Afryka wczoraj i dziś*, Warszawa 1980, s. 162.

²⁶¹ T. Rudkowski, *Czym jest négritude? Wprowadzenie do zagadnienia murzyńskości*, „Ameryka Łacińska. Kwartalnik Analityczno-Informacyjny” 2013, nr 3–4, s. 77–100.

²⁶² J. Krzywicki, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej*, cz. I, *W kręgu tradycji*, Warszawa 2002, 83.

²⁶³ Ibidem, s. 78.

²⁶⁴ K. Wiredu, *African Philosophy, Anglophone*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London–New York 1998, s. 98, online: <https://www.britannica.com/topic/Négritude> [dostęp: 08.02.2020].

oni doktrynę, którą nazwali panafrykanizmem. Jej główni twórcy to: Alexandr Crummell, pisarz W.E.B. Du Bois i dziennikarz Marcus Gravey (ten ostatni z Jamajki). Różnili się ale w dwóch punktach byli zgodni: 1) że wszyscy Czarni na świecie – w Afryce i Ameryce Południowej – tworzą jedną rasę, jedną kulturę i że powinni być dumni ze swojego koloru skóry; 2) że cała Afryka powinna być niepodległa i zjednoczona. Ich hasło brzmiało »Afryka dla Afrykanów!«. W trzecim, równie ważnym punkcie programu W.E.B Du Bois ogłosił pogląd, że Czarni mają pozostać w tych krajach, w których mieszkają, natomiast Garvey – że wszyscy Czarni, gdziekolwiek są, powinni powrócić do Afryki. Jakiś czas sprzedawał on nawet fotografię Hajle Sellansje, utrzymując, że jest to wiza powrotna. Umarł w 1940 roku, nigdy nie zobaczywszy Afryki. Entuzjastą panafrykanizmu stał się młody działacz i teoretyk z Ghany – Kwame Nkrumah. W 1947 roku, po skończeniu studiów w Ameryce wrócił do kraju. Założył partię, do której przyciągnął kombatanów II wojny, a także młodzież i na jednym z wieców rzucił w Akarze bojowe hasło: »Niepodległość teraz!«. Wtedy w tamtej kolonialnej Afryce zabrzmiało to jak wybuch bomby. Ale w dziesięć lat później Ghana stała się pierwszym na południe od Sahary niepodległym krajem Afryki, a Akra – od razu prowizorycznym, nieformalnym centrum wszelkich ruchów, pomysłów i działań dla całego kontynentu»²⁶⁵.

Jak już wspomniano, jedną z pierwszych znaczących wypowiedzi, podkreślających dumę z bycia czarnoskórym, były słowa William Edward Burghardt Du Bois, które padły pod koniec XIX wieku: „Jestem Murzynem i tym się szczycę. Jestem dumny z czarnej krwi, która płynie w moich żyłach”. W czasach, gdy inni próbowali upodobnić się do białych, np. prostując włosy czy stosując różne specyfiki do wybielania skóry, Du Bois zalecał potomkom niewolników, by wreszcie zaczęli być dumni ze swego pochodzenia. W zabawny i nieco ironiczny sposób pisarz określał swoje pochodzenie: „Cała powódź czarnej krwi, kapka francuskiej, odrobinę holenderskiej, ale, dzięki Bogu!, ani trochę anglosaskiej”²⁶⁶. Du Bois w swojej książce *Czarne dusze (The Souls of Black Folk)* podkreślał olbrzymią rolę, jaką czarne dziedzictwo odegrało w procesie kształtowania jego osobowości. Działacz brał również udział w kreowaniu panafrykanizmu²⁶⁷.

Jednym z najbardziej aktywnych orędowników „czarnej idei” był późniejszy prezydent Senegalu, poeta i filozof Leopold Sédar Senghor. Po ukończeniu studiów pracował jako nauczyciel literatury francuskojęzycznej w szkole średniej w Tours. Zgodnie

²⁶⁵ R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2008, s. 30.

²⁶⁶ *Africana: The Concise Desk Reference*, red. K.A. Appiah, H.L. Gates Jr, Philadelphia–London 2003, s. 211.

²⁶⁷ Panafrykanizmem nazywa się ruch społeczno-polityczny zrodzony w Stanach Zjednoczonych wśród czarnoskórych. Krzewił on duchową odrębność i potrzebę współpracy czarnoskórych Afrykanów i Amerykanów afrykańskiego pochodzenia. Do 1945 roku zorganizowano siedem kongresów o charakterze kulturalno-politycznym, natomiast po drugiej wojnie światowej w Afryce rozpowszechnił się zradikalizowany ruch antykolonialny i antyimperialistyczny wraz z koncepcjami zjednoczenia. W latach 50. miała miejsce instytucjonalizacja ruchu panafrykańskiego, organizowano konferencje niepodległych państw Afryki, z czasem zaczęły się tworzyć organizacje i federacje regionalne, sukcesem tego ruchu było powołanie w 1963 roku Organizacji Jedności Afrykańskiej.

z Encyklopedią Britannica, był on pierwszym tak wysoko wykształconym nauczycielem pochodzenia afrykańskiego we Francji²⁶⁸. Senghor od listopada 1933 roku uczestniczył w tworzeniu Towarzystwa Zachodnioafrykańskich Studentów, którego był nawet przewodniczącym. W niespełna rok później rozpoczął wydawanie pisma *L'Étudiant Noir*. Z kolei w 1937 roku wydał zbiór wierszy noszący tytuł *Pigments*²⁶⁹. W latach 30. zaangażował się w politykę. W sferze jego działalności znalazła się również sztuka. Uważał, że sztuce Afryki poświęca się zbyt mało uwagi w międzynarodowym dyskursie. Sam był jej entuzjastą i choć traktował ją równorzędnie względem sztuki europejskiej, zauważał konieczność odmiennego sposobu jej percepcji. Jako jeden z nielicznych angażował się w propagowanie i odnowę sztuki „Czarnego Lądu”. Szczególne nadzieje pokładał we współczesnych jej odsłonach. Wspierał wszelkie przejawy sztuki tego typu, m.in. takie, jak taniec, moda, literatura czy dramat. W przemówieniu wygłoszonym na Uniwersytecie w Oxfordzie w październiku 1961 roku, Senghor oznajmił że:

„Négritude to cały kompleks wartości cywilizacyjnych – kulturowych, ekonomicznych, społecznych i politycznych, właściwych ludom czarnym, ściślej mówiąc światu negroafrykańskiemu. Wszystkie te wartości konstytuują się i formują na gruncie intuicyjnego rozsądku, dlatego że ten rozsądek sensualistyczny i przenikliwy wyraża się emocjonalnie przez samooddanie się, przez zbieżność obiektu i subiektu, przez mity – mam na myśli arcytypową wyobraźnię kolektywnej duszy – a przede wszystkim poprzez rytm pierwotny zsynchronizowany z rytmem Kosmosu”²⁷⁰.

Idealnym uzupełnieniem dla powyżej opinii jest definicja *négritude* prezentowana przez czasopismo „*Présence Africaine*”²⁷¹, założone przez pisarza Alioune Diopa. Na łamach pisma poruszane były istotne kwestie kulturowe, polityczne czy literackie. Od początku istnienia magazyn uczestniczył w kształtowaniu refleksji nad aktualnymi problemami Czarnej Afryki i rozpowszechnianiu twórczości literackiej afrykańskich artystów. Poniższy cytat jest odwołaniem do wspomnianej definicji, dodatkowo uzupełnionym o najważniejszej cele tego ruchu:

„Jest to po prostu zespół wartości cywilizacji świata czarnego, lecz nie wartości przeszłości, ale autentycznej, żywej kultury. Jest to duch cywilizacji negroafrykańskiej, który zakorzeniony w ziemi i czarnych sercach jest otwarty na świat – bytu i rzeczy – by go zrozumieć, zjednoczyć i zmanifestować”²⁷².

²⁶⁸ S.A. Ndiaye, *Senghor: przywódca polityczny*, online: <https://afryka.org/senghor-przywodca-polityczny/> [dostęp: 12.02.2023].

²⁶⁹ Ibidem

²⁷⁰ S.L. Senghor, *What is Négritude?*, „*West Africa*” 1961 (4 listopada), s. 1211.

²⁷¹ „*Présence Africaine*” jest panafrykańskim czasopismem wydawanym w Paryżu od 1947 roku.

²⁷² L.V. Thomas, *Senghor à la recherche de l'homme-nègre*, „*Présence Africaine*” 1965, no. 54, s. 34.

Problemem głównym *négritude*, do którego można próbować sprowadzić wszystkie inne treści zawarte w tym zagadnieniu jest problem autoidentyfikacji Afrykanów, w okresie zbliżającej się niepodległości i tuż po jej odzyskaniu²⁷³.

Zjawisko *négritude* odegrało ogromną rolę w procesie kształtowania idei afrykańskiej, jednak z upływem czasu zaczęło tracić na znaczeniu. Wraz z rozwojem technologicznym i cywilizacyjnym wielu Afrykanów sprzeciwiało się stygmatyzującej opinii, by w każdym przypadku „czarni byli emocją i muzyką, a biali rozumem stanowiącym napęd i rozwój technologiczny”²⁷⁴. Istotnym świadectwem zdezaktualizowania się idei *négritude* mogą być słowa Sembène Ousmane, senegalskiego pisarza i filmowca, wypowiedziane w 1966 roku po Festiwalu Sztuki Murzyńskiej w Dakarze. Padły one w obecności Leopolda Senghora, który nie tylko uznawany jest za ojca ruchu, ale w tamtym czasie pełnił funkcję prezydenta:

„Co myślę o koncepcji murzyńskości? W określonej epoce murzyńskość miała sens dla ośrodka murzyńskich intelektualistów żyjących na wygnaniu. Ale murzyńskość przeżyła się. Zresztą nie odegrała żadnej roli w wielkich wydarzeniach, które pchnęły czarną Afrykę francuskojęzyczną ku naszej epoce. Nic nie znaczyła w stworzeniu RDA⁷⁴, które było szpicą walki o wyzwolenie afrykańskie. Ani w wielkich strajkach kolejarzy z 1948 roku. Nie potrafiła zapobiec rzeziom w Grand Bassam. Podczas gdy na seminariach Festiwalu dyskutowano o murzyńskości, rasiści z Południowej Afryki urządzali maskaradę wyborczą – ani razu nie wspomniano o tym. To jeden z paradoksów *négritude*”²⁷⁵.

Po konferencji w Algierze w 1969 roku termin *négritude* przestał odgrywać znaczącą rolę, by z czasem całkowicie zaniknąć na rzecz ruchów głoszących równość rasową. Trzeba jednak, zgłębiając historię i sztukę „Czarnego Łądu”, wspomnieć o tym zjawisku, gdyż stanowiło ono fundament „czarnej myśli”, dzięki której dziś możemy mówić o równych szansach Afrykanów w świecie kultury czy sztuki międzynarodowej.

Jeśli sztuka zachodnia zmieniła się pod wpływem rzeźby afrykańskiej, to współczesne malarstwo afrykańskie kultywowało symbiozę między własną tradycją graficzną a technikami kultur europejskich. Senegalscy artyści również pragnęli wyrazić swoją postawę wobec afrykańskiej historii sztuki. Jak zauważył historyk Cheikh Anta Diop w 1948 roku w Senegalii „rzeźba zniknęła, a malarstwo jeszcze się nie rozwinęło”. W tej luce, która była zajęta przez tkaniny, obróbkę metalu i inne gatunki, w przededniu niepodległości w 1960 roku Senghor zaproponował ustanowienie narodowego programu

²⁷³ A. Zajączkowski, *Czarna Afryka wczoraj*, op. cit. s. 164.

²⁷⁴ J.P. Clark, *Poetry in Africa Today*, „Transition” 1965, nr 18, s. 22.

²⁷⁵ S. Ousmane, *Wywiad*, „Jeune Afrique” 1966 (1 maja), s. 30, tłumaczenie i przedruk T. Rudkowski, *Czym jest négritude...*, op. cit., s. 99.

sztuki, który realizowałby zarówno konwencjonalne tematy omawiane we francuskich akademiach, jak i bardziej nieuchwytny temat estetyki afrykańskiej. W dzisiejszej École National des Beaux-Arts w Senegal podwójny program zaproponowany przez Senghora został skonkretyzowany przez utworzenie Wydziału Sztuk Pięknych, gdzie uczono zarówno rysunku z modeli gipsowych, martwej natury, anatomii, perspektywy, malarstwa, rzeźby oraz europejskiej i afrykańskiej historii sztuki, a także Warsztatu Badań nad Czarnymi Sztukami Wizualnymi, który stanowił dział bardziej eksperymentalny i performatywny. Na czele Wydziału Sztuk Pięknych stanął Iba N'Diaye (1928–2008), niezwykle mistrz malarstwa i rysunku, który kształcił się w Paryżu w Académie de la Grande Chaumière i był artystą niezależnym, niezwiązanym z ruchem *négritude*. Sceptycznie nastawiony do jej ideologii i niebezpieczeństw z nią związanych nawiązujących do europejskich stereotypów na temat Afrykanów, odmówił utwierdzenia Europejczyków w kwestii naiwności sztuki afrykańskiej. Która do dziś jest jednym z najczęściej wykazywanych na Zachodzie stanowisk wynikających z kojarzenia sztuki afrykańskiej z prymitywizmem. Warsztatami kierował Papa Ibra Tall, również wykształcony w Paryżu i, podobnie jak Senghor, zaangażowany w eksplorację afrykańskich wartości w sztuce i literaturze. Tall podczas pobytu we Francji studiował nie tylko malarstwo, ale również odbył naukę w pracowni gobelinu i rzeźby w glinie, pragnął włączyć te przedmioty do programu nauczania, aby rozwinąć „Art Nègre” poprzez modernizację afrykańskich tkanin i sztuki garncarskiej. Warsztat gobelinów został przeniesiony z Dakaru do Thiès w 1965 roku, a w następnym roku został zainaugurowany przez prezydenta Senghora jako Narodowa Manufaktura Tapiserii. W swoim przemówieniu na otwarciu warsztatu prezydent nawiązał do pochodzenia techniki gobelinu ze starożytnego Egiptu, podkreślając jej afrykański rodowód. Od tej pory wyplatanie gobelinów miało stać się główną techniką rzemieślniczą w Senegal²⁷⁶. Większość projektantów gobelinów, takich jak Bacary Dieme, Ibou Diouf i Ousman Faye, również praktykowała malarstwo.

Doświadczenia Senghora w Paryżu były zbliżone do tych odczuwanych przez Franca McEwena, dla którego jedną z najważniejszych cech sztuki stanowiła jej oryginalność. To właśnie na nich ukształtował swój wczesny program intelektualny

²⁷⁶ S.L. Kasfir, *World of Art...*, op. cit., s. 206.

dopracowany również podczas wielu spotkań z europejskimi artystami i pisarzami. Jak sam twierdził, szczególne wrażenie wywarły na nim spotkania z Picassem²⁷⁷.

Senegal jest najlepszym przykładem kraju, w którym dzięki determinacji obywateli, począwszy od 1960 roku, kiedy to kraj otrzymał status niepodległego, sztuka zaczęła stanowić pole dla wyrazu społecznych emocji. Zainteresowanie rodzimymi formami wyrazu, rosło wraz z dojściem do głosu ruchu *négritude*, dzięki poparciu tego typu działań przez prezydenta Léopolda Senghora.

Wielkim krytykiem koncepcji *négritude* był Wole Soyinki²⁷⁸, czemu dał wyraz w swojej książce opublikowanej w 1976 roku pt. *Myth, Literature and the African World*. Badacz doszukiwał się w europejskich opisach tego nurtu utajonych cech rasistowskich. Zdaniem Soyinki twierdzenie, że Afrykanin pozbawiony jest myślenia analitycznego, było absolutnie niezasadne. Trudno odmówić mu w tej kwestii racji. Niewątpliwie istotnym błędem koncepcji *négritude* było przyjęcie europejskiego sposobu myślenia w celu gloryfikacji rodzimych wartości afrykańskich, dzięki czemu koncepcja ta samoistnie uwikłana została w europocentryczny dyskurs. Przy pomocy tego dialogu próbowano redefiniować Afrykanów, używając wymyślonych w tym celu obcych, nieadekwatnych często pojęć, pozornie tylko służących hołubieniu czarnej myśli. Naprawdę jednak były one kolejną ramą, w której starano się umieścić realia Afrykanów, poddając je schematyzacji. Zaspokajano tym samym potrzebę akceptowania przez Europejczyków czy Amerykanów czarnej idei. W kontekście tej teorii Soyinki stwierdził ironicznie, że nie wydaje się być zasadnym wyodrębnianie zjawisk oczywistych. Jako przykład podawał, że: „nie sądzi, aby koniecznym było, aby tygrys chodził wkoło głośząc swoją tygrysowatość”²⁷⁹.

Jak pisze Janusz Krzywicki:

„Nie jest to jednoznaczne ani z odrzuceniem afrykańskiej przeszłości ani z niedostrzeganiem wagi kulturowej odmienności Afryki lecz z otwartą postawą ciągłego poszukiwania siebie, swojej roli w konkretnej rzeczywistości społecznej, politycznej i kulturowej. W. Soyinka widzi w *négritude* przede wszystkim zagrożenie polegające na zamknięciu się w abstrakcyjnej wizji Murzyna intuicyjnego i nieracjonalnego. Odrzuca zarówno prostacką według niego opozycję kultury afrykańskiej i europejskiej, jak i wizję Afrykanina jako osoby rozdartej między tymi dwoma światami kulturowymi. W doświadczeniu Afrykanina

²⁷⁷ Ibidem, s. 207.

²⁷⁸ Wole Soyinki – dramaturg i poeta nigeryjskiego pochodzenia piszący w języku angielskim. W 1986 roku został laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie literatury.

²⁷⁹ W. Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge 1976, s. 127.

nie geneza elementów jego osobowości jest problemem dominującym, lecz konkretne wybory, przed którymi stawia go życie w dzisiejszym społeczeństwie.²⁸⁰

Generalnie, rozpatrując genezę kształtowania się tej myśli, należałoby zacząć od pytania, w jaki sposób zjawisko to było odbierane od początku swojego istnienia, przy czym warto zauważyć, że pierwsze jego symptomy odnotowano jeszcze w czasach kolonialnych. Przechodziło ono różne fazy, począwszy od natywizmu²⁸¹, poprzez negryzm²⁸², aż po *négritude*. W ramach samego kierunku *négritude* występowały różne grupy (np. *négritude* Césaire'a czy Senghora) o odmiennych poglądach i spojrzeniach na murzyńskość. Koncepcje te w ciągu lat poważnie się zmieniały i dlatego też warto, choćby pobieżnie, przybliżyć różnorodność faz tego nurtu.

Afroamerykańska badaczka literatury i kultury francuskiej Irene Dobbs Jackson wyróżniła trzy okresy *négritude*: „stare *négritude*” odnoszące się do lat 1900–1932, charakteryzujące się imitacją literatury francuskiej; „*négritude* ukształtowane” przypadające na okres 1932–1950, a także stadium końcowe związane z realizacją celu *négritude* łączącego się z tezą Sartre'a o przeciwstawieniu się białej supremacji²⁸³.

Z czasem w koncepcji tej nastąpiła zasadnicza zmiana – zrezygnowano z początkowego pomysłu odseparowania się od polityki. Zwolennicy tego odłamu byli zdania, że kolonializm jest stanem podtrzymywania wojny, której jedną z form stanowi asymilacja cywilizacji, skierowana przeciw Afrykanom. Zdaniem zwolenników tej teorii kolonializm miał na celu zniszczenie podbitych ludów pod względem politycznym, ekonomicznym, społecznym i kulturalnym. Omawiany stan zawiera jednak w sobie cień szansy na wyzwolenie pod postacią unicestwienia systemu zależności kolonialnej²⁸⁴. Kolonializm porównywano z polityką III Rzeszy wobec podbitych narodów europejskich. Niezwykle inspirująca dla antykolonialnych działaczy kręgu *négritude* okazała się krytyka kolonializmu z perspektywy Marksa, czyli rozważania prowadzone w sposób analogiczny do kapitalizmu. W swojej *Rozprawie z kolonializmem* Aimé Césaire czołowy przedstawiciel ruchu zaatakował kolonialną brutalność odwołując się (choć nie

²⁸⁰ J. Krzywicki, *Wprowadzenie do imaginarium*, op. cit., s. 85–86.

²⁸¹ Szerzej: R. Díaz-Szmidt, *Wprowadzenie*, [w:] „Dekada Literacka” 2011, nr 3 (246), s. 8–17.

²⁸² Negryzm – w literaturze to faza pośrednia pomiędzy natywizmem a *négritude*. W dziełach literackich pojawiają się postaci Afrykanów, którzy podkreślają swoją kulturową odrębność. Negryzmy afrykańskie ideowo były związane z „Czarnym Renesansem” – ruchem Afroamerykanów dążących do zaznaczenia w dominującej kulturze swej odmiennej tożsamości.

²⁸³ I. Dobbs Jackson, *Négritude: A Study in Outline*, [w:] *Négritude: Essays and Studies*, red. A.H. Berrian, R.A. Long, Hampton 1967, s. 4–7.

²⁸⁴ M.J. Malinowski, *Ideologie afrykańskie...*, op. cit., s. 29.

bezpośrednio) do marksistowskiej analizy kapitalizmu. Marks w swoich dziełach twierdził, iż „w kapitalizmie pieniądze i towary zaczynają zastępować relacje między ludźmi i samych ludzi, uprzedmiotowiając ich i ograbiając z ludzkiej esencji”²⁸⁵. Césaire analogicznie wskazuje, że kolonializm nie tylko wyzyskuje, ale także i odczłowiecza i uprzedmiotawia skolonizowany podmiot, jak również degraduje samego kolonizatora. Jego poglądy zostały wyraźnie zaprezentowane w równaniu kolonizacji z urzeczowieniem, które prezentuje się następująco: kolonizacja = dehumanizacja²⁸⁶. Jednak zdaniem Frantza Fanona, pochodzącego z Antyli działacza antykolonialnego, ważne dla pełnego rozumienia kolonializmu było pewnego rodzaju przełożenie marksizmu i jego walki klasowej na język kolonialny, uzyskując w zamian posiadających i nieposiadających, uprzedmiotowiające różnicowanie o charakterze rasowym. Swój akt oskarżenia Europy i dyskurs o kolonializmie Aimé Césaire rozpoczyna w następujący sposób:

„Cywilizacja niezdolna do rozwiązywania problemów związanych z jej istnieniem jest cywilizacją schyłkową. Cywilizacja, która nie chce spojrzeć odważnie na węzłowe zagadnienia swego bytu, jest cywilizacją schorzałą. Cywilizacja, która oszukuje własne sumienie, jest cywilizacją umierającą”²⁸⁷.

Stwierdza on dalej, że Europy nie da się bronić. Oznajmia, że dni europejskiego kolonializmu są policzone:

„Kolonialiści mogą zabijać w Indochinach, torturować na Madagaskarze, więzić w czarnej Afryce, pacyfikować w Zachodnich Indiach. Odtąd jednak skolonizowani wiedzą, że mają nad nimi przewagę. Wiedzą, że ich tymczasowi »panowie« kłamią. A co za tym idzie – że są słabi”²⁸⁸.

W zamierzeniach autora *Rozprawa z kolonializmem* prawdopodobnie nie miała być mapą drogową czy wzorcem dla rewolucji, stanowiła ona jednak pewnego rodzaju klucz do zrozumienia politycznego wymiaru bycia czarnym w tamtych czasach. Jest to akt buntu, wskazujący na wyobcowanie zarówno z Francji, jak i z ojczyzny jego przodków – Afryki.

Koncepcja *négritude* była „zaczynem” ideologicznym późniejszych doktryn rozwoju polityczno-społecznego postkolonialnej Afryki i bazowała na teorii odmienności kulturowej. Początkową jej fazą było uświadomienie sobie własnej tożsamości, czyli murzyńskości, a następną – przełamywanie kompleksów i rewaloryzacja kultury

²⁸⁵ A. Loomba, *Kolonializm/ Postkolonializm*, Warszawa 2011, s. 38.

²⁸⁶ A. Césaire, *Rozprawa z kolonializmem*, Warszawa 1950, s. 18 i A. Césaire, *Discourse on colonialism*, New York 2000, s. 42.

²⁸⁷ Ibidem, s. 9.

²⁸⁸ Ibidem, s. 10.

afrykańskiej, by ostatecznie osiągnąć dojrzałość „pozwalającą spojrzeć krytycznie na tę kulturę”²⁸⁹.

Twórcy *négritude* nie tylko przyczynili się do „odrzeczwienia” skolonizowanych, ale również do tego, by mogli oni „mówić własnym głosem”. Głoszone przez nich idee i myśli sprawiły, iż alternatywne podejścia badawcze stało się nie tylko możliwe, ale i słyszalne. Dzięki tym śmiałym, wyrażanym głośno i bezkompromisowo ideom nadszedł czas wielkich zmian, zainspirowany odwagą poprzedników.

1.8 Od kiedy możemy mówić o istnieniu współczesnej sztuki w Afryce?

„W afrykańskim społeczeństwie sztuka jest życiem. Nie jest przedstawieniem. Niekoniecznie musi być zawodem. Jest (po prostu) życiem”²⁹⁰.

Wiele tomów książek, katalogów, esejów i opracowań zostało poświęconych tematowi sztuki Afryki. Rozważania dotyczące tego zagadnienia prowadzone są od starożytności po współczesność. Kontynent często błędnie definiowany jest w ramach charakterystycznej cechy przestrzennej zbiegającej się z rzekomo wspólną historią i kulturą²⁹¹.

Należy podkreślić, że od czasu, gdy Roy Sieber napisał swoją wpływową rozprawę na temat sztuki afrykańskiej (1957)²⁹², w której badał duchowe i religijne powiązania między afrykańskimi rzeźbiarzami i ich dziełami, powstało wiele innych pozycji dotyczącej sztuki tej części świata.

Historyczka sztuki specjalizująca się w sztuce Afryki, Susan Preston Blier, podejmuje próbę podsumowania obecnego stanu badań nad afrykańskim dziedzictwem artystycznym:

„W ciągu następnego półwiecza dziedzina historii sztuki afrykańskiej – a także formy studiów nad sztuką – uległy znacznym zmianom. Praca doktorska Siebera była w istocie bezpieczną tezą, opartą na starannym przeglądzie wcześniejszej literatury, mającej na celu wyodrębnienie i podkreślenie szeregu form sztuki w kluczowych obszarach kontynentu. [...] późniejsi uczeni i badacze w tej dziedzinie skupiali swoje badania na konkretnych obszarach Afryki, generalnie badając interesujące ich obszary tematyczne poprzez dogłębną

²⁸⁹ M.J. Malinowski, *Pierwsze afrykańskie koncepcje ideologiczne (négritude i panafricanizm)*, [w:] *Prawo, instytucje i polityka w procesie globalizacji. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Januszowi Symonidesowi*, red. E. Halizak, R. Kuźniar, Warszawa 2003, s. 503–504.

²⁹⁰ O. p'Bitek, *Artist, the Ruler Essays on Art, Culture, and Values, Including Extracts from Song of Soldier and White Teeth Make People Laugh on Earth*, Nairobi 1986, s. 34.

²⁹¹ A. Pawłowska, *African contemporary art and the curatorial turn*, „Art Inquiry Recherches sur les arts” 2015, vol. XVII, s. 221, s. 219–237.

²⁹² R. Sieber, *African Tribal Sculpture*, unpublished PhD diss., University of Iowa, 1957; Ch.M. Kreamer, *A Tribute to Roy Sieber*, [w:] *African Arts*, vol. 36, no. 1, s. 12–23, 91.

analizę lokalną, dokumentując różne rodzaje produkcji artystycznej i ich znaczenie (od masek po architekturę). [...] Niestety, w większości przypadków kontynent nadal był definiowany we wcześniejszych kategoriach kolonialnych jako różnorodność wielu kultur, z których każda posiada odrębne formy artystyczne, rytuały i system polityczny”²⁹³.

W swoim znaczącym eseju zatytułowanym *Turning*²⁹⁴ Irit Rogoff wyjaśnia, że zwrot np. taki jak ten w kierunku językoznawstwa w latach siedemdziesiątych ma miejsce, gdy dyscyplina akademicka pilnie potrzebuje wstrząsu, by móc zacząć poprawnie funkcjonować. Niewątpliwie zmiana perspektywy spowodowała nowe rozumienie sztuki Afryki.

W ostatnich latach naukowcy wnieśli wiele przejrzystości do studiów nad sztuką afrykańską, ujawniając i analizując wpływ spotkań kolonialnych i neokolonialnych, muzealizację sztuki afrykańskiej, rolę rynku sztuki i jego skutki dla życia społecznego zarówno lokalne, jak i globalne.

W krajach afrykańskich, podobnie jak w innych zakątkach świata, uniwersytety są miejscem, gdzie rodzi się klasa wyższa, zwana inteligencją. Zrozumienie wagi wykształcenia akademickiego pojawiło się w latach 60. XX wieku wraz z uzyskaniem niepodległości. Zrozumienie, że to właśnie studenci mają siłę i moc sprawczą, determinowałopotrzebę wyrażania myśli, słów i odczuć, która do dziś sprawia, że dzieła artystów afrykańskich są tak wyraziste, pełne emocji i witalności, że nie sposób przejść obok nich obojętnie²⁹⁵. Dziś w Afryce nietrudno odnaleźć dobrze wyszkolonych artystów posiadających wysoko rozwiniętą intuicję i poczucie własnej wartości²⁹⁶. Warto jednak zwrócić uwagę, jak dużą rolę w kształtowaniu sylwetek artystycznych tych twórców odgrywa edukacja, zakładając ten sam zakres talentu i kreatywności, jaki odnotowano wśród artystów posiadających wykształcenie akademickie i tych niewykształconych. Edukacja, artystyczna wpływa na kilka istotnych spraw: zapewnia niezbędne w trakcie nauki szkolnej materiały, oferuje opanowanie technik, które wymagają czasu i praktyki, oraz umożliwia zaznajomienie ze światową historią sztuki i stwarza warunki do pierwszych prób wystawienniczych. Doświadczenia te stają się istotnym wyróżnikiem wyszkolonych

²⁹³ S. Blier, *African Art*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of African Thought*, red. F. Abiola Irele, B. Jeyif, Oxford 2010, vol. 1, s. 30.

²⁹⁴ I. Rogoff, *Turning*, [w:] *Curating and the Educational Turn*, red. P. O’Neil and Mick Wilson, London 2010, s. 42.

²⁹⁵ S.L. Kasfir, *World of Art Contemporary African Art*, London 2000, s. 158 (tłum. własne).

²⁹⁶ A. Pawłowska, *El arte visual contemporáneo del continente africano: un nuevo fenómeno cultural que ayuda a la gente a tener una vida decente*, [w:] „RELEA. Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados” 2018, vol. 25, nr 41, s. 36–54.

artystów na tle innych twórców. Świadomość, że tworzenie sztuki jest zawodem wymagającym odbycia wyczerpujących studiów nadaje życiu artystów afrykańskich znaczenie. Aby jednak można było uznać dzieła sztuki za znaczące, muszą one być oryginalne i wyjątkowe oraz stanowić wyraz przemyśleń ich twórcy. Zmiana ta, jak widać wyraźnie, obejmuje całą dotychczas przyjmowaną retorykę, zakładającą, że dzieła sztuki mogą być własnością czy też współwłasnością danej grupy (choć dziś podobny wzorec postępowania ma miejsce choćby w wypadku niektórych kooperatywów). Brak anonimowości czy wręcz duma z tworzonych dzieł sztuki stają tu zatem w opozycji do tradycji, wyznaczając ścieżkę całkiem nowym jakościom. Jeszcze w czasie studiów jednym z zadań przewidzianych dla młodych artystów jest kopiowanie z natury, którą należy nauczyć się naśladować. Zatem koło się zamyka i nie ma znaczenia czy rozpatrując to zagadnienie ograniczymy się do działań prowadzonych w ramach rodzinnego warsztatu, wspólnej pracowni czy przestrzeni akademickiej. Kopiowanie stanowi istotny element na drodze poznania własnych możliwości artystycznych, co zostało poświadczane historycznie na przestrzeni dziejów, począwszy od starożytności. Z drugiej strony, pomijając zajęcia temu służące, wszelkie formy naśladownictwa są surowo odradzane młodym adeptom sztuki, gdyż zabijają naturalną potrzebę kreatywności i przelewania kłębiących się w umyśle młodego twórcy emocji na dzieło. W szkole studenci otrzymują jednak mało precyzyjne wytyczne odnośnie tego zagadnienia. Z jednej strony mówi się do nich „nie kopiuj niewolniczo”, z drugiej zaś „przedstawiam ci znaczące dzieła sztuki, które odmieniły bieg historii, wyciągnij z ich obserwacji wnioski”. Czy nie jest to rozkaz i jego negacja w jednym poleceniu? Otóż nie do końca, studenci w wyniku kontaktu ze światową historią sztuki zachęceni są do rozwijania bazy wiedzy, która sytuuje podejmowane przez nich działania praktyczne, osadzone w znanym im dotychczas kontekście. Działanie to sprzyja rozwojowi panafrykańskiej wrażliwości oraz tendencji do folkloryzowania nieznanymi i znanymi tradycjami²⁹⁷. Ci młodzi intelektualiści rozwijają również świadomość kondycji postkolonialnej. Próbuje nieco odczarować prawdę zapisaną na kartach historii, podejmując próbę zastąpienia pewnych pojęć innymi, mniej upolitycznionymi i odnoszącymi się do pochodzenia jakościami. Inni angażują się w to, co Dawid Hammond-Tooke, południowoafrykański kurator, określa mianem „osobistej próby psychoterapii”²⁹⁸. Nielicznym udaje się przebić przez ten intensywny proces wykształcania

²⁹⁷ Ibidem, s. 159.

²⁹⁸ Ibidem, s. 160.

samoświadomości i widzenia perspektywicznego, pozbawionego znamion czasów minionych. Stanowią oni dość małą grupę o charakterze awangardowym, w przeważającej części pracują w odosobnieniu lub w niewielkich grupach warsztatowych. Laboratoire AGIT'art w Senegalu jest przykładem takiego egalitarnego miejsca pracy, podczas gdy Bruce Onobrakpeya's Ovuomaroro Art Studio and Gallery w Nigerii ze swoimi studentami i asystentami bardziej przypomina koncepcji relacji mistrza i ucznia. Natomiast niewykształceni w sposób akademicki artyści nie są w ten sposób obciążeni, ich spotkania z Picassem i całą światową sztuką współczesną, jeśli w ogóle miało kiedykolwiek miejsce, jest raczej przypadkowe. Od czasu do czasu są oni „odkrywani” przez krytyków i kolekcjonerów, a następnie ich prace, podobnie jak artystów posiadających wiedzę akademicką, są wysyłane za granicę w celu sprzedaży do kolekcji prywatnych lub państwowych (rzadko) albo prezentacji na międzynarodowych wystawach. Jednak w inny sposób traktuje się wykształconych przedstawicieli współczesnego świata sztuki w Afryce, a w inny – artystów „naiwnych”²⁹⁹. Różnica w rozumieniu pewnych pojęć i sytuacji zauważalna jest również w reakcjach artystów o wykształceniu akademickim oraz tych, którzy go nie posiadają. Przykładowo Thomas Mukarobgwa, chociaż widział prace Picassa, odbierał je nie jako jedną z wielkich zmian paradygmatu w zachodniej historii sztuki (ponieważ nie miał tego rodzaju wiedzy akademickiej), ale jako wzór postawy moralnej, artysty, którego wartość polega na tym, że nie kopiuje innych twórców. Co nie oznacza, rzecz jasna, że nie inspirował się ich twórczością. Niechęć Mukarobgwy do naśladownictwa pochodzi z długiego członkostwa w Szkole Warsztatowej, gdzie głównym nakazem jego patrona i nauczyciela Franca McEwena było „nie kopiować!”.

„[Artyści w Zimbabwie] patrzą na prace Picassa i próbują teraz odtwarzać niektóre zabiegi, które stosował artysta. Jednak nie może to zadziałać, widzicie, co mam na myśli? Jest sporo dzieci, które nigdy nie dorastały w buszu i które nigdy nawet go nie widziały. Wychowali się tam, zestarziali, nie widząc nawet buszu. Istnieją kobiety, które nawet teraz próbują na siłę prostować włosy, by stać się białymi. Nie można porównywać się z kimś, kto urodził się w buszu. Więc te kobiety, jedna z buszu, druga stąd [Harare], robią automatycznie różne rzeczy. Myślę, że to [imitacja rzeczy obcych] jest tym, co zepsuło ludzi, uniemożliwiło im pracowanie w naturalny, znany im dotychczas sposób, bez oglądania się na to, co robią inni. Tym samym Picasso stał się wszechogarniającym symbolem w umysłach wielu afrykańskich artystów”³⁰⁰.

W roku 1960 w Senegalu, poeta-prezydent Léopold Senghor próbował przekonać artystów w *École des Beaux-Arts*, że Picasso był najlepszym wzorem do naśladowania dla nich,

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ibidem, s. 162.

ponieważ pomógł wynaleźć modernizm zachowując przy tym andaluzyjską tożsamość kulturową³⁰¹.

Różne postawy wobec wartości sztuki uwydatniają różnice w samoświadomości artystycznej między twórcami, którzy zostali wykształceni akademicko, a tymi, którzy nie przeszli tego procesu. Artyści pracujący w spółdzielniach twórczych mają jasno wyznaczony cel, jest nim „stwórz obiekt, nadaj mu taką wartość, by jak najszybciej został sprzedany”. Automatycznie tego typu twórczości zostaje nadany status utowarowienia, który będzie mu towarzyszył na wszystkich³⁰² etapach procesu tworzenia. Dla większości artystów jasne jest³⁰³, że sukces wiąże się z zakupem ich pracy przez np. zagranicznych kupców. Status dzieła jako towaru jest jednocześnie potwierdzany i negowany.

Istnieją w tym kontekście dwie kategorie dzieł sztuki: pierwszą z nich są prace stanowiące wyraz prawdziwej sztuki, która jest wytworem pracy rąk i uczuć płynących prosto z serca. Prace tego typu artysta umieszcza w swojej pracowni, jeśli wzbudzają czyjeś zainteresowanie, negocjuje ich ceny, jeśli cena finalna nie spełnia oczekiwań twórcy, ten [wzrusza ramionami] zostawia pracę. Do drugiej kategorii należą tańsze prace, które cechuje mniejsze zaangażowanie artysty w proces twórczy. Tego typu sztuka powstaje szybko, bez niepotrzebnego użycia energii, ceny tego typu dzieł są przystępne, a ich sprzedaż nie wiąże się z nadmiernym okazywaniem emocji. Jednak ten rodzaj sztuki tak naprawdę posiada niszczycielską i zdradziecką naturę, gdyż psuje rynek i odbiera wartość i znaczenie prawdziwej sztuce.

W całym procesie sprzedaży dzieł sztuki ogromne znaczenie odgrywa miejsce, w którym odbywa się ten proceder. Mecenat wpływa na samoświadomość artystów, poprzez przekazywanie prac różnych typów do adekwatnych dla ich jakości i wartości miejsc. Zgodnie z kryterium, stosowanym zarówno przez lokalne instytucje artystyczne w afrykańskich miastach, jak i placówki zagraniczne, dzieła sprzedawane w miejscach takich jak galerie, muzea czy centra kultury znacznie różnią się od tych sprzedawanych na ulicy czy bazaru. Dzięki miejscu, w którym się znalazły, automatycznie otrzymują status dzieł sztuki. Obrazy, batik, rzeźby i inne prace, które są sprzedawane przez straganiarzy lub przez drobnych handlarzy w miejscach takich jak Blue Market w Nairobi³⁰⁴, mają

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem, s. 164.

³⁰³ Choć nie zawsze relacja wartości wobec możliwości sprzedaży dzieła sztuki jest taka sama, co więcej, nie zawsze dla artysty sprzedaż pracy świadczy o jej wartości, o czym można było się przekonać w wywiadach z artystami tanzańskimi.

³⁰⁴ Ibidem, s. 165.

niepewny status, choć oczywiście również chętnie są odwiedzane przez znawców sztuki i kolekcjonerów, którzy szukają prawdziwych nieoszlifowanych diamentów. Inaczej wygląda sytuacja w Tanzanii, gdzie jest bardzo niewiele galerii sztuki czy muzeów. Tutaj grunt poznawczy jest bardziej dziewiczy niż w większym stopniu rozwiniętej pod tym względem Kenii. Dzięki temu cenne dzieła mogą czekać na swojego kupca dosłownie na każdym rogu, zakładając, że wie on, gdzie ich szukać.

Jak ujęła to dyrektor Whitechapel, Catherine Lampert:

„Z czasem romantyczna autentyczność, coraz bardziej kojarzona z niewykształconym artystą, stała się dość wyczerpanym założeniem, z wyjątkiem mediów i niektórych kolekcjonerów, którzy chętnie podtrzymywali jej żywotność. Rzeczywiście, kuratorzy i galerie uczestniczące w wystawach wybrali podejście, które hołduje wykształceniu i z założenia uznaje sztukę afrykańską za kosmopolityczną, przyjmując jednocześnie, że jej treść może obfitować w lokalne i osobiste odniesienia³⁰⁵”.

1.8. „Sztuka pochodzi od sztuki” (czy nie?)

To stwierdzenie po raz pierwszy zostało wypowiedziane podczas wywiadu z amerykańskim poetą Robertem Pinsky. Wyraża ono nie tylko spostrzeżenie, że dzieło każdego artysty jest częściowo wytworzone na podstawie wniosków wyciągniętych z kontaktów z dziełami innych artystów, ale także wyraża przekonanie, że jest to naturalny proces tworzenia sztuki i właśnie tak powinno być.

Warte podkreślenia w tym stwierdzeniu jest jego znaczenie polityczne w kontekście kolonialnym. Wyczuwalne napięcie rozwinęło się wraz z ruchem niepodległościowym w wielu późnych państwach kolonialnych. Jednym z jego rezultatów stała się nieco „schizofreniczna” postawa zauważalna w sztuce. Zjawisko to zostało opisane przez innego poetę, Chinweizu Ibekwe, piszącego o życiu intelektualnym w Nigerii w latach 70. Afrykańscy artyści i pisarze, kompozytorzy i filmowcy chcieli zaistnieć na światowej scenie, aby wykazać, że Afryka jest na tym polu równorzędnym względem Europy graczem, a nie tylko peryferyjną publicznością. Jednocześnie pragnęli również wyrazić swoją tożsamość, która nie tylko nie jest europejska, ale jest antykolonialna i afrykańska, z czego w końcu oficjalnie mogli być dumni³⁰⁶.

Jednak wśród wielu osób postawa ta doprowadziło to do dylematu, napędzanego zarówno niepewnością tożsamości postkolonialnej, jak i równie wątplym zrozumieniem

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ A. Pawłowska, *African contemporary art and the curatorial turn*, „Art Inquiry Recherches sur les arts” 2015, vol. XVII, s. 219–237.

lekcji kolonializmu. W najprostszej formie, wyrażonej w latach 60., był to dylemat dziecka dwóch światów wobec tradycji a nowoczesności, Afryki i Zachodu. Od tego czasu terminy te zostały zasadniczo przededefiniowane, a w umyśle artysty to, co stare lub nowe, afrykańskie, islamskie lub nowoczesne nie istnieje jako jeden wybór, ale jako zbiór częściowo zamierzonych, a częściowo z góry określonych działań czy decyzji podejmowanych pod wpływem emocji towarzyszącym danej chwili.

To, co nazywamy światem sztuki, znajduje się w stanie ekspansji od końca 1980 roku, powodując niestabilność tego, co można określić mianem współczesności, wraz niejednoznacznym stosunkiem do różnych przejawów „nowoczesności”. W XXI wieku świat sztuki odrodził się jako „fabryka obrazu bez zauważalnego centrum, bez dominujących stylów i dostrzegalnej okresowości”³⁰⁷. Dziś bardzo trudno jest jednoznacznie określić, czym właściwie jest sztuka współczesna? W świetle prowadzonych w epoce modernizmu rozważań dotyczących pozycji artystów zachodnich w świecie sztuki, autonomii artystycznej czy krytyki instytucjonalnej trudno znaleźć miejsce do namysłu nad miejscem sztuki afrykańskiej we współczesnym świecie.

Zgodnie z myślą Okwui Enwezora i Chika Okeke-Agulu mówienie o „współczesnej sztuce afrykańskiej” jest nadaniem jej bardzo obszernej definicji, która obejmuje zarówno twórczość artystów urodzonych i mieszkających za granicą, o afrykańskich korzeniach, ale też emigrantów afrykańskiego pochodzenia mieszkających w światowych stolicach sztuki, tj. Berlinie, Paryżu, Amsterdamie lub Nowym Jorku, z powodów ekonomicznych lub politycznych; i wreszcie tych, którzy urodzili się, mieszkają i praktykują w krajach afrykańskich. Ta ostatnia grupa jest znacznie liczniejsza, ale generalnie artyści zaliczani w świetle powyższych kryteriów do grupy afrykańskich osiągają dziś znaczną liczbę³⁰⁸. Jednak w niniejszej pracy odwoływać będziemy się jedynie do ostatniej grupy rdzennych artystów afrykańskich, w tym wypadku tanzańskich, którzy urodzili się żyją i tworzą w Afryce. Często osiągnęli międzynarodowe uznanie, przynosząc dumę swojej ojczyźnie.

W całym procesie relacyjności świata Zachodu i Afryki bardzo wiele zmieniła technologia. Pojęcie „globalizacja” zaczęło pojawiać się w słownikach dopiero na początku lat 60., a szerszą popularność w badaniach naukowych, mediach, retoryce politycznej

³⁰⁷ Ibidem, s. 178.

³⁰⁸ Ibidem, s. 251.

uzyskało dopiero w latach 90. XX wieku³⁰⁹. Zdaniem Jana Przybysza, „pomijanie milczeniem globalizacji i wiara w magiczne zaklęcia, które spowodują jej zniknięcie, niczego w tej kwestii nie zmieni, a tym bardziej nie wyjaśni. Skoro dla wielu jest ona zagrożeniem i wiąże się z obawami i wątpliwościami, warto, jak sądzę, w sposób aktywny z tym żyć i w tym procesie uczestniczyć”³¹⁰. Z kolei Grzegorz Dziamski słusznie zwraca uwagę, że dyskusja na temat sztuki w epoce globalizacji przede wszystkim dotyczy „sztuki po końcu sztuki”³¹¹ i dotyczy zupełnie innych reguł niż te z czasów neoawangardy³¹². Tym samym symboliczny „koniec” staje się jednocześnie początkiem etapu który chronologicznie następuje po nim. Zdaniem Bohdana Dziemidoka, „Wolfgang Welsh uważa, że warunkiem rozwoju estetyki transkulturowej jest odrzucenie narodowej koncepcji kultury. To odrzucenie jest, jego zdaniem, potrzebne ze względu na błędność i anachroniczność koncepcji kultur narodowych. Jest też nieuchronne ze względu na obiektywne procesy globalizacji i integracji globalizacji kulturowej”³¹³. „Narodowościowa konstrukcja kultury nie dostarcza rozwiązań – ani dla historycznych ani współczesnych problemów – prowadzi jedynie w ślepe zaułki”³¹⁴. Welsh odrzuca koncepcję kultury narodowej uważając, że „zupełnie nie przystaje do naszych czasów: nie pozwala na zrozumienie obecnego stanu kultur, ani na dokonanie realnej prognozy perspektyw ich rozwoju w przyszłości”³¹⁵. Zdaniem badacza „w epoce globalizacji stajemy się świadkami wzajemnego przenikania się kultur”³¹⁶, które w obecnych czasach zdaje się być bardziej zauważalne niż kiedykolwiek. Zdaniem Welsha, nawet „tradycyjne kultury nosiły w rzeczywistości znamiona kultur mieszanych”. Tym samym badacz zwraca uwagę, że „zjawisko wzajemnego przenikania się kultur, to nie jest wcale nowe zjawisko”³¹⁷. W dzisiejszych czasach sztuka może mieć charakter globalny za pomocą pogłębiającej się strefy wirtualnej, jak ją określa Michał Ostrowicki. „Być może rozwój technologiczny

³⁰⁹ M. Pietraś, *Globalizacja jako proces zmiany społeczności międzynarodowej*, [w:] *Oblicza procesów globalizacji*, red. M. Pietraś, s. 36, 31–48.

³¹⁰ P. J. Przybysz, *Sztuka wobec procesów globalizacyjnych*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2008, s. 131, s. 131–144.

³¹¹ Art after the end of art.

³¹² G. Dziamski, *Sztuka w czasach globalizacji*, [w:] „Pogranicza” 2002, nr 6, s. 26, s. 21–33.

³¹³ B. Dziemidok, *Tendencje estetyki współczesnej w pracach R. Shustermana i W. Welsha*, [w:] *Wizje i rewizje...*, op. cit., s. 37–38, s. 23–43.

³¹⁴ W. Welsh, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004, s. 37, 31–46.

W. Welsh, *Transculturality: The Changing Forms of Cultures Today*, [w:] *Filosofski Vestnik*, Lublyana 2001, nr 2, s. 59–86.

³¹⁵ W. Welsh, *Tożsamość w epoce globalizacji...*, op. cit., s. 34.

³¹⁶ Ibidem, s. 33.

³¹⁷ W. Welsh, *Tożsamość w epoce globalizacji...*, op. cit., s. 33, 31–46.

służy procesowi, który prowadzi do przynajmniej częściowo przeniesienia ludzkich potrzeb, działań i oczekiwań w strefę wirtualną, której podstawę tworzy elektronika”³¹⁸.

Zatem od lat 60. XX wieku, kiedy to mamy do czynienia z kolejnym, niezakończonym do tej pory jeszcze etapem globalizacji, zaczynamy żyć w dobie kompresji czasu i przestrzeni. Bez trudu stajemy się świadkami relacji telewizyjnych z odległych zakątków świata, podróżujemy w najdalsze jego części w mniej niż 24 godziny. Od kiedy Manuel Castells przybliżył światu termin *network society*, możemy mówić o tym, że dzięki Internetowi uczestniczenie w międzynarodowym dyskursie stało się znacznie prostsze. Jednak pomimo teoretycznych założeń pod koniec 1990 roku, wielu artystom mieszkających w Afryce trudno było kontaktować się drogą mailową. Posiadanie komputera w domu było niezwykle rzadkie, a ludzie często swój kontakt z Internetem ograniczali do kafejek internetowych. Teraz prawie każdy mieszkaniec Afryki jest osiągalny i bez większego trudu można odnaleźć kontakt do większości artystów opisanych w tej pracy, choćby przez reklamujące ich działalność strony internetowe, fora lub social media. Istnieją również strony łączące ze sztuką afrykańską potencjalnych kolekcjonerów i dealerów, a także szerszą publiczność. Ponieważ większość afrykańskich artystów i kolekcjonerów jest obecnie wykształcona technologicznie, można z pewnością stwierdzić, że znaczenie Internetu dla afrykańskiego społeczeństwa jest bezcenne, nie tylko jako baza wiedzy, ale przede wszystkim jako miejsce swobodnego kontaktu na płaszczyźnie światowej.

Władysław Tatarkiewicz pisał o sztuce, że: „potrzebna jest jako potwierdzenie i przejaw ciągłości, jako znak continuum, który można przeciwstawić nie tylko przemijaniu dziejów, lecz również indywidualnej gatunkowej skończoności człowieka”³¹⁹.

Idąc za Wolfgangiem Welshem „sztuka zawsze korzysta z całej palety form postrzegania i za każdym razem nadaje jej określoną organizację. Jako instancja refleksji nad estetycznością, musi być zdolna brać pod uwagę rozmaite rodzaje percepcji i ich różnorakie konstelacje”³²⁰.

Dla moich badań ogromne znaczenie ma problematyczne tło relacji My – Inni, które zostało w powyższym rozdziale zaprezentowane w sposób możliwie pełny i przekrojowy, by ułatwić czytelnikom wprowadzenie we właściwy kontekst poznawczy względem sztuki

³¹⁸ M. Ostrowicki, *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 13.

³¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Zapiski do autobiografii*, [w:] W. Tatarkiewicz, *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004, s. 184.

³²⁰ W. Welsh, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska. Kraków 2005, s. 143.

współczesnych twórców tanzańskich, o której będziemy mówić w kolejnych rozdziałach. Warto jednak zwrócić uwagę, że w dzisiejszym świecie całkowitej zmianie uległo rozumienie terminu Inności. Obecnie właśnie w różnorodności odnajdujemy to, co prawdziwie poruszające i piękne.

Rozdział II. Tanzania wczoraj i dziś. Od kolonializmu do współczesności

„Afryka. Słowo przetarte, wieloznaczne i chytrze eksploatowane, jak i sam kontynent. Egzotyczny kąsek z komercyjnymi dodatkami, i suma ludzkich lęków przed kolejną rebelią, epidemią, głodem. Szacuje się, że 33% dzieci na kontynencie cierpi z niedożywienia, prawie 25 milionów osób jest chorych na Aids, 300 milionów żyje za mniej niż dolara dziennie, a bezrobocie sięga 86%. Gospodarczo-poligon zmasowanych manewrów Wschodu i Zachodu. Kopalnia zysków i wycisków. Lokalnie – dobra Mama Africa nie zawsze dobrych dzieci. Albo po prostu ziemia ludzi zwykłych. Ich zwyczajów, dążeń, radości, trosk, zacnych czynów, wzniosłych ideałów, świąństw i grzesznych myśli. Ziemia jak każda inna, choć intensywniej pachnąca. Gorąca za dnia, chłodna o poranku, spalona słońcem lub wilgotna. Żywy organizm podlegający zmianom. Nieustannym”¹.

Na polskim rynku wydawniczym znajdziemy zaledwie kilka publikacji dotyczących ostatnich trzydziestu lat historii Tanzanii². W tym okresie miała miejsce najważniejsza, jak dotąd, transformacja ustroju politycznego i gospodarczego w tym kraju. Nastąpiła ona podczas kryzysu ekonomicznego powstałego na skutek polityki *ujamaa*. W latach 80. XX wieku za sprawą szeregu nietrafnych decyzji polityczno-gospodarczych Tanzania stanęła na progu bankructwa. W wielu regionach kraju brakowało żywności czy innych produktów niezbędnych do życia. Wraz z realizacją koniecznych reform nastąpiła liberalizacja gospodarki oraz demokratyzacja ustroju politycznego, w tym wprowadzenie systemu wielopartyjnego.

Tanzanię określa się również z terminem Tanganika, który odnosi się do nazwy tego samego państwa w okresie kolonialnym. Słowo Tanganika geograficznie i politycznie nawiązuje do obszaru dzisiejszych terenów Tanzanii kontynentalnej z wyłączeniem archipelagu Zanzibar. Termin ten został wprowadzony do użytku w 1920 roku przez niemieckich kolonizatorów. Wcześniej cały ten teren określany był mianem Niemiecka Afryka Wschodnia (Deutsch-Ostafrika) i obejmował również obszar zwany wówczas Ruanda-Urundi. Obecnie są to osobne państwa Rwanda i Burundi³. Nazwa Tanzania powstała w 1964 roku i odnosi się do terenów byłej Tanganiki połączonych z archipelagiem Zanzibar.

Obecnie Zjednoczona Republika Tanzanii jest krajem należącym do regionu Afryki Wschodniej, położonym na półkuli południowej. Zajmuje obszar 945 000 km², plasując się

¹ K. Błażyca, *Tego drzewa nie zetniesz*, Pelplin 2015, s. 11–14.

² Z czego jako najbardziej aktualną oraz przekrojową należy wymienić pozycję autorstwa Joanny Bar pt. *Tanzania. Państwo i społeczeństwo (od kolonializmu do współczesności)* wydaną w 2020 roku w Krakowie.

³ Rwanda i Burundi przed odzyskaniem niepodległości w 1925 roku decyzją parlamentu belgijskiego zostały administracyjnie zespolone z Kongiem Belgijskim.

na trzydziestej pierwszej pozycji na świecie pod tym względem. Tanzania jest największym z państw Afryki Wschodniej, w jej granicach jest położony najwyższy szczyt Afryki, Kilimandżaro, o wysokości 5895 m n.p.m. Dominuje tam klimat tropikalny z porą suchą i deszczową.

Do Tanzanii zalicza się 30 regionów, co czyni ją republiką unitarną. Od północy graniczy ona z Kenią i z Ugandą, od zachodu z Rwandą, Burundi i Demokratyczną Republiką Kongo, od południa z kolei z Zambią, Malawi i Mozambikiem. Od wschodu granicę wyznacza Ocean Indyjski oraz wyspy Archipelagu Zanzibar: Zanzibar, Mafia oraz Pemba, obecnie wchodzące w skład Tanzanii.

Tanzania leży w strefie klimatu podrównikowego suchego, a w strefie wyżyn podzwrotnikowego wilgotnego. Na południu występuje jedna pora deszczowa, przypadająca na okres pomiędzy grudniem a majem, zaś na północy zwykle są dwie: w okresie październik – listopad oraz kwiecień – maj. Temperatury uzależnione są od wysokości terenu. Na wyżynach spadają poniżej 10 stopni Celsjusza, zaś na wybrzeżu z reguły osiągają 30 stopni. Najzimniejszymi miesiącami są w Tanzanii lipiec i sierpień. Kraj charakteryzuje się bogatym krajobrazem, obejmującym wiele stref klimatycznych – od tropikalnego wybrzeża oceanicznego po wiecznie oblodzone szczyty Góry Meru i Kilimandżaro. Geografię tego obszaru wyznaczają od zachodu Krainy Wielkich Jezior, będące zarazem największymi zbiornikami słodkiej wody na kontynencie. Mowa o Jeziorze Wiktorii (69 tysięcy km²), Tanganika i Malawi. Przeciwną granicą określona została dzięki linii wschodniego wybrzeża z nieopodal usytuowanymi wyspami, z których najistotniejszą, jak wiadomo, jest niezależny niegdyś Zanzibar, od 1964 roku wchodzący w skład Unii. Większa część kraju znajduje się na Wyżynie Wschodnioafrykańskiej. Na różnorodność rzeźby terenu wpływają liczne łańcuchy górskie oraz samotne masywy, wraz ze wspomnianym już wcześniej, najwyższym szczytem Afryki, Kilimandżaro (5895 m. n.p.m). Wzdłuż wybrzeża rozpościera się pasmo nizin, które używają niezbyt długie, lecz gęsto położone rzeki. Największa z nich to Rufidzi. Nieopodal granicy tanzańsko-ugandyjskiej odnajdziemy rzekę Kagerę wpadającą do Jeziora Wiktorii. Jest ona bezpośrednią rzeką źródłową Nilu. Znaczny obszar kraju porasta sawanna, głównie trawiasta, zaś 45% powierzchni Tanzanii stanowią wiecznie zielone lasy. Tanzania dzięki interesującemu zróżnicowaniu geograficznemu, co ma wpływ na wyjątkową florę i faunę, jest chętnie odwiedzana przez turystów. Odnajdziemy tu liczne parki krajobrazowe i rezerваты przyrody. Jako najbardziej okazały wymienić należy kompleks Serengeti.

W parku możemy spotkać tak zwaną wielką piątkę, czyli najbardziej okazałe gatunki zwierząt afrykańskich: słonie, nosorożce, lwy, bawoły i gepardy oraz wiele innych.

W 2019 roku liczba mieszkańców kraju przekroczyła 60 milionów. Oznacza to ponad czterokrotny wzrost liczby ludności od 1967 roku, kiedy odbył się pierwszy spis powszechny po odzyskaniu niepodległości, w którym szacowana liczba mieszkańców wyniosła około 12 313 469 osób. Uwarunkowania gospodarcze, kulturowe czy w końcu znaczne zróżnicowanie geograficzne powodują, że gęstość zaludnienia jest bardzo różna w poszczególnych regionach. Szczególnie gęsto zaludniona jest metropolia Dar Es Salaam, gdzie mieszka średnio 3110 osób na kilometr kwadratowy. Jednakże ponad 80% populacji Tanzańczyków zamieszkuje niewielkie miasteczka i wsie.

Na ludność Tanzanii składa się 158 grup etnicznych, a także ludzie różnych narodowości, np. Arabowie, Hindusi, Chińczycy czy Europejczycy.

Dominującą religią jest chrześcijaństwo, a 31,3 procent populacji to katolicy. Mimo to wiele osób równoległe z przyjętą wiarą chrześcijańską praktykuje rdzenne obyczaje pogańskie. Podobnie zresztą sytuacja wygląda u muzułmanów (głównie sunnitów). Islam, który stanowi drugą dominującą religię w Tanzanii, szczególnie powszechny jest wśród mieszkańców Zanzibaru, gdzie praktykuje go ponad 97% mieszkańców całego archipelagu. Jedynie 1,7% obywateli Tanzanii (nie utożsamia się z żadną religią).

Od 1981 roku administracyjną stolicą kraju jest Dodoma, natomiast nieoficjalnie dla Tanzańczyków jest to największe miasto w kraju, czyli Dar Es Salaam. Znajduje się tu największy w kraju port, z którego odbywają się rejsy krajowe, międzynarodowe i międzykontynentalne. Oficjalną walutą używaną w Tanzanii jest szyling⁴. Obowiązują tu dwa języki urzędowe: *suahili* oraz angielski. *Suahili* jest językiem najbardziej rozpowszechnionym i ogólnodostępnym, odbywa się w nim edukacja wczesnoszkolna i na poziomie szkoły podstawowej. Siła *suahili* to zjednoczenie różnych grup etnicznych zamieszkujących Tanzanię. Z kolei język angielski najczęściej jest używany w szkołach wyższych⁵, sądownictwie, dyplomacji a także komunikacji międzynarodowej.

30 czerwca 1964 roku Tanzania jako nowo powstałe państwo przyjęła nową, czterokolorową flagę, składającą się z pięciu diagonalnie położonych części. Górna część jest zielona i symbolizuje ziemię. Została ona wydzielona z dawnej flagi Tanganiki. Fragment niebieski, symbolizujący wodę i niebo, pochodzi z dawnej flagi Zanzibaru

⁴ 1 szyling tanzański stanowi równowartość około 2 złotych (dane z roku 2022).

⁵ Choć nie jest to regułą – w języku *suahili* również odbywają się zajęcia na poziomie uniwersyteckim.

i stanowi niemalże odbicie lustrzane części zielonej. Oba trójkąty są jednakowego rozmiaru, co nawiązuje do równości pomiędzy obywatelami dawnej Tanganiki i Unguji. Przez środek przebiega czarny, skośny pas, nawiązujący do koloru skóry mieszkańców Tanzanii. Pas ten okala żółta obwoluta, która stanowi symbol bogactwa złóż mineralnych.

Tanzania jest pierwszym państwem, który w swoim hymnie wykorzystało słowa amerykańskiego utworu *God Bless Africa* z 1961 roku⁶.

Obecnie Tanzania, w porównaniu do na przykład sąsiadującej z nią Kenii, ma bardzo słabo rozwinięty marketing turystyczny, co ma realne przełożenie na liczbę odwiedzających ją osób. Tymczasem posiada znacznie większe zasoby w tym zakresie, choćby pod względem zróżnicowania geograficznego, a także atrakcji, jak choćby parki krajobrazowe czy safari. Niczym nie ustępuje Kenii również kulturowo czy kulinarnie. Z kolei sztuka Tanzanii jest na tak wysokim poziomie, że przejawy artystyczne jej twórców śmiało można uznać za równorzędne względem znacznie bardziej rozwiniętej pod tym kątem Kenii.

2.1. Jak kształtował się charakter obecnej Tanzanii począwszy od drugiej połowy XIX wieku

W drugiej połowie XIX wieku na terenach przyszłej Tanzanii pojawia się coraz więcej Europejczyków. W tym okresie mieszka tu ponad sto ludów rdzennych, żyjących w pokoju, bez potrzeby wzajemnego zdominowania. Ten brak rywalizacji może świadczyć o tym, że w tamtym czasie żaden z ludów nie wykazywał aktywności narodotwórczej. Jednocześnie w niektórych częściach kraju dochodzili do głosu istotni przywódcy, na przykład Nyungu-ya-Mawe czy Mirambo. Jednak zarówno oni, jak i ich przodkowie nie stworzyli struktury społecznej o charakterze państwowym, tak jak miało to miejsce m.in. w wypadku królestw Bunyoro, Bugandy czy Rwandy⁷.

Na północy kraju dominowały cztery grupy językowe: *bantu*, nilocka, khoisańska oraz kuszycka. Mieszkańcy reszty kraju posługiwali się głównie językami z rodziny bantu – aż 95% obecnie żyjących Tanzańczyków. Na rodzinę *bantu* składa się ponad 100 różnych języków. Dawny obszar Tanzanii to miejsce zamieszkania największej i najbardziej zróżnicowanej pod kątem językowym grupy w skali całej Afryki⁸.

⁶ Por. J. Bar, *Państwo i społeczeństwo (od kolonializmu do współczesności)*, Kraków 2020, s. 14–16. Obecnie ten tekst jest częściowo wykorzystywany również jako hymn Afryki Południowej oraz w zmodyfikowanej wersji przez Zambię, kiedyś również przez Zimbabwe.

⁷ *Instytucja wczesnego państwa w perspektywie wielości i różnorodności kultur*, red. J. Banaszekiewicz, M. Kara, H. Mamzer, Poznań 2013.

⁸ J.E.G. Sutton, *The Peopling of Tanzania*, [w:] *A History of Tanzania*, Nairobi 1961, s. 12.

Źródła pisane dotyczące poszczególnych państw afrykańskich pojawiają się wraz z przybyciem na ten teren Europejczyków. Próby rekonstrukcji historii poszczególnych krajów podjęto w oparciu o działania o charakterze interdyscyplinarnym oraz tradycję ustną.

„W Tanzanii jest ok. 127 języków i tyle szczepów⁹ oraz zwyczajów. – Kulturę suahili cechuje duża tolerancja pomiędzy ludźmi. (...) Każdy (lud) ma swoje zwyczaje wpajane od najmłodszych lat”¹⁰.

W zakresie kształtowania się pierwszych procesów narodotwórczych w Tanzanii historycy są zgodni, że w drugiej połowie XIX przewagę nad innymi grupami sąsiadującymi zdobył lud Chagga wywodzący się ze zboczy Kilimandżaro, lud Hehe pochodzący z okolic Iringi oraz lud Nyamwezi osiadły w okolicach Tabori (w centralnej części kraju). To właśnie lud Nyamwezi miał znaczący wpływ na rozwój handlu w początkowym okresie jego rozkwitu w tym regionie. Dzięki pośrednictwu w relacjach pomiędzy Arabami z Zanzibaru a interiorom przyczynili się do wypracowania pewnego rodzaju modelu jego funkcjonowania. Kupcy z tego Ludu zaopatrywali Arabów aż po granice południowo-wschodnie wyznaczone przez obecne jezioro Malawi¹¹.

W latach 60. XIX wieku, pod wpływem wtargnięcia ludów Ngoni na tereny dzisiejszej Tanzanii, rozpoczął się proces nagłego jednoczenia się klanów. Stało się tak, ponieważ Ngoni byli znacznie silniejsi militarnie, co determinowało potrzebę nawiązywania sojuszy w celu umocnienia linii obrony poszczególnych ludów. Poszczególni przywódcy połączyli siły i stanęli w obronie swych terenów, w tym Merere i Mwachavanga z ludu Sangu, Munyigumba wraz z synem Mkwawa z ludu Hehe, a także Mirambo z ludu Nyamwezi¹². Z kolei od północnej części podobną rolę do Ngoni odegrali Masajowie, którzy najeżdżając na tamtejszych rolników odbierali im domostwa oraz pastwiska służące do wypasu bydła¹³. W związku z powyższym umacniała się ranga lokalnych przywódców klanów.

Rozwój państwowości determinowała konieczność obrony przed wrogiem zewnętrznym. W siłę rósł również handel stymulujący rozwój gospodarki. Dzięki czemu głód pod koniec XIX wieku występował coraz rzadziej. Wzrost gospodarczy stymulował również uprawę pól przez miejscową ludność. Handel z Zanzibarem zapoczątkował rozwój

⁹ Bardziej adekwatne zdaje się użycie słowa lud.

¹⁰ K. Błażyca, *Tego drzewa nie*, op. cit., s. 83.

¹¹ Dawniej jezioro Malawi nazywano Niasa.

¹² H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, Wrocław 1986, s. 109–111.

¹³ J. Iliffe, *Afrykanie. Dzieje kontynentu*, Kraków 2011, s. 223.

rolnictwa oraz rzemiosła. Produkcja roślinna początkowo obejmowała głównie proso, maniok, fasolę, ryż, kukurydzę, sezam oraz tytoń, nie tylko na własne potrzeby, ale również w celu wymiany czy sprzedaży. W tym okresie kolonizowano kolejnych obszary. W ramach wymiany lub sprzedaży sprowadzano z interioru bydło, miód, masło czy kauczuk. W zamian miejscowa ludność otrzymywała głównie tkaniny, a od połowy XIX wieku również broń palną, początkowo traktowaną jako prezent dla wodza. Pod koniec XIX wieku wśród ludu Nyamwezi broń posiadała już połowa mężczyzn¹⁴. Oczywiście Nyamwezi dzięki swojemu zaangażowaniu w handel byli zdecydowanie lepiej zaopatrzeni militarnie niż pozostała ludność Tanzanii. Ciekawostką jest to, że broń na tym obszarze sprzedawana była głównie przez kupców arabskich, a z kolei jej posiadanie i umiejętne użytkowanie wpłynęło w późniejszym okresie na odparcie agresji arabskiej. Był to niezwykle interesujący okres w dziejach kształtowania się państwowości Tanzanii. Coraz lepiej rozwijająca się władza ekonomiczna i militarna nie osłabiły wiary w tradycję i rytuały, co nieco prześmiewczo podkreśla John Iliffe: „odnoszący sukcesy XIX-wieczni wodzowie kontrolowali pistolety i deszcze”¹⁵. Rodziły się niewielkie organizmy państwowotwórcze, które jednak okazywały się krótkotrwałe, bo sięgały maksymalnie dwóch pokoleń. Często zadawanym pytaniem dotnia temat tego okresu Tanzanii jest: czy przybycie Europejczyków na tereny Tanganiki przerwało rodzące się tu procesy państwowotwórcze? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Przykłady z historii sąsiadujących państw sugerują, że tego typu przeobrażenia trwają dekady, jeśli nie stulecia. Zatem można przyjąć, że wymuszona lekcja europejskości stała się jedynie katalizatorem przyspieszającym sztucznie cały ten proces.

„Na początku 1497 r. trzy statki Vasco da Gama opuściły Portugalię z zamiarem dotarcia do Indii. W listopadzie, po heroicznych zmaganiach z gwałtownymi sztormami, Vasco da Gama minął przylądek nazywany słusznie burzliwym, by następnie znaleźć się u wybrzeży wschodnioafrykańskich. W połowie maja 1498 r. Portugalczycy przybyli do Indii. W historii eksploracji i podróży geograficznych wyprawa Vasco da Gamy miała niezwykle ważne znaczenie: od niej podobnie jak i od wyprawy Kolumba do Ameryki, rozpoczęła się nowa epoka w dziejach świata. Przybycie statków portugalskich do Indii w 1498r. nie było dziełem przypadku. W XV w. była już Portugalia krajem okrzepłym i dość silnym o wyraźnych dążnościach ekspansywnych na terenie Afryki. Zainteresowana w ekspansji była przede wszystkim grupa młodszych synów szlacheckich, której kariery były dość mocno ograniczone ze względu na szczupły rynek oraz ciągłą obecną konkurencję obcego kupiectwa, przede wszystkim Włochów. Swoisty brak perspektywy oraz kurczenie się dochodów i groźba deklaszacji wykształciły wśród tej właśnie kategorii społecznej spora

¹⁴ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 22.

¹⁵ J. Iliffe, *A Modern History of Tanganyika* (African Studies), Cambridge 1979, s. 53.

ekspansywność i skłonność do ryzyka, z czego narodziła się w 1415 r. portugalska wyprawa do Ceuty, położonej na lądzie afrykańskim po drugiej stronie Gibraltaru, czy wyprawa na Tanger w 1437 r. Celem tych i innych wyprawa [...] w XV w. było zbliżenie się do szlaków handlu dalekosiężnego, którymi płynęło złoto z Afryki, oraz zdobycie siły roboczej. Ich efektem zaś, zwłaszcza we wcześniejszym okresie portugalskiej ekspansji, było uzyskanie odpowiedniej pozycji dla tysięcy szlachetnie urodzonych”¹⁶.

Od czasu traktatu w Tordesillas (1494) oraz wyprawy Vasco da Gamy do Indii (1498) do terenów Afryki Wschodniej rościli sobie pretensje Portugalczycy. Jednak wywalczyli tylko kontrolę nad pasem przybrzeżnym, dzięki temu nie ingerowali w procesy administracyjne i państwowotwórcze w głębi lądu. Podobnie było z Arabami, którzy przyszli po Portugalczycach.

Tanganika została skolonizowana stosunkowo późno względem innych terenów afrykańskich. Przełom XIX i XX wieku to okres, kiedy teren ten został poddany mechanizmom administracyjnym charakterystycznym dla kolonii. Obejmowały one całą ludność zamieszkującą dany obszar, bez względu na jej przynależność do danej grupy etnicznej¹⁷.

W tym okresie karawany arabskich kupców z Zanzibaru docierały aż do Kongo. Na lądzie skupowano niewolników oraz kość słoniową. Kupcy mieli stałych kontrahentów. Wyprawy łupieskie osłabiały kontynent i działały jedynie na korzyść sułtanatu. W związku z tym, że ten rodzaj handlu zakładał nierówną korzyść względem kupców zanzibarskich, co mądrzejsi władcy, jak m.in. królowie Ruandy, bronili się przed jego konsekwencjami, nie wpuszczając na swój teren arabskich handlarzy. Sytuacja uległa zmianie dopiero pod koniec lat 70., kiedy rozpowszechnienie broni palnej na kontynencie afrykańskim spowodowało częściowe wyrównanie sił. W konsekwencji wodzowie z kontynentu mogli liczyć na względnie „uczciwy” handel (o ile w ogóle handel ludźmi można rozpatrywać w kategorii uczciwości).

Zmiany w Tanganice przynosi rok 1871, czyli rok zjednoczenia się Rzeszy. Wówczas Tanganika znalazła się pod rządami Niemiec. W 1884 roku do Tanganiki przybywa Carl Peters¹⁸. Zawierał on kontrakty z afrykańskimi wodzami kontrakty, na przekazanie terenów objętych przez nich kontrolą na wieczystą dzierżawę. W tamtym czasie Peters działał jeszcze na własną rękę, bez pełnego poparcia rządu niemieckiego oraz

¹⁶ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 35–37.

¹⁷ J.J. Milewski, *Państwo w Afryce. Dylematy i kierunki przeobrażeń*, [w:] *Stosunki międzynarodowe w Afryce*, Warszawa 2002, s. 42, 39–55.

¹⁸ Carl Peters to niemiecki polityk, publicysta i podróżnik, współtwórca koncepcji niemieckiej Afryki Wschodniej.

bez aprobaty sułtanatu zanzibarskiego. W związku z tym prawna sytuacja własności tych ziem pozostawała nieuregulowana.

Od tego czasu Niemcy coraz śmielej podejmowali działania kolonizacyjne, korzystając z pasywnej postawy Brytyjczyków, którzy zajęci byli tłamszeniem powstania Mahadiego w Sudanie czy wojną w Afganistanie. Nie oznacza to naturalnie, że działania niemieckie w tamtym okresie były całkowicie samowolne. W 1885 roku powstała komisja regulująca zasady podziału Afryki Wschodniej. W jej skład weszło trzech przedstawicieli europejskich mocarstw. Ze strony niemieckiej był to doktor Schmidt, brytyjskiej – pułkownik Horatio Kithcener, zaś francuskiej – Salvator Patriomonio.

W 1886 roku trwały dyskusje na temat wytyczenia granic niemieckiej, brytyjskiej i sułtanackiej strefy wpływów. W tym procesie Wielką Brytanię reprezentował Stafford Northcote Iddesleigh, zaś niemiecką – H. von Hatzefeldt.

Ustalono wówczas, że:

- sułtan Zanzibaru obejmie pieczę nad wyspami Zanzibar, Pemba, Mafia oraz Lamu, a także nabrzeżem o długości 10 mil, sięgającym od Kipini do rzeki Rovuma. Dodatkowo do sułtanatu przynależały miasteczka: Brava, Merca, Kismayu i Warsheikh;
- granica dzieląca brytyjską i niemiecką strefę wpływów prowadziła na północy od Keni, będącej pod jurysdykcją brytyjską, poprzez tereny położone między rzekami Rovuma i Tana, aż do terenów niemieckich na południu;
- Niemcy mieli zwierzchnictwo nad obszarem położonym u ujścia rzeki Tana i nad Zatoką Manda.¹⁹

Podział ten nie zamykał dyskusji, pozostawiając nierozstrzygniętą kwestię podziału kompetencji mocarstw biorących udział w ekspedycjach handlowych. W tamtym czasie interesy handlowe reprezentowane były przez Imperialną Brytyjską Kompanię Afryki Wschodniej (Imperial East Africa Company) oraz Niemieckie Towarzystwo Afryki Wschodniej (Die Deutsch-Ostafrikanische Gesellschaft, DOAG). Obie kompanie prowadziły działania na wybrzeżu, które na mocy porozumienia z 1886 pozostawało pod władzą sułtanatu zanzibarskiego. W 1888 roku pod naciskiem niemiecko-brytyjskim zrzekł się on jednak prawa zarządzania tym obszarem na kolejnych pięćdziesiąt lat²⁰.

W 1889 roku rząd niemiecki uznał Ugandę i przyległe do niej ziemie położone na północ od pierwszego stopnia szerokości geograficznej południowej za część strefy

¹⁹ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 151.

²⁰ Ibidem, s. 157.

brytyjskiej. Porozumienie w tej sprawie zawarli lord Salisbury oraz kanclerz Niemiec Otto von Bismarck. Istotną sprawą dla Niemiec było pozyskanie praw do niewielkiej wyspy Helgoland na Morzu Północnym. Stała się ona przedmiotem pożądanego przez wzgląd na swoje strategiczne położenie. Traktat Helgoland–Zanzibar z 1890 roku potwierdził przynależność Helgolandu do Niemiec, zaś Zanzibar oddał pod panowanie brytyjskie. Określona została również umowna granica wpływów obu państw: Uganda została objęta jurysdykcją brytyjską, zaś Niemcy przejęli tereny przynależące do Rwandy i Burundi. Ponadto Niemcy, w wyniku rezygnacji z terytorium Witów, jak już wspomniano wcześniej, otrzymały od sułtanatu dziesięciomilowy pas wybrzeża Oceanu Indyjskiego. Należy wspomnieć, że układ ten obowiązywał Niemcy i Wielką Brytanię aż do zakończenia pierwszej wojny światowej²¹. W roku 1890 Niemieckie Towarzystwo Afryki Wschodniej zrzekło się swoich praw na rzecz rządu niemieckiego, uzyskując odszkodowanie i prawo do prowadzenia dalszych działań na zasadzie prywatnej kompanii. Do końca lat 60. XIX wieku najważniejszą sprawą dla Niemiec było zjednoczenie, które zostało osiągnięte w 1871 roku, po zwycięstwie nad Francją. Nadal nie rozwiązywało to jednak kwestii kontroli nad terenami będącymi pod jurysdykcją prywatnych przedsiębiorców. Kanclerz Otto von Bismarck w 1884 roku objął ochroną tereny zamorskie. Decyzja ta zbiegła się w czasie z nadaniem przywilejów nowo powstałemu Niemieckiemu Towarzystwu Afryki Wschodniej. W 1888 roku sułtan, pod groźbą ataku floty niemieckiej, podpisał traktat, w którym zrzekł się roli suwerena wobec interioru²².

Pod względem wielkości ziem kontrolowanych w Afryce Niemcy stały się czwartym mocarstwem kolonialnym, tuż za Wielką Brytanią, Francją i Belgią. Sprawowały zwierzchnictwo nad obszarem wielkości 2,5 miliona km² zamieszkiwany przez 10 milionów ludzi. Tereny, o których mowa, to Niemiecka Afryka Wschodnia, Niemiecka Afryka Południowo-Zachodnia, Togo oraz Kamerun.

Ostatecznie władza nad kolonią została przekazana przez niemieckie Towarzystwo Afryki Wschodniej na rzecz rządu niemieckiego w 1890 roku. Pierwszym gubernatorem został wówczas mianowany Julius von Soden, wcześniej pełniący tę samą funkcję w Kamerunie. Był to okres silnego rozwoju niewielkiej do tej pory osady rybackiej Dar es Salaam założonej przez sułtana Zanzibaru Majida bin Sayyida. Istnieją nieścisłości co do daty założenia tego miasta – jedne źródła podają rok 1882, inne 1886. Z całą pewnością

²¹ Ibidem, s. 153.

²² A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy rozwoju narodu*, Warszawa 1981, s. 31.

wiadomo, że miasto powstało w miejscu dawnej wioski Mzizima. Za życia władcy pozostawało jedynie małym portem, zaś po jego śmierci w 1870 roku prawie całkowicie podupadło. Rozwój Dar es Salaam miał miejsce w 1887 roku w związku z założeniem tam faktorii handlowej z inicjatywy Niemieckiej Kampanii Wschodnioafrykańskiej²³.

Administrację niemiecką można określić jako prowadzoną twardą ręką, wszelkie przejawy buntu dość szybko i brutalnie tłumiono. Pierwsze zrywy o charakterze powstańczym miały miejsce we wrześniu 1888 roku w nadmorskiej miejscowości Bagamoyo, położonej niedaleko Dar es Salaam. Niemcy przejęli kontrolę nad nabrzeżem, po czym symbolicznie podkreślili swoją władzę zdejmując flagę sułtanatu z twierdzy. Gest ten rozjuszył zwolenników sułtana, którzy pod hasłem walki z wrogami islamu rozpoczęli walkę o utraconą pozycję i przywileje²⁴. Powstanie szybko rozszerzyło się na pozostałe miasta, wkrótce opanowując cały kraj. Przeszło do historii jako „rebelia Arabów”. Kanclerz Bismarck, dbając o międzynarodowy prestiż Niemiec, zdecydował się na przeprowadzenie oficjalnej reakcji zbrojnej i powstanie zostało stłumione w 1889 roku. Szacuje się, że podczas powstania stosunek strat w ludziach, przez wzgląd na nierówne siły militarne, wyniósł 100:1 – na każdego poległego Europejczyka zostało zamordowanych 100 Afrykanów²⁵. Jednak krwawe rządy nie leżały jeszcze wtedy w interesie Niemców. Swoje możliwości w tym zakresie pokazali dopiero w kilka lat później, tłumiąc powstanie plemion Herero i Nama w Niemieckiej Afryce Południowo-Zachodniej w okresie 1904–1907. Wydarzenie to uznawane jest za pierwsze ludobójstwo XX wieku²⁶.

Na początku lat 90. XIX wieku w koloniach niemieckich rozpoczęto tworzenie oddziałów Schutztruppe, do których wstępowali z czasem afrykańscy ochotnicy, tzw. askarysi²⁷. Do końca XIX wieku do cywilnej administracji wstępowali również urzędnicy pochodzenia arabskiego czy afrykańskiego. Funkcjonowała ona głównie na kontrolowanym wybrzeżu. Administracja cywilna w interiorze powstała dopiero na początku XX wieku²⁸. Warto podkreślić, że w obu strefach brytyjskiej i niemieckiej władze popierały posługiwanie się językiem *suahili*, co miało na celu zjednoczenie kulturowe miejscowej ludności.

²³ Online: www.britanica.com, Hasło: Dar es Salaam [dostęp: 22.09.2022].

²⁴ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 31.

²⁵ A. Czaplinski, *Niemiecka polityka kolonialna*, Poznań 1992, s. 92–92.

²⁶ *Encyclopedia of African Colonial Conflicts*, vol. 1, ed. T.J. Stapleton, Santa Barbara 1967, s. 343.

²⁷ Zarówno w języku *suahili*, jak i arabskim spotykamy się z nazwą *askari*.

²⁸ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 204.

Na terenie kolonii z upływem czasu zaczęto przystępować do wprowadzania mniej lub bardziej zintensyfikowanych działań pod kątem gospodarowania zasobami. W Tanganice wpierano osadnictwo i propagowano tworzenie plantacji roślin tropikalnych. Tego typu osady zakładano głównie na zboczach Kilimandżaro i wyżynnych terenach nieopodal góry Usambara. W koloniach do roku 1888 osiadło na stałe około trzydziestu niemieckich rolników, zaś do 1898 roku zostały założone trzydzieści cztery plantacje. W dwa lata wcześniej na terenie Tanganiki zaczęła obowiązywać ustawa mówiąca o tym, że ziemia niemająca prawnego właściciela przechodzi pod zwierzchnictwo państwa. W efekcie w 1903 roku w Tanganice mieszkało już 1275 osadników pochodzenia europejskiego, z kolei po wybuchu pierwszej wojny światowej tereny te zamieszkiwało już blisko 5 tysięcy białych osadników, głównie pochodzenia niemieckiego. Głównymi miejscami, w których osiedlali się przybysze z Niemiec, stały się w tamtym okresie miejscowości Arusha, Moshi, Tanga oraz Pangani. Miejsca te położone są na dogodnym pod względem uprawy terenie, na wybrzeżu oraz w północnej, wyżynnej części kraju²⁹. Tworzono także badawcze ośrodki rolnicze, głównie mające na celu sprawdzenie, jak w optymalny sposób korzystać z dobrodziejstw natury skolonizowanego regionu. W tamtym okresie uprawiano głównie bawełnę, kaczuk, palmy kokosowe oraz tytoń. Na nowo zakładanych plantacjach zatrudniano miejscową ludność, przy czym większość robotników pochodziła z regionów, z których niegdyś pozyskiwano tragarzy do pracy w karawanach. Rozwój rolnictwa bardzo długo nie przynosił zamierzonych rezultatów. Wiązało się to z brakiem infrastruktury niezbędnej do eksportu produktów pochodzących z plantacji. Brakowało też chętnych do pracy, z uwagi na złe traktowanie lub wręcz wyzysk pracowników. W 1898 roku wprowadzono podatek w wysokości 3 rupii od chaty. Podatek mógł być oddawany w naturze lub odpracowywany – jego równowartość stanowiła 24 przepracowane dni. Podatki zbierali miejscowi wodzowie w zamian za 5% wartości wszystkich zebranych dóbr³⁰. Podatek ten w teorii miał być wykorzystywany na wsparcie rozwoju kraju.

Najbardziej intratne okazały się plantacje agawy, z której pozyskiwano sizal. Z niego wykonywano liny okrętowe, tkaniny służące do pakowania oraz papier. Jednak ze względu na wysoki koszt założenia takiej plantacji oraz konieczność zakupu maszyn do wydobywania włókna uprawy tego typu prowadzili jedynie Europejczycy. Inwestycje

²⁹ Ibidem, s. 205.

³⁰ M. Czapliński, *Niemiecka polityka kolonialna*, op. cit., s. 104–105.

w krótkim czasie pozwalały osiągnąć znaczny dochód, dzięki czemu wzdłuż przyszłej trasy kolei Usambara szybko powstał pas plantacji z uprawą agawy, które po dziś dzień stanowią charakterystyczny element krajobrazu znacznego obszaru Tanzanii. Uprawiano również kaczuk. Do 1906 roku pozyskiwano jedynie dziki surowiec, a od roku 1907 zaczęto, wzorem plantacji belgijskich w Kongu, zakładać plantacje drzew kaczukowych. Podejmowano również próby hodowania kawy, głównie mało wymagającej odmiany robusta, oraz uprawy bawełny. Jednak te uprawy nie przynosiły znacznych zysków.

U progu XX wieku prowadzono również rozbudowę dróg i mostów, poszerzono dawne arterie karawanowe, tworzone punkty noclegowe, aż wreszcie zaczęto przygotowywać się do budowy kolei, której trasa miała przebiegać od położonej na wybrzeżu Tangi aż po jezioro Wiktorii. Jednak prace te zostały bezpowrotnie porzucone, ponieważ Brytyjczycy jako pierwsi oddali do użytku odcinek linii Mombasa – Port Florence.

W tym okresie tworzono nowy system szkolnictwa, na który składały się szkoły rządowe i te prowadzone przez misjonarzy. W 1892 roku w Tandze powstała pierwsza szkoła kształcąca tłumaczy. Kolejne tego typu placówki powstały w Dar es Salaam, Bagamoyo czy Linidi. Jak zauważa Anna Mrozek-Dumanowska, zgodne z interesem kolonialnym było kształcenie ludzi użytecznych, a nie oświeconych³¹. W 1913 roku do szkół uczęszczało blisko 10% populacji dzieci i młodzieży w wieku szkolnym w Tanzanii. Wspierano głównie naukę na poziomie elementarnym oraz języka *suahili*. Taka polityka edukacyjna osiągnęła spory sukces, gdyż dzięki niej jeszcze przed pierwszą wojną światową możliwe stało się prowadzenie korespondencji z wodzami poszczególnych ludów, co w tamtym czasie, jak zauważa Zins, plasowało ludność Tanganiki na poziomie wyższym niż mieszkańców Kenii czy Ugandy³². W 1914 roku ukazała się pierwsza gazeta w języku *suahili* pod tytułem „Kiongozi”, co w języku *suahili* oznacza „lider”. W gazecie odnaleźć można było aktualności ze świata, listy do wydawcy, a nawet poezję³³.

Jako kolejny istotny fragment historii Tanganiki, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę procesy kształtowania się podwalin pod system narodotwórczy, należy uznać powstanie Maji-Maji (od 1905 roku), które było odpowiedzią na okrutną i bezwzględną politykę prowadzoną w Tanganice przez Niemców. Było ono w pewnym sensie wyjątkowe względem innych konfliktów wewnętrznych w Afryce przed pierwszą wojną światową, bo

³¹ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 68.

³² H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 248.

³³ J. Cameron, W.A. Dodd, *Society, Schools and Progress in Tanzania*, Oxford 1970.

zawierało aspekt rodzimych wierzeń. Lokalny przywódca wykorzystał siłę religii, oferując walczącym wodę, która miała uchronić ich przed kulami Europejczyków. Powstanie rozpoczęło się w miejscowości Ndate od odmowy wykonywania pracy przez miejscową ludność³⁴. Pierwotnie bunt obejmował obszar gór Matumbi, a pierwsza jego faza trwała miesiąc. Szybko powstanie przybrało charakter religijny, gdy na jego czele stanął Kinjikitile Ngwale (uznawany za proroka). Był on wspierany przez większość lokalnych czarowników, których zdanie w oczach miejscowej ludności zapewniało powodzenie przedsięwzięcia. Powoływano się również na kult miejscowego boga, węża Kolelelo, który podczas jednej z wizji proroka miał zakazać płacenia podatków. Inna wizja zapowiadała powódź, która na podobieństwo biblijnego potopu miała zniszczyć niewiernych (w tym wypadku białych). W całym kraju zaczęli pojawiać się specjaliści „prawdy objawionej” zwani *hongo*, którzy namawiali wszystkich Bantu do zjednoczenia w powstaniu przeciwko białym. Pierwszy etap powstania trwał miesiąc, walki początkowo prowadzone były na terenie gór Matumbi. Następnie objęły teren wybrzeża i południa kraju. Z czasem powstanie ogarnęło wschodnią i południową część Tanganiki, zajmując niemalże połowę terytorium całego kraju. Europejczycy nie spodziewali się ataku, dzięki czemu Afrykanie początkowo podbijali miasta i tereny przynależne Niemcom. W następnej fazie walk zajęte zostało całe południe kraju aż do przedmieść Dar es Salaam. W tej sytuacji gubernator zwrócił się o pomoc do władz w Berlinie. Większość oddziałów niemieckich stacjonowała na południu kraju i wraz z przesłanymi posiłkami zdołała utrzymać miasta na wybrzeżu.

Za początkowym sukcesem buntu stała nie tylko bardzo dobra organizacja powstańców, ale również dostęp do broni palnej, możliwy dzięki akarysom, którzy włączyli się w walkę przeciwko Niemcom. Dostęp ten jednak szybko się skończył, a powstańcom zabrakło jednomyślności, szczególnie w późniejszym okresie, gdy zgładzono proroka, a następnie jego syna. Nie byli to zresztą jedyni polegli na szczyblu rządzącym. Często brakowało dowodzących nawet w obrębie poszczególnych plemion. Ponadto, jeśli już się pojawiali wodzowie, to byli tonajczęściej prorocy do tej pory pełniący funkcje religijne w poszczególnych grupach etnicznych, a nie dowódcy wojenni. Brakowało im zatem umiejętności umożliwiających strategiczne przeprowadzenie ataku. Pierwsza znacząca klęska Afrykanów miała miejsce podczas nieudanego ataku na fort Mehenge 30 sierpnia 1906 roku. Do końca roku Niemcy odzyskali całe wybrzeże i na

³⁴ M. Czapliński, *Niemiecka polityka kolonialna*, op. cit., s. 238–243.

powrót opanowali niemalże cały kraj wraz z jego wszystkimi arteriami komunikacyjnymi. Ostateczne zwycięstwo miało miejsce jednak dopiero w 1908 roku i związane było z pokonaniem najdłużej broniącego się Ludu Ngoni. W sumie powstańczych walkach powstańczych śmierć poniosło nawet 300 tysięcy osób, co stanowiło 30% populacji. Według danych niemieckich podczas buntu zginęło 75 tysięcy osób, jednak liczba ta odnosi się jedynie do osób poległych w walce, nie uwzględnia zaś konsekwencji prowadzonych działań, jak zniszczenia upraw i głód. Po stronie niemieckiej zginęło 15 Europejczyków, 74 askarysów i 316 wojowników ruga-ruga, pochodzących z plemiona Hehe, które nie przyłączyło się do powstania³⁵. Bezspornie świadomość wspólnego wroga i konieczność jednoczenia sił zapoczątkowała istotne zmiany społeczne, na których w przyszłości opierały się procesy narodotwórcze.

W 1897 roku w Dar es Salaam położono kamień węgielny pod budowę pierwszej katedry w kraju, pod wezwaniem św. Józefa. Katedra została konsekrowana w 1908 roku i po dziś dzień pełni funkcję głównej świątyni archidiecezjalnej. W 1917 roku pierwsi czterej czarnoskórzy księża otrzymali święcenia³⁶. Rozwój chrześcijaństwa związany był również z upadkiem powstania Maji-Maji. Zachwiana została wiara w siłę i znaczenie religijnych autorytetów, w wątpliwość podano również potęgę dotychczas uznawanych bogów. Przybywało wyznawców islamu. Wiązało się to często z awansem społecznym, ponieważ władze w znacznej mierze faworyzowały muzułmanów, np. przy rekrutacji na publiczne stanowiska³⁷. Powstanie Maji-Maji jak już wcześniej wspomniano, stanowiło istotny element w procesie narodotwórczym kształtującym Tanganikę. Istotnym skutkiem tego powstania była zmiana polityki wobec kolonii, która w przypadku Afryki Wschodniej (niemieckiej) ujawniła się poprzez odwołanie gubernatora. W 1906 roku pozbawiony stanowiska został Gotzen, który pełnił tę funkcję od 1901 roku. Na jego miejsce powołano Rechenberga, którego nadrzędnym celem było przywrócenie pokoju w koloniach oraz rozwój gospodarki kraju. W 1907 roku Bernard Dernburg, sekretarz stanu w urzędzie Trzeciej Rzeszy przygotował projekt mający na celu wsparcie rozwoju indywidualnych gospodarstw, których właścicielami byli Afrykanie. Zmiana dotyczyła przede wszystkim możliwości mianowania na stanowiska akidów osób pochodzących z lokalnej społeczności, ale wprowadzała również np. brak konieczności uwłaczającego kłaniania się wszystkim białym. Wzory reform odwzorowały wcześniejsze działania Anglików

³⁵ Ibidem, s. 245.

³⁶ Ibidem, s. 113.

³⁷ Ibidem, s. 291.

i Francuzów w Afryce Zachodniej. Zachęcano do uprawy nieużytków poprzez przyznawane do nich praw ziemskich, w przypadku rozpoczęcia upraw choćby na niewielką skalę. Z reform tych skorzystał przede wszystkim lud Sakuma, którego społeczność trudniła się uprawą bawełny, oraz lud Haya uprawiający kawę. Zakazano również sprzedaży ziemi białym oraz zlikwidowano obowiązek uprawy bawełny, która okazała się rośliną dość wymagającą. Dodatkowo zaczęto odchodzić od przemocy fizycznej – zrezygnowano z kary chłosty, zlikwidowano również obowiązek odpracowywania (często w sposób katorżniczy) podatków. Naturalną konsekwencją tego typu działań stały się głosy niezadowolenia ze strony białych plantatorów, którzy pozbawieni zostali darmowej siły roboczej pod postacią odpracowujących niekończące się podatki czarnych pracowników. Co ciekawe, pomimo utrudnień i niedogodnień napływ białych plantatorów z Europy ciągle wzrastał. Przykładowo, w samym 1906 roku liczba białych zamieszkujących tereny Niemieckiej Afryki Wschodniej wynosiła 2465 osób, zaś w 1913 roku wzrosła do 5336. Statystycznie wśród mężczyzn 25% stanowili rolnicy, 15% – handlarze, a 16% – urzędnicy państwowi, zaś kolejne 10% – misjonarze i duchowni. Najliczniejszą narodowością wśród białych mieszkańców Tanganiki byli oczywiście Niemcy, oprócz nich można tu było znaleźć Anglików, Francuzów, Austriaków, a nawet Greków czy Włochów³⁸.

Do plusów administracji kolonialnej trzeba zaliczyć wszelkie zdobycze cywilizacyjne, których Afryka w wyniku kolonizacji stała się użytkownikiem. W Tanganice istniała już wówczas kolej, szpitale, studnie i wodociągi, powstały również nowe porty, a wiele miast nieustannie się rozwijało. W 1908 roku w Dar Es Salaam pojawiły się pierwsze dostawy prądu, docierając do miejsc, w których funkcjonowała kolej, oraz znajdowały się warsztaty kolejowe³⁹. Jednak rynek zbytu w tamtym czasie nie był ustabilizowany i dochodowy. Tylko niektóre duże firmy mogły pochwalić się zyskiem, wobec czego rząd niemiecki musiał dofinansowywać rolnictwo w Afryce Wschodniej sumą ok 4–5 mln marek rocznie, aż do czasu reform Dernburga⁴⁰. Inwestycja rządu przyniosła niebagatelne zyski. Szacuje się, że tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej wartość produktów eksportowanych z Niemieckiej Afryki Wschodniej wyniosła

³⁸ Ibidem, s. 245.

³⁹ Online: www.tanESCO.co.tz/index.php/about-us/historical-backgrund [dostęp: 6.10.2022].

⁴⁰ M. Czaplinski, *Niemiecka polityka kolonialna*, op. cit., s. 108.

1,25 mln funtów szterlingów, co daje sumę dwukrotnie większą niż łączny eksport produktów pochodzących z Kenii i Ugandy w tym okresie⁴¹.

Wpływ niemieckich kolonizatorów na rozwój rolnictwa był bardzo znaczący, szczególnie na polu upraw sisalu i kawy. Do tej pory stanowią one istotny obszar tanzańskiego rolnictwa. Konieczność opłacenia podatków, była, podobnie jak samo użycie pieniędzy, całkowitym *novum* dla Afrykanów przyzwyczajonych do wyzysku⁴². Bardzo ważny czynnik poprawy sytuacji społecznej mieszkańców kraju stanowiła walka z chorobami epidemicznymi, takimi jak dżuma, malaria czy śpiączka afrykańska. Na początku XX wieku trypanosmosa uważana była za jedną z najgroźniejszych chorób tropikalnych. W protektoracie Ugandy odkryto jedną z największych epidemii śpiączki afrykańskiej – choroba zabiła wówczas około ćwierć miliona ludzi. Robert Koch⁴³ w sierpniu 1906 założył obóz badawczy na wyspie Sese znajdującej się na jeziorze Wiktorii. Należy wspomnieć, że było to miejsce uważane wówczas za epicentrum tej choroby. Z inicjatywy Kocha powstały kolejno obozy w Togo oraz Kamerunie, zaś w Niemieckiej Afryce Wschodniej istniały aż trzy miejsca tego typu. Niestety, obozy te nie cieszyły się dobrą sławą. Prowadzono w nich okrutne eksperymenty na ludziach, często kosztem ich życia.

Należy też mieć na uwadze, że wraz pojawieniem się Europejczyków w Afryce zaczęły się szerzyć inne nieznane tam dotychczas choroby, jak syfilis, gruźlica, tyfus czy ospa⁴⁴.

Pierwsza wojna światowa rozpoczęła się w Afryce około miesiąc później niż w Europie, to jest 15 sierpnia 1914 roku. Generał Paul von Lettow-Vorbeck dowodzący oddziałami Schutztruppe⁴⁵ przekroczył północne granice Niemieckiej Afryki Wschodniej i wkroczył na teren Wielkiej Brytanii zajmując miejscowość Taveta (znajdącą się na terenie dzisiejszej Kenii). W tym czasie oddziały brytyjskie rozpoczęły ostrzał Dar es Salaam. Koniecznością stało się zaopatrzenie kolonii. Było ono dość sprawnie prowadzone jedynie w pierwszych dwóch latach wojny, kiedy to sprowadzano niektóre towary z Mozambiku. Pomoc ta jednak ustała, gdyż Mozambik był administrowany przez

⁴¹ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 205.

⁴² M. Czapliński, *Niemiecka polityka kolonialna*, op. cit., s. 420.

⁴³ Robert Koch (1843–1919) w 1905 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie medycyny i fizjologii w zakresie badań nad gruźlicą.

⁴⁴ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 49.

⁴⁵ Oddziały Schutztruppe w Niemieckiej Afryce Wschodniej w chwili wybuchu wojny liczyły 2760 żołnierzy, w tym 218 białych posiadających karabiny i działa. Za: M. Czapliński, *Niemiecka polityka kolonialna*, op. cit., s. 378.

Portugalię, która w 1916 roku zerwała z praktyką neutralności, opowiadając się po stronie Ententy. Wrogie wojska napierały ze wszystkich stron – Brytyjczycy od zachodu, a od strony Konga Belgowie. Niemcy posiadali dogodne warunki dzięki granicom naturalnym, od północy chroniły ich góry, na zachodzie jeziora, zaś na południu rzeki. Po stronie niemieckiej stał bardzo dobry przywódca, generał von Lettow- Vorbeck, który przez pierwsze dwa lata wojny przechylał szalę zwycięstwa na swoją stronę, jednak jesienią 1914 roku Brytyjczycy zaczęli przygotowywać desant w Tanga, próbując zaatakować wojska niemieckie od tyłu. Jak zauważa Marek Czapliński, jako niezwykle jawni się fakt, że o tym ataku niemiecki dowódca miał dowiedzieć się z brytyjskiej prasy, dzięki czemu miał czas na doskonale przygotowaną obronę⁴⁶. Defensywa prowadzona była od 2 do 5 listopada 1914 roku i stała się największym sukcesem militarnym Niemiec w koloniach, a tym samym jedną z największych bitew przeprowadzonych w ogóle na terenie kolonii podczas pierwszej wojny światowej.

Wojna przyniosła duże straty po obu stronach konfliktu. Biali żołnierze ginęli nie tylko na polu walki, ale również od chorób tropikalnych. Z kolei Afrykanie słabo uzbrojeni i niewyszkoleni, często zmuszani do pełnienia służby, byli dziesiątkowani przez epidemię grypy, tak jak i cała ludność Tanganiki⁴⁷.

W styczniu 1919 roku na forum Rady Dziesięciu, czyli Rady Najwyższej konferencji pokojowej w Wersalu⁴⁸, zdecydowano o odebraniu Niemcom wszystkich kolonii. Postanowienia dotyczące powojennych losów niemieckich posiadłości kolonialnych zostały określone w Traktacie Pokoju pomiędzy mocarstwami sprzymierzonymi i stowarzyszonymi a Niemcami.

Niewolnictwo zostało zniesione dopiero w 1922 roku wraz z objęciem protekcji nad Tanganiką przez Wielką Brytanię⁴⁹. Już w okresie administracji brytyjskiej, czyli po 1920 roku w Tanganice nastąpił znaczny rozwój ekonomiczny. Miało na to wpływ zakończenie wojny oraz kontynuowanie zapoczątkowanych przez administrację niemiecką zmian gospodarczych.

W latach 30., po dojściu do władzy Adolfa Hitlera, niemieccy osadnicy na terenie Tanganiki otrzymali ze strony NSDAP znaczne finansowe wsparcie. Pomimo ustaleń

⁴⁶ M. Czapliński, *Niemiecka polityka kolonialna*, op. cit., s. 380.

⁴⁷ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 225.

⁴⁸ Traktat wersalski podpisany został 28 czerwca 1919 roku przez Niemcy, mocarstwa Ententy, państwa sprzymierzone i stowarzyszone. Online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wersalski-traktat-pokojowy;3994912.html> [dostęp: 7.10.2022].

⁴⁹ K. Jasińska, *Krótką historią niewolnictwa*, online: <http://www.historia.uwazamrze.pl/artukul/1147605/krotka-historia-niewolnictwa> [dostęp: 7.10.2022].

minionego okresu, ich pozycja na tym obszarze pozostawała znacząca. 32,8% ziem na terytorium Tanganiki pozostawała pod ręką niemiecką, co stanowiło ogromną konkurencję dla posiadających na tym obszarze 26% gruntu Brytyjczyków. Podczas drugiej wojny światowej władze brytyjskie, z obawy przed działaniami dywersyjnymi wysiedlili 3200 Niemców do specjalnych osiedli, a ich ziemie trafiły w ręce brytyjskich osadników⁵⁰.

Do końca XIX wieku Arabowie panowali nad obszarami w głębi kontynentu. Organizowanie i kontrolowanie wymian handlowych stanowiło podstawę ich gospodarki. Dzięki wzrostowi handlu z kontynentem, Stone Town, pełniące już wówczas rolę stolicy Zanzibaru, stało się w XIX wieku głównym miastem portowym wybrzeża Suahili, wyprzedzając kenijską Mombasę⁵¹. Jako pierwsi znaczenie gospodarcze Zanzibaru zauważyli Amerykanie, którzy w 1833 roku zawarli traktat handlowy z sułtanem Sa'idem. W 1837 roku został tu jako pierwszy otwarty konsulat amerykański, a w trzy lata później konsulat brytyjski. W 1840 roku podpisano traktat handlowy z Wielką Brytanią, potem podobną umowę z Francją (1844) i z hanzeatyckimi kupcami niemieckimi (1859)⁵². Równolegle prowadzono handel z innymi krajami arabskimi oraz z Indiami. Ogromne bogactwo Zanzibaru przyczyniło się za sprawą sułtana Majida ibn Sa'ida do rozwoju miasta oraz portu Dar es Salaam⁵³. W drugiej połowie XIX wieku kontakty z Europą były żywe, a liczba nowych, białych mieszkańców wyspy nieustannie rosła⁵⁴. W tamtym czasie zostało wyznaczone nawet specjalne miejsce pod cmentarz dla Anglików, co potwierdza ich dużą populację. Ponieważ na wyspie znajdowały się konsulaty, niemal wszyscy podróżujący do interioru w XIX wieku rozpoczynali i kończyli swoją podróż właśnie na Zanzibarze.

W XIX wieku na Zanzibarze z inicjatywy sułtana Sa'ida zaczęto na wielką skalę uprawiać goździki korzenne, które wcześniej sprowadzano z Indonezji. Tak duże uprawy były możliwe dzięki pracy niewolników. W połowie XIX wieku wyspa zmieniła się w jedną wielką plantację, na której pracowało około 200 tysięcy mieszkańców⁵⁵. Przy tak wielkiej skali produkcji nie dziwi, że uprawy stały się głównym źródłem dochodu Zanzibaru w tamtym czasie⁵⁶. W połowie XX wieku goździki pochodzące z wyspy

⁵⁰ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 260.

⁵¹ Mombasa została podbita i przejęta z rąk Portugalczyków przez Arabów w 1837 roku.

⁵² M.F. Lofchie, *Zanzibar. Background to Revolution*, Princeton 1965, s. 26.

⁵³ J. Musioł, *Misyjna przygoda. Z tanzańskich wspomnień misjonarza*, Kraków 1998.

⁵⁴ M. Szejnert, *Dom złotwia. Zanzibar*, Kraków 2011, s. 93.

⁵⁵ S. Żbik, *Arabskie plantacje goździków na Zanzibarze i Pembie w XIX w. Uwarunkowania społeczne i kulturowe*, „Afryka” 2017, nr 45, s. 104. Zob. też: J. Iliffe, *A Modern History of Tanganyika...*, op. cit., s. 223.

⁵⁶ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 87.

stanowiły 80% ogólnoświatowej produkcji tej przyprawy⁵⁷. Na Zanzibarze produkowano również, choć już nie na taką skalę, koprę z orzechów kokosowych, służącą do pozyskiwania oleju i wiórków kokosowych⁵⁸. Niemniej główny zysk Arabów wiązał się z handlem niewolnikami, który odbywał się kosztem interioru. Miało to duży wpływ na społeczeństwo, Między innymi zaburzając ustalony od lat porządek, co wywoływało walki wewnątrz- i międzyplemienne. Wyłapywanie członków ludu w celach niewolniczych w naturalnej konsekwencji prowadziło również do migracji, a tym samym do wyludnienia. Skala niewolnictwa w tamtym czasie była ogromna – przyjmuje się, że rocznie wywożono przez Zanzibar 50 tysięcy ludzi⁵⁹. Do negatywnych skutków tego zjawiska, poza tymi oczywistymi, zaliczyć możemy rozprzestrzenianie się chorób, a także pogorszenie się stosunków sułtanatu zanzibarskiego z Brytyjczykami, którzy to już w 1807 roku wprowadzili zakaz handlu ludźmi⁶⁰. W 1822 roku zawarto traktat Moresby'ego⁶¹, który zakazywał wywozu niewolników na ziemie chrześcijańskie⁶². W dalszym ciągu jednak niewolnicy mogli być zaprzęgni do pracy na plantacjach goździków na Zanzibarze. Kolejne porozumienia na rzecz niewolników zawarto w 1845 roku oraz w 1873 roku, w wyniku których zakazano wywozu niewolników na inne niż Zanzibar tereny arabskie⁶³. Jak nietrudno się domyślić, kolejne lata ostatniej dekady XIX wieku upłynęły na ciągłej walce z nielegalnym handlem ludźmi. Niekiedy ich ofiarami stawali się również Europejczycy, jak miało to miejsce w przypadku kapitana Charlesa Brownriga, który został zamordowany wraz z sześcioma kompanami, gdy wpadła na trop nielegalnych handlarzy ludźmi⁶⁴.

Z pewnością na przestrzeni lat sułtanat doświadczał niekorzystnych wpływów potyczek niemiecko-brytyjskich o dominację wpływów na wybrzeżu Oceanu Indyjskiego. W 1890 roku protekcja brytyjska objęła część wybrzeża kenijskiego z głównym portem w Mombasie, Niemcy z kolei przejęli wybrzeże Tanganiki, z głównym portem w Dar es Salaam. Był to pierwszy taki moment w historii wyspy, kiedy Zanzibar został pod względem protektoratu całkowicie oddzielony od interioru, z którego niegdyś czerpał

⁵⁷ J. Kiwerska, *Rozpad imperium brytyjskiego w Afryce*, Warszawa 1989, s. 179.

⁵⁸ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 59.

⁵⁹ J. Iliffe, *A Modern History of Tanganyika...*, op. cit., s. 223.

⁶⁰ M. Szejnert, *Dom żółwia...*, op. cit., s. 28.

⁶¹ Nazwa traktatu pochodzi od nazwiska admirała Moresbyego.

⁶² Online: <https://www.britannica.com/place/eastern-Africa/The-interior-before-the-colonial-era> [dostęp: 8.10.2022].

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ M. Szejnert, *Dom żółwia...*, op. cit., s. 95.

ogromne zyski⁶⁵. W 1890 roku sułtan Zanzibaru, prawdopodobnie w wyniku obawy przed zagrożeniem ze strony niemieckiej podpisał układ o wprowadzeniu protektoratu brytyjskiego. Uznanie władzy brytyjskiej umożliwiło również sułtanowi wpływ nad częścią nadbrzeża kenijskiego wraz z portem w Mombasie⁶⁶. Sułtan zmarł w 1888 roku. Administracji brytyjskiej sprzyjała związana z jego śmiercią sytuacja społecznego niepokoju i osłabienia. Władzę objął wskazany przez Brytyjczyków dalszy krewny rodziny sułtańskiej Hamad ibn Thuwayna. W tym czasie syn poprzedniego sułtana Barghasa, co prawda nieletni w chwili śmierci ojca, był pomijany w sukcesji podczas trzech zmian władzy. Nie dziwi zatem, że znany był ze swojego antybrytyjskiego nastawienia. Dał temu wyraz, gdy w 1896 roku doszedł do władzy i zdecydował się samodzielnie przejąć tron bez aprobaty i protekcji brytyjskiej. Na reakcję rządu brytyjskiego nie trzeba było długo czekać, oczekiwał on oddania władzy przez sułtana i zagroził wojną. Khalid odmówił i wybuchła szumnie nazywana wojna angielsko-zanzibarska, która ograniczyła się do jednej, 37-minutowej bitwy 27 sierpnia 1896 roku i do dziś uważana jest za najkrótszą wojnę w światowej historii. Po stronie brytyjskiej nie zginął nikt, zaś po sułtańskiej doliczono się kilkuset poległych i rannych⁶⁷. Sułtan Khalid po klęsce schronił się w niemieckim konsulacie na Zanzibarze, skąd po blisko miesiącu został przetransportowany na lądowe terytorium Niemieckiej Afryki Wschodniej. Zamieszkał w Dar es Salaam, gdzie przebywał do wybuchu pierwszej wojny światowej⁶⁸. Nowym władcą Zanzibaru została Hamud ibn Mohammed, którego kandydatura naturalnie wspierana była przez Brytyjczyków⁶⁹. Sułtan panował do 1902 roku, następnie, w wieku niespełna 17 lat panowanie objął jego syn Ali ibn Hamud. Następca podobnie jak jego ojciec, popierał Brytyjczyków. Za panowania młodego sułtana wprowadzono wiele reform, w konsekwencji których Brytyjczycy objęli władzę nad sądownictwem, zajmowali również najważniejsze stanowiska administracyjne na wyspie. Rok 1911 to moment, w którym władza administracyjna Zanzibaru została całkowicie zeuropeizowana. Również w 1911 roku sułtan Ali ibn Hamed w ramach protestu przeciwko władzy brytyjskiej ustąpił z tronu. Khalif ibn Harub został następnym sułtanem Zanzibaru, historia zapamiętała go jako najdłużej panującego na wyspie władcę.

⁶⁵ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 33.

⁶⁶ Ibidem, s. 132.

⁶⁷ M. Szejnert, *Dom żółwia...*, op. cit., s. 137.

⁶⁸ Ibidem. Po przejściu Niemieckiej Afryki Wschodniej podczas pierwszej wojny światowej Brytyjczycy zesłali sułtana na Seszele, a następnie na Wyspę Świętej Heleny. Po wojnie sułtan powrócił do Afryki, do Kenii, gdzie zmarł w Mombasie w 1927 roku.

⁶⁹ Online: <https://www.britannica.com/event/Anglo-Zanzibar-War> [dostęp: 9.10.2022].

Był mądrym i prawym przywódcą. Co szczególnie godne pochwały jego rządy pomimo trudności, w tym dwóch wojen, zapisały się w dziejach wyspy jako okres stabilny⁷⁰.

Począwszy od 1895 roku zarząd nad protektoratem Afryki Wschodniej znajdował się na Zanzibarze, a jego komisarz był jednocześnie brytyjskim konsulem generalnym na wyspie. Funkcje te zostały rozdzielone w 1904 roku, a zarząd nad Zanzibarem został powierzony brytyjskiemu rezydentowi⁷¹. Pomimo tych zmian na wyspie zachowany został tradycyjny układ wzajemnych zależności pomiędzy poszczególnymi grupami społecznymi i etnicznymi. Jak zauważa Henryk Zins, „rządzili Arabowie, handel kontrolowali Hindusi, a Afrykanie dostarczali tylko siły roboczej”⁷². W polityce wewnętrznej wyspy, Brytyjczycy chętnie wspierali Arabów, zatem, mimo że najwyższe urzędy pełnili Brytyjczycy, Arabowie nadal pozostawali w strukturach społecznych na wysokim szczeblu, monopolizując zarząd lokalny. Tradycyjna gospodarka zanzibarska niemalże całkowicie opierała się na niewolnictwie, zaś rządy brytyjskie, na ścisłej współpracy z wykorzystującymi niewolników Arabami. Ten stan rzeczy uległ zmianie, gdy zdelegalizowano niewolnictwo. Jednak Brytyjczycy jednak, ustanawiając nakaz zwalczania włóczęgostwa, nadal bezpośrednio kontrolowali większość wyzwolonych niewolników, którzy finalnie zmieniali jedynie status społeczny, nie zaś swoje położenie. Niedawni niewolnicy, obecnie niedoszli włóczędzy, nie chcąc narazić się na bycie poza prawem, pozostawali często na bezpiecznych plantacjach, gdzie stawali się dzierżawcami ziemi, płacąc za tę możliwość rentą odrobkową⁷³.

Jak już wspomiano, jednym ze skutków przejęcia kontroli nad wyspą przez Brytyjczyków stało się uregulowanie kwestii niewolnictwa, w porozumieniu zawartym w 1897 roku. Od tego momentu niewolnicy mogli ubiegać się o uzyskanie wolności na drodze sądowej, zaś w 1911 roku niewolnictwo na wyspie zostało całkowicie zniesione⁷⁴. Stało się to stosunkowo późno względem innych kolonii brytyjskich, jednak względem porównaniu z interiozem administrowanym przez Niemców tuten barbarzyński proces zakończono i tak o 10 lat wcześniej – niewolnictwo na terenie Tanganiki zniesiono oficjalnie dopiero po pierwszej wojnie światowej.

Islam odgrywał na wyspie rolę integracyjną, oczywiście poza Europejczykami, Hindusami i nielicznymi Żydami. Sułtan chciał prężnego rozwoju szkolnictwa publicznego

⁷⁰ Online: <https://www.britannica.com/place/Zanzibar-island-Tanzania#ref284108> [dostęp: 10.10.2022].

⁷¹ R. Ficek, *Tanzania – narodziny i funkcjonowanie państwa*, Toruń 2007, s. 53.

⁷² H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 185.

⁷³ J. Iliffe, *A Modern History of Tanganyika...*, op. cit., s. 255.

⁷⁴ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 185.

o świeckim charakterze. Żeby to osiągnąć zwrócił się o pomoc w jego zorganizowaniu na wzór brytyjski do centrum kultury arabskiej w Egipcie⁷⁵. Pierwsza szkoła rządowa została otwarta w 1904 roku i mieściła się w rezydencji Forodhani. Głównym celem tej placówki było kształcenie przyszłych nauczycieli. W 1905 roku miały miejsce pierwsze zajęcia. Za język wykładowy uznano *suahili*, zaś za języki dodatkowe angielski i arabski. W 1910 roku funkcjonowało już dziesięć szkół, które korzystały z brytyjskiego wsparcia finansowego⁷⁶. Z kolei w latach 30. XX wieku powstawały pierwsze szkoły dla dziewcząt. Niezależnie od szkół publicznych, funkcjonowały również szkoły misyjne. Kontynuacja nauki na poziomie uniwersyteckim możliwa była w Makarare College w Ugandzie lub na licznych uczelniach europejskich. Osoby, którzy zdecydowały się zdobyć wyższe wykształcenie po powrocie na wyspę wchodziły w szeregi pierwszego pokolenia intelektualnej elity Zanzibaru⁷⁷. W 1879 roku na Zanzibarze otwarta została pierwsza drukarnia nosząca nazwę Royal Printing House. Wydawano tam książki w alfabecie arabskim i łacińskim. Pierwsza gazeta zanzibarska ukazała się w 1892 roku, była to publikowana w języku angielskim „Gazette of Zanzibar and East Africa”, od 1894 roku również w języku arabskim⁷⁸.

Wielka Brytania oficjalnie przejęła zarząd nad Tanganiką w 1920 roku. Pierwszym gubernatorem Tanganiki został Horace Archer Byatt, który od 1916 roku zarządzał terenami przejętymi od niemieckich kolonizatorów⁷⁹. Prowadzona zarówno przez niego, jak i przez jego następcę Donalda Charlesa Cemerona polityka wewnętrzna była oparta na wspieraniu rządów wodzów poszczególnych ludów. Rządy pośrednie, stosowane od dziesięcioleci z pozytywnym skutkiem w koloniach brytyjskich stanowiły nowość. Brytyjczycy zmiany wprowadzali sukcesywnie. Początkowo urząd akida został zachowany, podobnie potraktowano podział kraju na okręgi, uwzględniono w nim jednak rozmieszczenie terytorialne plemion, na podstawie których stworzono podokręgi, czyli *divisions*⁸⁰. W 1927 roku powołano rady terenowe, które stanowiły podwaliny pod przyszłą władzę regionalną. W okresie, gdy gubernatorem rządu był już Donald Cameron wprowadzono nowy podział administracyjny kraju na 11 prowincji, na których czele stali komisarze prowincjonalni⁸¹. Dar es Salaam w dalszym ciągu pełniło funkcję stolicy, choć

⁷⁵ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 65.

⁷⁶ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 186.

⁷⁷ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 65.

⁷⁸ A.A. Al-Nasiri, *Modernizacja kulturowa na Zanzibarze w latach 1890–1939*, [w:] *Afryka i postkolonializm*, red. A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim, Łódź 2016, s. 37–38, 28–41.

⁷⁹ Online: <http://www.ntz.info/gen/n00603.html> [dostęp: 10.10.2022].

⁸⁰ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 71.

⁸¹ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 244.

prawdziwy rozwój miasta nastąpił dopiero po drugiej wojnie światowej. Pełniło ono nadal funkcję głównego portu kraju, co zapewniało mu rozwój. W 1931 roku zamieszkiwało je 24 tysięcy osób zaś w 1943 już 37 tysięcy. Miasto nieustannie się rozrastało, większość jego ludności mieszkała w prymitywnych warunkach, w samodzielnie wykonywanych chatach, najczęściej mocno przeludnionych⁸². W mieście panowała nieoficjalna segregacja rasowa mieszkańców, którzy w zależności od koloru skóry zamieszkiwali jego wyodrębnione obszary. Sam ten proces rozpoczął się jeszcze za rządów niemieckich i był kontynuowany w okresie panowania brytyjskiego. W Dar es Salaam istniała wyraźnie wyodrębniona dzielnica europejska Oyster Bay oraz dwie dzielnice afrykańskie Kariakoo i Illala, do dziś funkcjonujące pod tymi samymi nazwami. W roku 1926 utworzono Radę Ustawodawczą Tanganiki, co był istotnym etapem narodzin parlamentaryzmu tanzańskiego. Paradoks tamtych czasów polegał jednak na tym, że na członków rady nie powołano ani jednego Afrykana⁸³. Podczas wojny w sposób znaczny ucierpiała kolej. W 1924 roku rozpoczęto jej odbudowę, co doprowadziło do znaczącego wzrostu handlu, który po niedługim czasie zaczął przypominać ten z okresu przedwojnia⁸⁴. Niwelowanie skutków wojny okazało się możliwe dzięki finansowemu wsparciu ze strony brytyjskiego rządu. Co ciekawe, w dalszym ciągu, nie znając dóbr naturalnych Tanzanii, inwestowano w rozwój rolnictwa. Mieszkańcy Tanganiki parali się rolnictwem jeszcze przed okresem rządów niemieckich, uprawiali głównie ryż, trzcinę cukrową i kopre z orzechów kokosowych. Plantacje w tamtym okresie mieściły się przede wszystkim na wybrzeżu. W interiorze przed przybyciem Europejczyków nie praktykowano wymiany handlowej. W okresie niemieckim uprawiano produkty rolne na licznych ziemiach, m.in. należących do ludów Sujuma, Haya i Chagga. Na lata 20. przypada okres zrzeszenia się pierwszych towarzystw afrykańskich, które powstawały w celu polepszenia jakości plonów czy tworzenia rozumianego w sposób europejski marketingu⁸⁵. Plantacje na dużą skalę w dalszym ciągu prowadzone były głównie przez Europejczyków. Ich niższa procentowo liczba względem chociażby Kenii umożliwiała uprawę ziemi wszystkim chętnym, bez konieczności prowadzenia wywłaszczeń. Co więcej, bardzo często zdarzało się, że na plantacjach brakowało rąk do pracy. Problem ten z pozoru miał być rozwiązywany poprzez dostarczanie pracowników przez wodzów poszczególnych ludów. Jednak powodowało to

⁸² J. Iliffe, *Tanganyika Under German Rule 1905–1912*, Cambridge, 1969, s. 143–145.

⁸³ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 244.

⁸⁴ R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 54.

⁸⁵ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 71.

opór, dlatego ludzie często, aby uniknąć przymusowej pracy, dopuszczali się ucieczki z miejsca zamieszkania. W 1922 roku w regionie Mwanza i Mosume odkryto złoża złota. Na efekty nie trzeba było długo czekać, bardzo szybko rozpoczęto wydobycie, dzięki czemu w 1939 roku stanowiło ono drugie miejsce tuż za eksportem szału w całej strukturze handlu Tanganiki. W latach 30. nastąpił spadek cen szału, co bardzo mocno dotknęło plantatorów.

Odbudowy i restrukturyzacji wymagało przede wszystkim szkolnictwo. Duży minus całego przedsięwzięcia związany był z faktem, że misjonarze i założyciele niemieckiego pochodzenia nie mieli prawa powrócić do założonych przez siebie lub swoich pobratymców placówek. System odbudowywany był dzięki temu głównie w oparciu o brytyjską działalność misyjną. Szkoły otrzymywały finansowanie od rządu brytyjskiego i prowadzone były zgodnie z wcześniejszym niemieckim wzorem. W latach 50. XX wieku administracja misyjna prowadziła większość szkół podstawowych i ponad połowę szkół średnich. Jednak istotną zmianę stanowił fakt, że Afrykanie, wychowankowie nauczycielskich seminariów misyjnych stanowili w tym okresie większość kadry nauczycielskiej w tych placówkach. W tym samym czasie funkcjonowały szkoły koraniczne. W 1924 roku w Tanganice istniało siedemset szkół tego typu, do których uczęszczało 8 tysięcy uczniów. Z kolei w 1920 roku otwarto pierwsze szkoły hinduskie. Nadal panowała otwarta segregacja rasowa, a dzieci europejskie kształciły się w tylko dla nich przeznaczonych szkołach rządowych⁸⁶. Poziom szkół dla dzieci europejskich czy nawet hinduskich z założenia był znacznie wyższy niż tych dla dzieci Afrykańskich⁸⁷. Szkoły rządowe pozostawały pod wpływem powstałego w 1920 roku Wydziału Szkolnego. Szkoły koraniczne były zaś autonomiczne. W 1925 roku utworzono w Taborze szkołę dedykowaną dzieciom miejscowej elity. Językami wykładowymi w tej szkole były *suahili* i angielski, przygotowywano tam również młodych adeptów do podjęcia studiów na wyższej uczelni. W 1929 roku także w Taborze powstała na wzór brytyjski szkoła z internatem przeznaczona dla dziewcząt. Uczono tam między innymi nowoczesnych metod gospodarstwa domowego⁸⁸.

Edukacja stanowiła niezwykle istotny sektor życia i gospodarki. W 1925 roku opracowane zostało memorandum dotyczące polityki edukacyjnej w Brytyjskiej Afryce Tropikalnej, którego celem było zachęcenie władz kolonii do wspierania szkolnictwa

⁸⁶ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 78.

⁸⁷ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 164.

⁸⁸ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 75–77.

rządowego i misyjnego. Cel został osiągnięty, gdyż na przestrzeni kolejnych czterech lat wydatki na oświatę w Tanganice zostały podniesione o 500%⁸⁹. Podobnie jak w innych częściach Afryki, w Tanganice bazą dla wykształcenia się pierwszych organizacji politycznych stanowili nauczyciele. Zdaniem Krzysztofa Wójtowicza genezy ruchów politycznych w Tanganice należy szukać w latach 20. XX wieku, kiedy to kształtowały się pierwsze organizacje o charakterze terytorialnym. Były to między innymi Związek Buhaya, Związek Obywateli Chagga Kilimandzaro czy Związek Sukuma. Grupy te najczęściej wywodziły się ze społeczności rolniczych i nie posiadały wzajemnych uwarunkowań i zależności, gdyż nie utrzymywały wzajemnej komunikacji. Postulaty tych grup nie posiadały jeszcze charakteru politycznego, służyły bardziej reprezentacji grup, do których przynależeli w świetle rządu kolonialnego⁹⁰.

Pierwsze organizacje o charakterze ponadplemiennym powstawały w celu wzmocnienia pozycji Afrykanów wobec Azjatów, począwszy od 1934 roku, kiedy to powstało Afrykańskie Stowarzyszenie Handlowe. Niestety, w tamtym okresie takie ugrupowania miały jeszcze bardzo niewielkie poparcie społeczne. Równolegle w Tanganice zaczęły powstawać pierwsze grupy mające charakter ruchów zawodowych. W 1924 roku w Tandze powstało Afrykańskie Stowarzyszenie Urzędników Państwowych Tanganiki. Z kolei w 1935 roku w Dar Es Salaam utworzono Afrykańskie Stowarzyszenie Pomocy Społecznej i Handlu, zaś w 1937 roku powstała Afrykańska Unia Pracy⁹¹. W 1922 roku w Tandze powstało Afrykańskie Stowarzyszenie Służb Cywilnych na Terytorium Tanganiki, zrzeszało ono wykształconych Afrykanów, bez względu na ich wyznanie. Stowarzyszenie miało na celu ochronę członków przed dyskryminacją rasową, która powodowała między innymi nierówności na polu zawodowym. Członkowie tej elitarniej grupy sprzeciwiali się również wszelkim przejawom niesprawiedliwości, takim jak przykładowo nakaz podróżowania pasażerów czarnoskórych jedynie w wagonach klasy trzeciej, podczas gdy biali podróżnicy mieli przywilej korzystania ze wszystkich przedziałów pociągu. W 1929 roku grupa uległa pewnym deformacjom i zmieniła swoją nazwę na Afrykańskie Stowarzyszenie Tanganiki. Istotne sprawy, które poruszano w ramach tej organizacji, sprawiły, że stała się ona pierwszym ugrupowaniem o charakterze politycznym w Tanganice. Organizacja zyskiwała coraz to większą liczbę członków, co

⁸⁹ Ibidem, s. 77.

⁹⁰ J. Iliffe, *Tanganyika Under German...*, op. cit., s. 140–141; J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 74.

⁹¹ K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie władzy państw w Afryce Wschodniej*, Wrocław 1980, s. 39–40.

w konsekwencji doprowadziło do otwierania nowych placówek. W końcu jej odziały można było odnaleźć w Bagamoyo, Bukobie, Dodomie, Kigomie oraz na wyspie Zanzibar.

Z jednej strony organizacje tego typu niezaprzeczalnie świadczą o rozwoju danej kultury, jednak z drugiej nadal istniała ogromna społeczna wiara w magię i czarowników. Dla większość Afrykanów, niekiedy również tych ochrzczonych, wiara w czary, rytuały i zabobony stanowiła integralny element codzienności⁹². W okresie międzywojennym wprowadzono specjalne przepisy mające na celu walkę z używaniem magii, np. rozporządzenie mające na celu karanie osób posługujących się tak zwanym czarownictwem z 1922 roku, czy też rozporządzenie o czarownictwie z 1928 roku. Próbowano w ten sposób uregulować procedury ą dozwolone i zakazane, odróżniając tym samym ziołolecznictwo od magii rytualnej.

Podczas drugiej wojny światowej nie podjęto żadnych działań zbrojnych na terenie Tanganiki, należącej w tamtym okresie do Brytyjczyków. Niemcy, jak już wspomniano, od zakończenia pierwszej wojny światowej nie posiadali terenów nie tylko na terenie Afryki Wschodniej, ale w ogóle poza granicami Europy. Działania wojenne na terenie Afryki ograniczono w tym okresie do poboru rekrutów, główny obóz zajmujący się rekrutacją został założony w kenijskim Nairobi. Do walki powołano 87 tysięcy żołnierzy z Tanganiki. Mimo tak dużej liczby osób zaangażowanych w wojnę, Brytyjska Afryka Wschodnia ucierpiała w znacznie mniejszym stopniu podczas drugiej wojny światowej niż podczas pierwszej, bo nie było działań zbrojnych na jej terytorium. Główne straty poza śmiercią wcielonych do wojska żołnierzy dotyczyły gospodarki i wynikały z braku możliwości płynnego eksportowania towarów. Jednak działania wojenne prowadzone w innych częściach świata wywołały jeszcze większe niż do tej pory zapotrzebowanie na szał i kauczuk⁹³. Prowadzona w Europie wojna paradoksalnie dobrze wpłynęła na zmiany społeczne w koloniach, w tym w Tanganice. Wiązało się to z możliwością udziału rodzimych mieszkańców kolonii w pracach administracyjnych w znacznie większym stopniu niż do tej pory, na co z kolei wpływ miało większe zaangażowanie Brytyjczyków w sprawy dotyczące konfliktu w Europie. Dodatkowo, wracający z frontu żołnierze stawali się bogatsi o cenne doświadczenie, niemożliwe do nabycia w normalnych warunkach. Nie tylko potrafili posługiwać się nowoczesną bronią, ale również w większości biegle czytali

⁹² Co ciekawe, tego typu rozterki na temat wiary w nadprzyrodzone moce mają niekiedy również obywatele tanzańscy w XXI wieku. Informacja ta poparta jest badaniami własnymi autorki prowadzonymi w Tanzanii w latach 2018–2022.

⁹³ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 247.

i pisali w języku angielskim. Zatem okres drugiej wojny przyniósł wiele zysków obywatelom Tanganiki – nie tylko poszerzył ich horyzonty, ale również nauczył odpowiedzialności społecznej za własny kraj i jego słabszych mieszkańców⁹⁴.

Zakończenie drugiej wojny światowej nie wpłynęło jednak na zmianę statusu politycznego Tanganiki, na horyzoncie pojawiło się jednak widmo dekolonizacji związanej z powstałą 1945 roku Organizacją Narodów Zjednoczonych. Byłe obszary mandatowe Ligi Narodów, a taką kategorię do 1945 roku posiadała Tanganika, stały się od tej pory jedną z grup stanowiących terytorium powiernicze ONZ⁹⁵. Powojenna polityka Wielkiej Brytanii wobec kolonii była w dużym stopniu uwarunkowana doświadczeniami związanymi z wydarzeniami rozgrywającymi się w Indiach podczas wojny, jak i po jej zakończeniu. Bunt, który miał tam miejsce w 1940 roku, zwrócił uwagę na konieczność zwiększenia pomocy gospodarczej koloniom⁹⁶. W ramach ustawy poszczególne kolonie otrzymywały zwiększone środki na cele rozwojowe, Tanganika z tego tytułu otrzymała 17,8 milionów funtów szterlingów. W 1950 roku szacowano, że kwota ta urosła do 24 milionów funtów. Tak więc między 1940 a 1956 Tanganika przechodziła fazę rozwoju, a w tym samym czasie Wielka Brytania leczyła rany związane z drugą wojną światową. Rok 1946 miał przynieść dla Tanganiki wielkie zmiany, to właśnie wtedy zaczęto wprowadzać w życie Dziesięcioletni Plan Rozwoju Opieki Społecznej. Ustawa ta została specjalnie opracowana z uwzględnieniem potrzeb społecznych i gospodarczych Tanganiki. Ponad połowa budżetu została spożytkowana na poprawę infrastruktury, zaś 20% spośród środków przeznaczono na wsparcie sektora rolnictwa. Reszta pieniędzy została spożytkowana na rzecz walki z analfabetyzmem i polepszenie warunków opieki zdrowotnej⁹⁷. Plan, poza pomocą finansową, zakładał również wsparcie procesu przemian społeczno-politycznych w wyniku stopniowego przekształcania dotychczasowych struktur administracyjnych w system rządów lokalnych, który wyłaniany miał być na kanwie wolnych wyborów. W konsekwencji zakładanych zmian Tanganika miała stać się państwem demokratycznym. Dla Wielkiej Brytanii okres powojenny to lata dynamicznych przemian rozpoczętych ustanowieniem nowego rządu. Napływały niepokojące wieści z Indii i z Bliskiego Wschodu. W 1945 roku Partia Pracy przejęła władzę z rąk Partii

⁹⁴ L. Antonowicz, *ONZ. Bilans dekolonizacji i perspektywy jej zakończenia*, [w:] *Narody Zjednoczone. Między oczekiwaniem a spełnieniem*, red. T. Łoś-Nowak, Wrocław 1955, s. 141.

⁹⁵ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 78.

⁹⁶ W. Mazureczak, *Kolonializm-Dekolonizacja-Postkolonializm. Rozważania o istocie i periodyzacji*, „Przegląd Polityczny” 2016, nr 3, s. 135.

⁹⁷ R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 59.

Konserwatywnej. Dla Tanganiki oznaczało to próbę doprowadzenia do samodzielności oraz samorządności kraju, na mocy ustawy zwanej „Białą Kartą” uchwalonej w 1948 roku⁹⁸. Realną konsekwencją tego dokumentu było podjęcie próby tworzenia władz ustawodawczych. W Tanganice do roku 1949 system zarządu oparty był o zasady przyjęte w latach 20., które wprowadzone zostały przez Donalda Camerona. System ten zakładał rządy w oparciu o władzę wodzów plemiennych i urzędników europejskich⁹⁹. Kiedy w 1926 roku wprowadzono Radę Ustawodawczą Tanganiki, wśród jej członków nie było ani jednego Afrykana. W 1945 roku wśród jej członków znalazło się już dwóch Afrykanów, zaś w 1946 roku trzech. W 1951 roku Rada Ustawodawcza Tanganiki składała się już z siedmiu Europejczyków, czterech Afrykanów i trzech Hindusów. Podobnie sytuacja wyglądała w Radzie Wykonawczej¹⁰⁰.

Wszelkie zmiany we wszystkich koloniach wprowadzano pod kontrolą i zwierzchnictwem Brytyjczyków. W latach 50. XX wieku zakładano, że proces etapowego dochodzenia poszczególnych kolonii do pełnej niezależności może potrwać około 25 lat.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej gubernatorem generalnym Tanganiki został mianowany William Denis Battershill, sprawujący władzę w latach 1946–1949, następnie tę funkcję pełnił Edward Twinning (1949–1958), a po nim Richard Gordon Turnbull (1958–1961).

Za czasów Edwarda Twinninga zaczęto wprowadzać w życie reformy polityczne¹⁰¹. W roku 1949 swoje działania rozpoczął Komitet do spraw Rozwoju Konstytucyjnego. W 1951 opracowano raport odnoszący się do najważniejszych postulatów związanych ze współpracą międzyrasową. Ustalono wtedy nową liczbę miejsc dla każdej grupy rasowej w Zgromadzeniu Legislacyjnym, na bazie tych ustaleń po raz pierwszy w historii Tanganiki przyznano po siedem miejsc zarówno Europejczykom, Azjatom, jak i Afrykanom. W tym okresie kładziono również nacisk na stymulację lokalnych ugrupowań samorządowych. W 1948 roku powstała rada miejska w Dar es Salaam. W 1953 roku wydano Ordynację o Zarządzie Lokalnym, której głównym skutkiem stała się wymiana dawnych władz lokalnych, na korzyść młodych, dobrze wykształconych urzędników. Ustalony wówczas porządek panował do lat 70. XX wieku. Działania te podejmowane były głównie dzięki naciskom ONZ. Stosunek Brytyjczyków do zmian

⁹⁸ P. Johnson, *Historia świata (od roku 1917)*, Londyn 1989, s. 545–546.

⁹⁹ J. Kiwerska, *Rozpad imperium brytyjskiego...*, op. cit., s. 168–169.

¹⁰⁰ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 276.

¹⁰¹ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 80.

niepodległościowych w Tanganice mimo zaangażowania w te zmiany, był nieco sceptyczny. Nie wierzono, że zmiany te uda się wprowadzić we wszystkich sektorach państwa. Ze szczególnym powątpiewaniem Brytyjczycy odnosili się do kwestii upraw rolnych, jak pisze J. Iliffe, ich zdaniem „Afrykanie uznawani byli za niegotowych do rywalizacji z białymi osadnikami”¹⁰². Dla zmian zachodzących w Tanganice niezwykle istotny okazał się rok 1954, kiedy to w Dodomie odbyła się pierwsza powojenna konferencja Stowarzyszenia Tanganiki. Stowarzyszenie z upływem czasu coraz bardziej przekształcało się w regularną partię polityczną, która coraz śmielej reprezentowała interesy narodowe. Popularność tej organizacji ciągle rosła w 1948 roku liczyła ona niemalże 1700 członków, tym samym stała się na tyle niepokojąca, że Brytyjczycy zabronili urzędnikom państwowym wstępowania w jej szeregi¹⁰³. W roku 1953 przewodniczącym ugrupowania został Julius Kambarage Nyerere¹⁰⁴. W 1954 roku Nyerere doprowadził do przekształcenia Afrykańskiego Stowarzyszenia Tanganiki w Afrykański Narodowy Związek Tanganiki¹⁰⁵. Decyzja ta miała na celu odcięcie się od archaicznych organizacji plemiennych. Był to okres, w którym do głosu dochodziło młode, wykształcone pokolenie, a w cień odchodziły poglądy dawnych wodzów plemiennych. Pewien problem sprawiały niestabilne relacje z kooperatywami rolniczymi. W tamtym okresie istniały dwie istotne grupy zrzeszające rolników: Unia Sukuma oraz Plemienne Stowarzyszenie Plantatorów, które w późniejszym czasie zostało przekształcone w Plemienny Związek Współpracy „Kilimandżaro”¹⁰⁶. Obie grupy koncentrowały się na ograniczeniu korzystania przez białych plantatorów z najbardziej płodnych gruntów położonych na północy kraju. Uważano, że należą się one Afrykanom jako ziemie przynależne im geograficznie.

¹⁰² J. Iliffe, *Tanganyika Under German*, op. cit., s. 291–293.

¹⁰³ J. Kiwerska, *Rozpad imperium brytyjskiego...*, op. cit., s. 171.

¹⁰⁴ Julius Kambarage Nyerere urodził się w 1922 roku. Był synem wodza niewielkiej grupy etnicznej Zanaki, zamieszkującej okrag Mara, położony wzdłuż wschodnich wybrzeży Jeziora Wiktorii. Nyerere ukończył szkołę podstawową specjalnie zorganizowaną dla synów przywódców w Musomie. Następnie do 1937 roku kontynuował naukę w szkole średniej w Taborze. W 1943 roku ukończył Makerere College w Ugandzie. W 1943 roku pracował w misyjnych szkołach katolickich, m.in. w St. Mary's College w Taborze. Jako dorosły człowiek przyjął religię katolicką. Od 1949 roku dzięki uzyskanemu stypendium kontynuował wyższe studia na Uniwersytecie w Edynburgu. Był pierwszym obywatelem Tanganiki, który studiował w Wielkiej Brytanii. W 1952 roku ukończył studia magisterskie z historii i ekonomii, a następnie obronił dysertację na temat problemów rasowych w Afryce Wschodniej. Aktywność polityczną zdecydował się podjąć bezpośrednio po powrocie ze studiów do ojczyzny w 1952 roku. W tym samym roku podjął również pracę w st. Francis College w Pugu, miejscowości położonej nieopodal Dar es Salaam. W 1955 roku został z zwolniony z tej pracy za działalność polityczną. Za: J. Nyerere, *President of Tanzania*, online: <https://www.britannica.com/biography/Julius-Nyerere> [dostęp: 12.10.2022].

¹⁰⁵ Tanganyika African National Union, w skrócie: TANU.

¹⁰⁶ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 114–121.

Wraz z powstaniem Afrykańskiego Związku Tanganiki (AZT), dzięki przekształceniu dawnego Afrykańskiego Stowarzyszenia Tanganiki zmienił się charakter ugrupowania oraz jego cele. Obecnie hołdowano postulatom, które stanowiły hybrydę dawnego programu Stowarzyszenia i niektórych idei Ghandiego oraz elementów pochodzącej z Ghany programu partii Kwame Nkrymaha. Wśród celów AZT najistotniejsze było budowanie jedności narodowej oraz dążenia niepodległościowe. Stworzony w ten sposób program zakładał bierny opór wobec niepożądanych z punktu widzenia Afrykanów działań kolonizatora. Odrzucano walkę zbrojną, zaś dążono do przejęcia władzy w wyniku stopniowego zwiększenia liczby głosów w samorządzie. Zakładano w niedługiej perspektywie czasowej możliwość afrykanizacji kadr. Już w tamtym okresie Nyerere nie ukrywał swojej fascynacji socjalizmem, odrzucał jednak rewolucję jako konieczny etap kreacji państwa socjalistycznego. Wystąpiono również przeciwko brytyjskim planom tworzenia federacji państw Afryki Wschodniej¹⁰⁷. Tanganika African Union (TANU) w niedługim czasie zdobył bardzo szerokie poparcie w wyniku przejęcia byłego elektoratu Afrykańskiego Stowarzyszenia Tanganiki. Stawiano również na równość międzyplemienną, a językiem powszechnym i urzędowym ogłoszono *suahili*. W latach 50. i 60. TANU stanowił już tak znaczącą grupę, że był jedynym liczącym się partnerem do prowadzenia rozmów z Brytyjczykami¹⁰⁸. Tym samym stał się organizacją na tyle istotną, że spokojnie mógł zostać uznany za partię – organizacja osiągnęła to dzięki zdobyciu i utrzymaniu władzy państwowej, jednocześnie realizując postulaty programowe¹⁰⁹. Zarówno założenia Brytyjczyków, jak i postulaty TANU nie przewidywały dojścia Tanganiki do niepodległości w okresie bliższym niż 25 lat¹¹⁰. W latach 1955–1956 Nyerere kilkakrotnie podróżował do Nowego Jorku, by na forum Rady Powierniczej ONZ negocjować w sprawie określenia terminu uzyskania przez Tanganikę niepodległości, jednocześnie apelując o wycofanie się Brytyjczyków z granic jego ojczyzny w latach 60. XX wieku¹¹¹. Mimo niezaprzeczalnego wzrostu pozycji Nyerere, który w tym okresie uznawany był już za godnego reprezentanta praw swojego kraju na arenie międzynarodowej, Brytyjczycy nie zamierzali jeszcze opuszczać granic

¹⁰⁷ Ibidem, s. 106–107.

¹⁰⁸ K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie władzy*, op. cit., s. 44.

¹⁰⁹ K.A. Wojtaszyk, W. Jakubowski, *Istota pojęcia „partia polityczna”*, [w:] *Społeczeństwo i polityka. Podstawy nauk politycznych*, red. K.A. Wojtaszyk, W. Jakubowska, Warszawa 2007, s. 431.

¹¹⁰ P. Calvocoressi, *Polityka międzynarodowa 1945–2000*, Warszawa 2002, s. 705.

¹¹¹ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 110.

Tanganiki. Nyerere działał również na rzecz stowarzyszenia panafrkańskiego¹¹², a także uczestniczył w pozarządowej konferencji narodów Afryki, która miała miejsce w grudniu 1958 roku.

Decyzją administracji brytyjskiej Nyerere został mianowany członkiem Rady Ustawodawczej Tanganiki, jednak w 1957 roku w ramach protestu zrezygnował z tego stanowiska, twierdząc, że Rada w sposób niewystarczający wspiera procesy niepodległościowe w jego kraju. W 1955 roku z ramienia Brytyjczyków Tanganika otrzymała konstytucję uwzględniającą wprowadzenie zasady wielorasowości. Zgodnie z tą koncepcją w 61-osobowej Radzie Ustawodawczej miała zostać zachowana zasada równości. Poza członkami związanymi z urzędem miało w niej zasiąść dziesięciu Europejczyków, Azjatów i Afrykanów, którzy zostali mianowani na to stanowisko przez gubernatora. Rada Wykonawcza miała się składać z czternastu członków, w tym z czterech Afrykanów, dodatkowo w każdym okręgu wyborcy mieli wybierać jednego posła z każdej grupy rasowej¹¹³.

Początkowo wspólnotę interesów członków TANU zabezpieczała doktryna, według której ugrupowanie mogło się składać wyłącznie z Afrykanów. W późniejszym okresie do partii mogli wstępować wszyscy chętni, bez względu na to, jaką grupę etniczną reprezentowali. Brytyjczycy szybko zauważyli, że popularność TANU jest w sprzeczności z ich interesami, dlatego w 1956 roku, chcąc zmniejszyć liczbę jej członków zdecydowali się oficjalnie wesprzeć powstanie nowego ugrupowania Zjednoczonej Partii Tanganiki, która opowiadała się za niepodległością, ale jednocześnie dążyła do utworzenia państwa etniczno-federacyjnego. Ugrupowanie to składało się głównie z Europejczyków, Azjatów oraz bogatych plantatorów Afrykańskich. Grupa prawie w ogóle nie znalazła poparcia w społeczeństwie, o czym świadczy jej zniknięcie ze sceny politycznej tuż po wyborach w 1958 roku. W tym samym czasie rosło ogromne poparcie dla TANU, co stanowiło wielki sukces polityczny Nyerere. Po latach okupacji, społeczeństwo pożałowało równości na każdej płaszczyźnie, zarówno rasowej, kulturowej, jak i wyznaniowej, a takim właśnie postulatem hołdowało TANU. Pierwsze wybory w Tanganice miały miejsce w 1958 roku. Ze znaczną przewagą wygrała je partia TANU, tym samym zdobywając przeważającą liczbę miejsc

¹¹² Panafrkański Ruch Wolności Afryki Wschodniej i Środkowej z założenia obejmował kolonie wschodnioafrykańskie oraz zarządzaną przez Brytyjczyków Niasę. Por. D. Deska, *Instytucjonalizacja regionalizmu afrykańskiego od OJA do Unii Afrykańskiej*, [w:] *Stosunki międzynarodowe w Afryce*, red. J.J. Milewski, W. Lizak, Warszawa 2002, s. 71–72.

¹¹³ P. Calvocoressi, *Polityka międzynarodowa...*, op. cit., s. 704.

w Radzie Ustawodawczej¹¹⁴. W następnych wyborach, w 1960 roku, znów wygrał TANU, zdobywając siedemdziesiąt z siedemdziesięciu jeden miejsc w Zgromadzeniu Ustawodawczym. W latach 60. Brytyjczycy, m.in. pod wpływem zdarzeń w sąsiadującej Kenii¹¹⁵, postanowili utworzyć Radę Ministrów Tanganiki. Zapewne na sytuację w Tanganicy miały też wpływ wydarzenia toczące się w tamtym okresie w Wielkiej Brytanii. W 1959 roku premier Harold Macmillan z Partii Konserwatywnej podjął decyzję, aby jak najszybciej przekazać władzę w Afryce w ręce Afrykanów. Zmiany te zaszły niespodziewanie szybko, bo od pierwszych słów premiera na ten temat do realnego przekazania rządu w ręce Afrykanów minęło zaledwie kilka miesięcy. W grudniu 1959 roku nastąpiły dalsze zmiany legislacyjne. Rada Ustawodawcza została powiększona o pięćdziesięciu reprezentantów wybieranych w wyborach, zaś siedemdziesiąt miejsc w Radzie przeznaczono dla Afrykanów. Była to pierwsza taka sytuacja w historii nie tylko Tanganiki, ale i całej Afryki Wschodniej, kiedy to Afrykanie zyskali większość w zgromadzeniu parlamentarnym¹¹⁶. Nie dziwi zatem, że w kolejnych wyborach wszystkie mandaty zdobyli członkowie TANU lub jego zwolennicy. Partia zyskała również poparcie powstałego w 1959 roku Ogólnomuzułmańskiego Narodowego Związku Tanganiki. Opozycja grupowała się z kolei wokół Afrykańskiego Kongresu Narodowego, który założono w 1957 roku. Celem zgrupowania była również, tak jak w wypadku TANU, walka o niepodległość, z tą różnicą, że w jego programie nie przewidziano współpracy z ludnością różnicowaną pod względem etnicznym¹¹⁷. Okres TANU zamyka bezpowrotnie czas rządów kolonizatorów.

Podsumowując czasy administracji brytyjskiej należy wskazać na jej pewne pozytywne aspekty, które przez wiele kolejnych lat służyły obywatelom niepodległej Tanganiki. Warto wspomnieć choćby scentralizowanie struktur administracyjnych czy rozwój oświaty, w wyniku którego wykształciło się pokolenie z pewną liczbą obywateli posiadających wykształcenie średnie czy nawet wyższe. Administracja brytyjska mogła się poszczycić sukcesami w walce z analfabetyzmem, a społeczeństwo bogatsze o wykształconych obywateli mogło stawić czoła licznym trudnościom. To właśnie ci obywatele stali się odpowiedzialni za kraj w chwili uzyskania przez niego niepodległości. Z kolei w wyniku stworzenia scentralizowanego systemu struktur administracyjnych

¹¹⁴ J. Kiwerska, *Rozpad imperium brytyjskiego...*, op. cit., s. 175.

¹¹⁵ W latach 1952–1955 w Kenii miało miejsce krwawe powstanie Mau Mau, które wybuchło jako reakcja na liczne wywłaszczenia.

¹¹⁶ J. Kiwerska, *Rozpad imperium brytyjskiego*, op. cit., s. 177.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Brytyjczycy przyczynili się do rozpowszechnienia świadomości narodowej. Jednak do dziś trwa spór, czy proces wykształcenia się jednolitej tożsamości narodowej można uznać za zakończony. Dyskusyjne były również granice państw wytyczone w oparciu o interesy kolonizatorów, nieuwzględniające podziałów etnicznych. Dla budowy jedności państwowej kraju istotnym okazało się ustanowienie jednego zgodnego z kolonijnym dominującego wyznania, czyli katolicyzmu¹¹⁸.

Jak widać na powyższych przykładach administracja brytyjska stworzyła solidne podwaliny dla powstania niepodległego kraju. Naturalnie sami Afrykanie zaczęli postrzegać w pozytywny sposób niektóre jej cechy dopiero w chwili całkowitego dojścia do władzy i pozbycia się kolonizatorów, którzy mimo wszystko przez większość społeczeństwa uznawani byli za wrogi aparat represji, narzucony przez obcych¹¹⁹.

Warto też zwrócić uwagę, że geneza istniejącej do dziś Wspólnoty Wschodnioafrykańskiej jest nierozzerwalnie związana z przeszłością kolonialną. Kenia, Uganda, a od zakończenia pierwszej wojny światowej również Tanzania mają za sobą niemalże stuletnia historię podejmowania działań integracyjnych, służących wspólnemu porozumieniu, których początki sięgają okresu kolonializmu. Zaś budowa kolei łączącej wybrzeże oceaniczne Tanzanii z najważniejszymi punktami strategicznymi Kenii i Ugandy miała na celu otwarcie tych terenów na rozwój rolnictwa i handlu. Już w 1917 roku Brytyjczycy zdecydowali o utworzeniu unii celnej między Kenią i Ugandą, do której w 1927 roku dołączono także Tanganikę¹²⁰. W latach 1905–1940 powołano wspólne instytucje dla wszystkich kolonii brytyjskich w Afryce Wschodniej: Wschodnioafrykańska Izba Walutowa, Unia Poczta, Sąd Apelacyjny dla Afryki Wschodniej, Wschodnioafrykańska Konferencja Gubernatorów, Wschodnioafrykański System Podatku Dochodowego i Wspólna Rada Gospodarcza. W 1946 roku powstało Wschodnioafrykańskie Przedsiębiorstwo Lotnicze, którego zasięg połączeń sięgał lotów międzykontynentalnych¹²¹. W 1948 roku powstała Wysoka Komisja Wschodnioafrykańska koordynująca realizację wszelkich wspólnych inicjatyw na tym obszarze.

¹¹⁸ J. Musiol, *Misyjna przygoda...*, op. cit. s. 7.

¹¹⁹ R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 73.

¹²⁰ *The History of East African Community*, online: <https://www.eac.int/> [dostęp: 13.10.2022].

¹²¹ *Ibidem*.

2.2. Zanzibar w latach 1918–1964

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej nastąpiła restrukturyzacja większości przejętych niemieckich terenów. Na Zanzibarze w 1925 roku zdecydowano, że dotychczasowy brytyjski rezydent zostanie bezpośrednim zarządcą wyspy, jednocześnie podlegając londyńskiemu Ministerstwu Kolonii. W 1926 roku zlikwidowano Radę Protektoratu, w jej miejsce tworząc dwie inne: Radę Ustawodawczą oraz Radę Wykonawczą. Pierwszy Afrykanin został przyjęty do Rady Ustawodawczej w latach 40. XX wieku. W czasach dwudziestolecia międzywojennego gospodarka Zanzibaru w dalszym ciągu polegała głównie na uprawie goździków. Kryzys światowy przypadający na lata 1929–1933 nie odbił się w sposób znaczący na gospodarce wyspy, przeciwnie, to właśnie w tym okresie pojawiła się perspektywa nowego rynku zbytu na Bliskim Wschodzie. Na Zanzibarze coraz częściej można było spotkać różne wynalazki Zachodu, świadczące o tym, że wyspa była podatna na nowinki technologiczne. W związku z czym coraz częściej widywało się tutaj samochody czy odbiorniki radiowe. Znaczenie Zanzibaru zauważyli również Amerykanie, którzy u progu zimnej wojny zdecydowali się w miejscowości Tangu na budowę jednej z szesnastu stacji kontrolnych wchodzących w skład projektu *Mercury*, będącego programem załogowych lotów kosmicznych, prowadzonym w latach 1960–1963. W związku z tym wydarzeniem na wyspie zamieszkało wówczas około sześćdziesięciu młodych Amerykanów¹²².

Na przełomie 1955 i 1956 roku na Zanzibarze powstała pierwsza partia pod nazwą Narodowa Partia Zanzibaru. Jej liderami byli Arabowie, których celem było wstrzymanie afrykańskiego nacjonalizmu¹²³. W 1956 roku na Zanzibarze powstała specjalna komisja do opracowania programu reform konstytucyjnych, która złożona była z przedstawicieli władz kolonialnych. Pokłosiem tych procesów było powstanie w 1957 roku Partii Afroszyrazyjskiej, reprezentującej Szirazi oraz Afrykanów. Z kolei w 1959 została założona Ludowa Partia Zanzibaru i Pemby, która skupiała społeczność proarabską wywodzącą się z Partii Afroszyrazyjskiej. W roku 1960 opracowano nową konstytucję dla Zanzibaru, w tym samym roku zmarł cieszący się powszechnym szacunkiem sułtan Khalifa ibn Harub. Następcą mianowano jego syna Abdullaha ibn Khalifa. Wybory do Rady Ustawodawczej miały miejsce w 1961 roku, jednak nie pomogły w rozstrzygnięciu wyborczej sytuacji, gdyż żadna z partii nie uzyskała wówczas większości. Kolejne wybory

¹²² M. Szejnert, *Dom żółwia...*, op. cit., s. 197.

¹²³ J. Iliffe, *Tanganyika Under German...*, op. cit., s. 293.

w okolicznościach stanu wyjątkowego przeprowadzono kilka miesięcy później, w towarzystwie rozruchów, w czasie których zginęło około sześćdziesiąt osób. Najwięcej głosów zdobyła Partia Afroszyrazyjska. Nowy rząd koalicyjny pod przewodnictwem lidera Partii Ludowej szejka Mohammeda Shamte został utworzony z: Nacjonalistycznej Partii Zanzibaru, Ludowej Partii Zanzibaru i Pemby¹²⁴. Niedługo po wyborach do władz brytyjskich zostało wystosowane specjalne pismo określające żądanie niezwłocznego nadania wolności wyspie Zanzibar. W 1963 roku powstała kolejna partia Umma, tym razem zorientowana na poglądy lewicowe. Jej przywódcą został Abdul Rahman Mohammed zwany Babu¹²⁵. 23 czerwca 1963 roku Wielka Brytania przyznała Zanzibarowi samorząd w sprawach wewnętrznych. Władza trafiła w ręce sułtana i mniejszości arabskiej. Władzę wykonawczą zaś miał tworzyć rząd złożony z siedmiu ministrów i premiera. Władza ustawodawcza została przekazana Zgromadzeniu Narodowemu złożonemu z trzydziestu jeden wybieranych okresowo członków. W lipcu 1963 roku na Zanzibarze odbyły się ostatnie wybory epoki kolonializmu, Partia Afroszyrazyjska uzyskała w nich niewielką przewagę rządu 54%, jednak przez wzgląd na uzyskanie niewielkiej liczby mandatów przy władzy pozostała dotychczasowa koalicja, która przybrała postawę dążącą do autorytaryzmu. W 1963 roku zmarł sułtan Abdullah ibn Khalifa, tron zaś przypadł jego najstarszemu synowi Sayyidowi Jamshidowi ibn Abdullahowi, który jeszcze za życia ojca został wskazany jako następca tronu. Z 9 na 10 grudnia 1963 roku Zanzibar uzyskał niepodległość¹²⁶. Od tego czasu Zanzibar został uznany za monarchię konstytucyjną, w związku z czym pozostawał niezależnym państwem w ramach Brytyjskiej Wspólnoty Narodów. Na czele kraju stał sułtan, który podlegał bezpośredniemu zwierzchnictwu królowej brytyjskiej¹²⁷. W tym czasie do mieszkańców Zanzibaru dochodziły głosy braci z Tanganiki, którzy wysłali ostrzeżenia związane z ponownym oddaniem władzy mniejszości arabskiej. W niedługim czasie doszło do konfliktu na tym tle, 12 stycznia 1964 roku na Zanzibarze wybuchło powstanie przeciw rządowi arabskim. Rewolucją zanzibarską, bo tak zapamiętano to wydarzenie, kierowali przywódcy partii Afroszyrazyjskiej: Abeid Amani Karume (późniejszy prezydent Tanzanii), Abdullah Hanga i Othman Shariff. Jednak nadrzędnym jego prowodyrem był John Okello, pochodzący z Ugandy. Prowadzony przez niego oddział czterdziestu żołnierzy przejął

¹²⁴ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 304.

¹²⁵ P. Calvocoressi, *Polityka międzynarodowa...*, op. cit., s. 705.

¹²⁶ M. Szejnert, *Dom żółwia...*, op. cit., s. 199.

¹²⁷ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 304.

radiostację. W wyniku wspomnianej rebelii grupa walczących w bardzo szybkim czasie uzyskała na tyle duże poparcie, że zdominowana przez Arabów Nacjonalistyczna Partia Zanzibaru, w niedługim czasie została odsunięta od władzy¹²⁸. Jednocześnie obalono władzę sułtana Sayyida Jamshida ibn Abdullaha, który zbiegł z całą rodziną do Dar es Salaam. Wydarzenie to bezpowrotnie zamknęło rozdział 120 lat rządów sułtanów Zanzibaru, który trwał od dwunastu dynastii¹²⁹. Sułtan nie posiadał armii, lecz tylko słabo wyszkoloną grupę gwardzistów, a policja brytyjska zdążyła już opuścić wyspę nie przeszkoliwszy następców. Dzięki temu obalenie sułtana odbyło się względnie pokojowo, bez ofiar. Prawdziwa masakra rozpoczęła się później, w związku z włączeniem się do rebelii afrykańskich mieszkańców wyspy posługujących się maczetami, kijami, nożami i siekierami. Nie oszczędzano jeńców, wielu spośród nich torturowano, a następnie zabijano. Rozruchom, grabieżom i gwałtom na ludności arabskiej nie było końca. W sumie w wyniku rebelii zmarło około 8 tysięcy osób, a wiele kolejnych tysięcy uciekło z wyspy. Europejczycy pozostali nietknięci przez wzgląd na wyraźne rozkazy Johna Okello. Amerykanie ze stacji Tungu zostali bezpiecznie ewakuowani do Mombasy tuż po rozpoczęciu walk 13 stycznia¹³⁰. Jako naturalna konsekwencja powstania ukonstytuowała się Rada Rewolucyjna. Na jej czele stanęli przywódcy Partii Afroszyrazyjskiej ramię w ramię z przywódcami partii Umma. Abeid Amani Karume objął urząd prezydenta, premierem został Abdullah Kassim Hanga, zaś Abdul Rahman Mohammed przyjął stanowisko ministra obrony kraju i ministra spraw zagranicznych. John Okello nie uzyskał żadnego stanowiska, chociaż było ono dla niego przewidziane już przed rebelią. Jednak w wyniku bestialskiej rzezi, którą dowodził, został uznany na zbyt niebezpiecznego dla osiągniętej z trudem stabilizacji. Okello był groźny również przez wzgląd na swoje wygórowane ego i wielkie ambicje. Decyzję o odsunięciu Okello od władzy poparł również prezydent Tanzanii Nyerere. Finalnie Okello został zmuszony do bezpowrotnego opuszczenia wyspy¹³¹.

Prezydent Karume otrzymał od Tanganiki pełne poparcie, prawdopodobnie stało się tak dzięki licznym związkom Partii Afroszyrazyjskiej z partią TANU. 18 stycznia Abeid

¹²⁸ J. Iliffe, *Tanganyika Under German...*, op. cit., s. 309.

¹²⁹ A. Lee Grimstad, *Zanzibar: The nine-hour revolution*, University of Florida 2018, online: <https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/05/20/36/00001/GRIMSTAD> [dostęp: 14.10.2022].

¹³⁰ M. Szejnert, *Dom złotych...*, op. cit., s. 218.

¹³¹ John Okello został deportowany z Zanzibaru do rodzinnej Ugandy. Najprawdopodobniej został zamordowany w 1971 roku w związku z planowanym przewrotem Amina, dla którego stanowił silną konkurencję. Ibidem, s. 225

Amani Karume odebrał defiladę sił policyjnych przysłanych z Tanganiki przez Juliusa Nyerere¹³².

Warto wspomnieć, że wśród niewielu dziennikarzy, przebywających w tamtym trudnym okresie na Zanzibarze był Ryszard Kapuściński, który, żeby móc tam się znaleźć, uzyskał osobistą zgodę Abeida Karume, który obdarzył Polaka zaufaniem. Swoje refleksje z pobytu w Afryce, również te odnośnie powstania Kapuściński zrelacjonował w książce *Heban*¹³³.

Zanzibar przejął w okresie porewolucyjnym formułę społeczeństwa wielorasowego. Hołdowano tu powszechnej równości, jednocześnie, na co zwraca uwagę Henryk Zins w tym samym czasie aresztowano i wysiedlono tysiące Arabów, zaś ich majątki uległy konfiskacie¹³⁴.

Proces zjednoczenia Zanzibaru i Tanganiki rozpoczął się w kwietniu 1964 roku. Czynnikiem sprzyjającym zawartemu sojuszowi stały się nie tylko bliskość geograficzna, ale także współzależność gospodarek. W przypadku Tanganiki wpływ na sojusz miały zapewne pesymistyczne nastroje społeczne. Jeszcze nie tak dawno gloryfikowano rządy prezydenta Juliusa Nyerere, który obserwując sytuację zanzibarską nie chciał dopuścić do tego, by złe nastroje zdominowały całe społeczeństwo. W związku z powyższym zdecydował się je stłumić wykorzystując do tego celu działania oddziałów brytyjskich. Z kolei ze strony państw Zachodu widoczna była nieufność względem nowo powstałego rządu zanzibarskiego. Sojusz z Tanganiką miał doprowadzić do zneutralizowania jego radykalnych zapędów. Zarówno Nyerere, jak i przedstawiciele Zachodu obawiali się dominacji państw socjalistycznych, których niepokonany apetyt mógł uczynić z Zanzibaru drugą Kubę¹³⁵.

W wyniku unii powołanej 26 kwietnia 1964 roku powstało państwo, które przyjęło obowiązującą do dziś nazwę Zjednoczonej Republiki Tanzanii, uzyskując tym samym unitarny charakter. Wraz z zawarciem unii nastąpiła pełna integracja. Od tej pory w Tanzanii obowiązywały wspólne organy władzy, siły zbrojne i policyjne. Obywatele otrzymali również wspólne obywatelstwo. Pod niektórymi względami, jak już wcześniej wspomniano, Zanzibar zachował jednak pewne cechy autonomii. Posiadał osobną, liczącą pięćdziesięciu reprezentantów izbę, własny system sądownictwa oraz pewną odrębność

¹³² Ibidem, s. 219.

¹³³ R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2008, s. 84–86.

¹³⁴ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 330.

¹³⁵ M. Meredith, *Historia współczesnej Afryki. Pół wieku niepodległości*, Warszawa 2020, s. 166.

względem struktur z zakresu obrony państwa, polityki zagranicznej i wewnętrznej oraz służby publicznej i oświaty. Dodatkowo pomimo przyjęcia w konstytucji Tanzanii systemu jednopartyjnego na Zanzibarze funkcjonowała odrębna partia polityczna. W tamtym okresie na całym kontynencie afrykańskim zapanowała pewnego rodzaju moda, której ideą było wykazanie myślenia wspólnotowego, zgodnego z zasadą wypracowywania pewnych rozwiązań w oparciu o społeczny konsensus. Zgodnie z tą dewizą prezydent Nyerere próbował przełożyć zasady postrzegania rzeczywistości w obrębie plemiennym na zasady zarządzania nowoczesnym państwem. Czynił to celowo podkreślając, że reprezentowana przez niego partia ma poparcie większości społeczeństwa i tym samym stanowi głos zjednoczonego ludu. Promowane przez niego hasła polityczne odnosiły się do braku potrzeby tworzenia demokracji przedstawicielskiej, gdyż przed kolonizatorami nie istniały podziały na klasy społeczne. W tych rozważaniach kolonizator stawał się głównym oponentem posługującym się aparatem przymusu do kontroli społeczeństwa. Prezydent, wprowadzając element nadzoru nad gospodarką, podejmował próbę utworzenia syntezy państwa socjalistycznego z tradycją afrykańską.

Ustrój polityczny dawnych kolonii brytyjskich został opracowany na podstawie tak zwanego modelu westminsterskiego, czyli zaczerpniętego z parlamentu w Wielkiej Brytanii. W modelu tym na czele wszystkich krajów powiązanych stała królowa brytyjska, którą reprezentował główny gubernator, sprawujący wraz z gabinetem władzę wykonawczą. Z kolei skład gabinetu ustalany był przez premiera, wybieranego przez gubernatora spośród większości politycznej w izbie. Gabinet odpowiadał przed władzą ustawodawczą. Parlament był wyłaniany w wyniku wyborów powszechnych i mógł zostać w każdej chwili, w wypadku podania stosownej argumentacji, rozwiązany przez gubernatora. Nowo powstałe z byłych kolonii państwa zazwyczaj pozostawały w grupie Brytyjskiej Wspólnoty Narodów¹³⁶. Opisany model naturalnie zastosowany został również w wypadku Tanganiki, zresztą obecnie Tanzania także pozostaje członkiem Brytyjskiej Wspólnoty Narodów, choć tak zwany system westminsterski w tym wypadku nie przetrwał w praktyce nawet roku i w 1962 roku monarchia została zastąpiona republiką. 9 grudnia tegoż roku zerwano wszystkie wynikające z ustroju politycznego formalne więzi z Wielką Brytanią. Jednocześnie prezydenta Juliusa Nyerere ogłoszono przewodniczącym parlamentu oraz głową państwa przez kolejnych 10 lat. Uchwalona wówczas ustawa dała mu szerokie uprawnienia, umożliwiając sprawowanie władzy nad siłami zbrojnymi. W tym

¹³⁶ K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie...*, op. cit., s. 21–22.

samym czasie wprowadzono również ustawę umożliwiającą w sytuacji zagrożenia bezpieczeństwa narodowego nadanie kary pozbawienia wolności bez konieczności otrzymania wyroku sądowego. Wprowadzono również ustawę zakazującą strajków, których celem było podburzanie społeczne wprowadzające jedynie społeczną dezorientację¹³⁷. Z kolei funkcja premiera, który mianowanie otrzymywał z rąk prezydenta, zaistniała w tanzańskim ustroju politycznym dopiero w 1972 roku.

Zgodnie z postanowieniami unii z Zanzibarem stanowisko pierwszego wiceprezydenta miało każdorazowo przypadać prezydentowi Zanzibaru, zaś drugi wiceprezydent powoływany był przez prezydenta i jego stanowisko służyć miało doradztwu w sprawach lądowej części kraju¹³⁸. Zasady zgodne ze sporządzoną w 1965 roku konstytucją obowiązywały aż do 1977 roku¹³⁹.

Promowanie systemu jednopartyjnego oraz umocniona władza prezydencka były w tym okresie powszechne w większości państw afrykańskich, bez względu na ich przynależność w przeszłości do kolonii brytyjskich. Podczas wyborów obywatele mogli głosować tylko na jednego kandydata, który jednocześnie pełnił funkcję reprezentanta partii oraz prezydenta kraju. Kandydat na prezydenta był wybierany podczas konferencji TANU.

Podczas elektoratu prezydenta Juliusa Nyerere w trakcie trwania wyborów w latach 1965, 1970 oraz 1975 wyniki wskazywały na powszechne poparcie. Przewidziano jednak wdrożenie specjalnych procedur, w razie gdyby sytuacja ta uległa zmianie. Jednak przez wzgląd na swój autorytet i poszukiwanie kompromisu procedury te nigdy nie zostały wdrożone¹⁴⁰.

Ostatecznie system jednopartyjny został wprowadzony w 1965 roku, wówczas uznano TANU za jedyną legalną partię działającą w Tanzanii¹⁴¹, z kolei Partia Afroszyrazyjska stanowiła jedyną legalną partię na Zanzibarze¹⁴².

W pierwszej połowie lat 60. pomniejsze organizacje współzrządzące zostały zaangażowane w sprawy polityki państwowej. W ramach TANU od 1961 roku aktywowano tak zwaną Radę Starszych, którą tworzyli tradycyjni przywódcy lokalni. Od 1963 roku wprowadzono również działalność Ligi Młodych Tanganiki oraz Unię Kobiet

¹³⁷ R. Ohly, *Tanzania dziś i jutro*, op. cit., s. 43–33.

¹³⁸ K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie...*, op. cit., s. 24–25.

¹³⁹ The Interim Constitution of Tanzania, 1965 online: <https://www.worldstatesmen.org/Tanzania-Constitution-1965.pdf> [dostęp: 19.10.2022].

¹⁴⁰ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 165–167.

¹⁴¹ Od 1964 roku dawną Tanganikę zaczęto nazywać Main-land-Tanzania.

¹⁴² K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie...*, op. cit., s. 32.

Tanganiki. TANU podporządkowane zostały również związki zawodowe działacze z Narodowej Partii Pracowników powstałej w 1964 roku, którzy z racji swojej aktywności politycznej mieli również obowiązek posiadania legitymacji partyjnych¹⁴³. Od 1965 roku wszystkim urzędnikom państwowym zalecano wstąpienie do TANU. Czynniki przynależności do partii były brany pod uwagę również podczas naboru do armii. Zakładano, że członkowie partii będą mniej skłonni do rebelii, dlatego też, nie chcąc dopuścić do powtórzenia sytuacji z 1964 roku, stawiano na społeczną postawę pro narodowościową, zmniejszając potencjalne ryzyko. W niedługim czasie w Państwie wykształciła się elitarna grupa społeczna, którą tworzyli pracownicy państwowi wraz ze specjalnie wykwalifikowanymi urzędnikami partyjnymi, co niekiedy naturalnie było tożsame¹⁴⁴.

5 lutego 1967 roku została proklamowana Deklaracja z Arushy¹⁴⁵ autorstwa Juliusa Nyerere. Dokument ten ukazywał podstawowe założenia tanzańskiego socjalizmu – *ujamaa*, koncepcji odwołujących się do poszczególnych, wybranych idei socjalistycznych połączonych z dawną, plemienną strukturą społeczną w państwie. Dokument ten po zatwierdzeniu przez TANU został udostępniony do publicznego wglądu w języku *suahili*, a następnie przełożono go na język angielski. Deklaracja została sporządzona na podstawie idei prezydenta zawartych wcześniej w eseju z 1962 roku pod tytułem: *Ujamaa – podstawa afrykańskiego socjalizmu*¹⁴⁶. Koncepcja *ujamaa* po raz pierwszy została przedstawiona w kwietniu 1962 roku podczas przemówienia prezydenta w Kivukoni College¹⁴⁷. *Ujamaa* będąca autorskim programem założeń politycznych nowatorskiego jak na tamte czasy państwa była jedną z idei o najszerzej teoretycznej podbudowie. Koncepcja ta stanowiła podłoże rzeczywistych przemian społecznych, które były wprowadzane w Tanzanii od lat 60. XX wieku. Co prawda, idąc za Robertem Kłosowiczem, należy wziąć pod uwagę fakt, że był to okres, w którym cała Afryka subsaharyjska wykazała żywe zainteresowanie socjalizmem. Kraje takie jak Ghana, Gwinea, Mali, Tanzania czy Zambia próbowały zaadaptować socjalizm do afrykańskich realiów, tym samym tworząc specyficzny jego odłam zwany afrosocjalizmem¹⁴⁸. Prezydent Nyerere dążył do stworzenia państwa bez podziałów społecznych, hołdującego rodzimym

¹⁴³ Ibidem, s. 117–118.

¹⁴⁴ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 191.

¹⁴⁵ Pełna nazwa proklamowanego dokumentu brzmiała: Deklaracja z Arushy i polityka TANU na rzecz socjalizmu i niezależności. Por. J. Nyerere, *The Arusha Declaration, Answers to Questions*, Dar es Salaam 1967.

¹⁴⁶ J. Nyerere, *'Ujamaa' the Basis of African Socialism*, Dar es Salaam 1967.

¹⁴⁷ Kivukoni College była to podjednostka College w Dar es Salaam założona w 1861 roku z inicjatywy TANU. Z założenia placówka ta miała stanowić centrum szkolenia liderów i członków partii.

¹⁴⁸ R. Kłosowicz, *Konteksty dysfunkcyjności państw Afryki Subsaharyjskiej*, Kraków 2007, s. 187.

wartościom sprzed epoki kolonializmu. Termin *ujamaa* zatem w kontekście polityki tanzańskiej odnosił się bezpośrednio do znaczenia wspólnotowego i kolektywistycznego, a wręcz, jak twierdzi Anna Mrozek-Dumanowska, był traktowany jako odwołanie do więzów łączących nas z rodziną oraz do poczucia wspólnoty odczuwanej względem jej członków. Koncepcja ta ideowo opierała się na założeniu, że wszyscy jesteśmy równi, a nasze relacje dotyczą dysponowania jednakowymi środkami i wykonywania wspólnej pracy w celu budowania lepszego jutra. Julius Nyerere gloryfikował potrzebę współpracy w celu polepszenia sytuacji narodowej, dążył do podniesienia państwowego dochodu¹⁴⁹. Opisane idee zakładały, że socjalizm wnosi do funkcjonowania kraju bardziej pozytywne wartości względem kapitalizmu. Idee afrykańskiego socjalizmu stały się naczelnym hasłem TANU, które brzmiało: „wierzę w ludzkie braterstwo i jedność Afryki”¹⁵⁰. W czerwcu 1975 roku została uchwalona poprawka do konstytucji, która jako jedno z najważniejszych założeń systemu politycznego w Tanzanii wymieniała zasady przyjmowane w socjalizmie¹⁵¹. Socjalizm okazał się jedynie narzędziem wykorzystywanym przez retorykę polityki nacjonalistycznej, która szczególnym znaczeniem obdarzała konieczność wyzwolenia się spod okupacji kolonizatorów¹⁵². W Tanzanii, jak w wielu innych krajach afrykańskich, retoryka ta budowana była w oparciu o odwołanie do tradycji. Jednak w świetle dynamicznych przemian zauważalnych na całym globie rozwiązanie to okazało się niewystarczające, dlatego zdecydowano, aby niektóre wzorce czerpać od lepiej rozwiniętych państw europejskich. Tym samym, mniej lub bardziej świadomie powielano kolonialne wzorce, na odmienionym gruncie niepodległego narodu. Istotnym jednak jest, aby politykę Tanzanii rozpatrywać jako zjawisko odrębne względem innych krajów afrykańskich, a także krajów innych kontynentów, zwłaszcza tych pochodzących z bloku euroatlantyckiego. Nie ulega jednak wątpliwości, że pewne wzorce nowoczesnych systemów politycznych, zwłaszcza euroatlantyckie, były wykorzystywane w polityce państwowej prezydenta Juliusa Nyerere w latach 60. i 70. Warto wiedzieć, że w Tanzanii systemowi jednopartyjnemu z całą strukturą znacznie bliżej było do nowoczesnych światowych wzorców niż do rodzimej tradycji afrykańskiej.

¹⁴⁹ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 175, 246.

¹⁵⁰ M.J. Malinowski, *Ideologie afrykańskie 1945–1985*, Wrocław 1986, s. 101.

¹⁵¹ K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie...*, op. cit., s. 35.

¹⁵² R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 153–155.

Od 5 lutego 1977 roku jedyną legalnie działającą w Tanzanii partią była ReAfroszyrazyjska¹⁵³. W tym samym roku została uchwalona nowa konstytucja, którą zastąpiono tą z 1965 roku. Kształtowała ona współczesny system polityczny Tanzanii i uzupełniona kilkoma istotnymi poprawkami funkcjonuje po dziś dzień¹⁵⁴.

Gdy opadł pierwszy entuzjazm związany z odzyskaniem niepodległości, w Tanzanii nastąpił spadek zainteresowania ideami narodowościowymi. Osiągnięto nadrzędny cel, jakim było usunięcie dawnej władzy, , zaś kolejne zadania zapowiadały się długookresowo. Nastąpiło pewne rozluźnienie nastrojów społecznych, które do tej pory sfokusowane były na odzyskaniu niezależności państwa. Naturalnym wydaje się być fakt zmniejszenia politycznego zaangażowania obywateli. Wbrew wspólnotowym założeniom, które miały prowadzić do idealnej przyszłości, społeczeństwo nie doczekało się natychmiastowej poprawy bytowo-gospodarczej. Założenia te stanowiły jedynie punkt wyjścia dla przyszłej myśli, mającej kreować poprawę jakości życia. Należy jednak przyznać, że Tanzanię na tle innych krajów afrykańskich wyróżniało realne zaangażowanie rządzących w proces budowy nowego, lepszego jutra¹⁵⁵. Nowa sytuacja polityczna wymagała podjęcia trudnych decyzji związanych z właściwym doбором kadr na poszczególne stanowiska. Jedną z ważniejszych decyzji okazała się ta dotycząca obsadzania ważnych stanowisk w kraju Afrykanami (w myśl doktryny hołdującej tradycji i kulturze afrykańskiej) lub, jak dotychczas Europejczykami (kompetentnymi) czy Azjatami. Prezydent Nyerere wybrał rozwiązanie kompromisowe. Zaczął on stopniowo wymieniać urzędników. Pracowników afrykańskich przybywało wraz z odpowiednim ich przeszkoleniem. Jednak Tanzanii, podobnie zresztą jak państwom byłego bloku wschodnio-europejskiego, nie udało się uniknąć problemu obsadzania na niektórych (często istotnych) stanowiskach niekompetentnych członków partii¹⁵⁶.

W związku z brakiem wiedzy na temat zasobów naturalnych Tanzanii w dalszym ciągu głównym sektorem gospodarki pozostawało rolnictwo. W latach 50. stanowiło ono 50% dochodu narodowego i 80% eksportu; w sektorze tym pracowało 90% ludności czynnej zawodowo¹⁵⁷.

¹⁵³ Partia ReAfroszyrazyjska powstała w wyniku fuzji TANU i Partii Afroszyrazyjskiej, która miała miejsce 22 stycznia 1977 roku.

¹⁵⁴ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 121.

¹⁵⁵ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 198.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 135.

¹⁵⁷ H. Zins, *Historia Afryki Wschodniej*, op. cit., s. 335.

W 1966 roku sporządzono memorandum *Zasad i rozwoju*, w którym podjęto próbę nakreślenia związku prowadzenia polityki zagranicznej w Tanzanii z ekonomią rozwoju kraju. Dokument ten zawierał zapowiedź przerwania stosunków dyplomatycznych z Wielką Brytanią i Portugalią i określał pewne kwestie sporne w relacji z Niemcami i Stanami Zjednoczonymi, a także zapowiadał nawiązanie przyjacielskich stosunków z Chinami. Jednocześnie odnajdujemy w nim wzmiankę na temat wsparcia dla wyzwolenia ruchu Afryki, czy też zapowiedź zniesienia własności prywatnej gruntów.

Pewne reformy związane z wprowadzeniem elementów socjalistycznych do gospodarki zaczęto realizować począwszy od 1967 roku. Deklaracja z Arushy stwierdzała, że aby zapewnić krajowi samowystarczalność, należy znacjonalizować najwyższe szczeble gospodarki, działalność swoją opierając jedynie o środki pochodzące ze skarbu państwa, bez konieczności wsparcia zagranicy. Stawiano zatem na wolniejszy, aczkolwiek samodzielny rozwój gospodarczy i ekonomiczny kraju, a siły i przyszłej potęgi Tanzanii dopatrywano się w jedności narodu i owocach jego ciężkiej, wspólnej pracy¹⁵⁸. Po to, by dopingować i promować tę wizję polityczną, w całym kraju organizowano marsze poparcia, wśród nich warto wymienić najdłuższy pochód manifestacyjny, wynoszący 700 km. Sam prezydent Nyerere wraz z członkami rządu wziął udział w jednej z tego typu inicjatyw, przemierzając 200 km w ramach ideowego marszu wspólnotowego¹⁵⁹.

Zasady zawarte w Deklaracji z Arushy rozpoczęto realizować począwszy od nacjonalizacji sektora bankowości państwowej, przez ubezpieczeniowy, żywnościowy oraz eksport. Prezydent przedstawił również zamierzenia rządu objęcia nadzorem większości plantacji szałalu i przedsiębiorstw produkujących papierosy, obuwie i piwo. Znacjonalizowano także budynki mieszkalne¹⁶⁰.

W 1967 roku znacjonalizowane zostały również obce banki, najistotniejsze przedsiębiorstwa przemysłowe i handlowe oraz największe plantacje. W konsekwencji prowadzonej polityki państwowej przewidziane były odszkodowania. W 1969 roku Narodowa Korporacja Rozwoju sprawowała kontrolę nad 75% produkcji przemysłowej całego kraju, nacisk kładziono głównie na rozwój rolnictwa¹⁶¹. Proces nacjonalizacji

¹⁵⁸ R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 209–251.

¹⁵⁹ Biorący udział w manifestacji przemierzali dystans 200 km, aby dostać się do Mwanzy na konferencję partii TANU, pochód zajął im osiem dni marszu.

¹⁶⁰ Operacja, nazwana przez prezydenta Juliusa Nyerere „operacją zmywania podłogi”, dotyczyła znacjonalizowania wszelkich nieruchomości, z wyjątkiem tych zamieszkałych przez właścicieli. Warunkiem była ich wartość wyższa niż 100 000 TSH. Rekompensaty otrzymali właściciele tych nieruchomości, które miały mniej niż dziesięć lat. Por. M. Meredith, *Historia współczesnej Afryki*, op. cit., s. 231–232.

¹⁶¹ K. Wójtowicz, *Partia w mechanizmie...*, op. cit., s. 11.

gospodarki swój najwyższy poziom osiągnął w 1967 roku, mimo to założenia tego programu realizowane były jedynie do połowy lat 70.

W publikacji *Po deklaracji z Arushy* z 1967 roku Julius Nyerere odnosi się do rozwoju rolnictwa, opisuje kolektywne wioski, mające stanowić podstawę systemu produkcji rolnej w Tanzanii¹⁶². Z kolei dokument *Socjalizm i rozwój obszarów wiejskich* otwarcie nawiązywał już do potrzeby tworzenia samowystarczalnych, kolektywistycznych wiosek, które miały stać się podstawą programu reformy socjalistycznej tanzańskiej wsi¹⁶³. Realizację pierwszego etapu programu *ujamaa vijinji* rozpoczęto w 1967 roku i trwał on do 1973 roku. Program zakładał pełną dobrowolny udział, był propagowany m.in. poprzez dostępność: kredytów, szkolnictwa, ośrodków zdrowia i itp. W 1968 roku istniało już 180 tego typu wiosek. Rok później powstało 1000 spółdzielni, które również zaliczono w poczet realizacji idei programowych. W 1973 roku około 15% całej populacji kraju mieszkało już w tego typu kolektywach, co przekładało się na liczbę około 2 milionów obywateli¹⁶⁴. Jednak w 1973 roku jedynie kilka spośród wszystkich osad funkcjonowało w sposób prawidłowy, spójny z zasadą spółdzielni. Społeczeństwo na plan kolektywizacji reagowało w sposób ambiwalentny bądź negatywny. Swoje poparcie rządowym projektom okazywała jedynie politycznie zaangażowana młodzież z wyższym wykształceniem. W związku z brakiem chętnych do zamieszkania w nowoczesnych, socjalistycznych kolektywach prezydent Nyerere w listopadzie 1973 roku ustanowił nakaz obowiązkowego przesiedlenia ludności zamieszkującej obszary wiejskie na ich teren. Proces ten miał zakończyć się w ciągu kolejnych trzech lat. Na skutek tej decyzji do 1977 roku do wiosek przesiedlonych zostało 11 milionów ludzi. Była to największa przymusowa migracja na terenie Afryki. W związku z niechęcią do przesiedleń na tereny kolektywów w skrajnych przypadkach stosowano podpalenia starych domostw migrantów, aby uniemożliwić im powrót¹⁶⁵. Doprowadziło to do sytuacji, w której w 1975 roku w 7 tysiącach wsi socjalistycznych mieszkało 9 milionów ludzi, zaś jedynie 1,5 miliona zostało w swoich pierwotnych miejscach zamieszkania¹⁶⁶.

Ksiądz Józef Musioł, który był naocznym świadkiem tych wydarzeń, tak je relacjonował:

¹⁶² A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 270.

¹⁶³ J.K. Nyerere, *Socialism and Rural Development*, Dar es Salaam 1967.

¹⁶⁴ M. Meredith, *Historia współczesnej Afryki*, op. cit., s. 233.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 134.

¹⁶⁶ R. Ohly, *Tanzania dziś i jutro...*, op. cit., s. 24.

„W latach 1974–1975 nastąpiło masowe, przymusowe zgrupowanie tubylców w wioskach przy pomocy wojska i miejscowych czynników rządowych. Jak w takich przypadkach zwykle bywa, nie obyło się bez nadużyć i ludzkiej krzywdy. Niekiedy wojsko przyjeżdżało pod zabudowania, które arbitralnie uznano za będące poza wyznaczoną granicą nowej wioski, aby spakować dobytek danej rodziny, wyrwać drzwi i okna z lepianek i przewozić ludzi i mienie na nowe miejsce, zostawiając ich tam pod drzewem. Zanim ci biedni Tanzańczycy cokolwiek od nowa wybudowali, musieli spać pod gołym niebem i byli narażeni na chłód i niebezpieczeństwa grożące w buszu. [...] Liczbę przemieszczonej w tym czasie ludności w skali całego kraju określa się na jedenaście milionów. Nikt chyba tego dokładniej nie policzył, co więcej, ukrywano starannie niedogodności, a niekiedy i tragedie spowodowane tą »operacją«.”¹⁶⁷

Z perspektywy dnia dzisiejszego wiemy, że Tanzania nie została w pełni poddana socjalizacji, przeprowadzono jedynie pierwszy etap autorskiego programu Nyerere. Nie przewidywał on rewolucji i z założenia nie nawoływał do walki. Liczono na stopniową ewolucję, opartą na wyznawanych postawach moralnych, która przebiegać miała na płaszczyźnie politycznej i narodowej, społecznej oraz gospodarczej¹⁶⁸. Jednym z założeń systemu była walka z korupcją na wszystkich szczeblach, także w sferach rządowych. W 1971 roku został wydany zakaz posiadania majątku, nieruchomości oraz obejmowania stanowisk w prywatnych przedsiębiorstwach przez osoby posiadające polityczne koneksje. W konsekwencji około trzydziestu członków parlamentu, którzy nie dostosowali się do tego zakazu, musiało zrezygnować z piastowanego stanowiska¹⁶⁹.

Do roku 1979 do wiosek kolektywistycznych przesiedlonych zostało blisko 90% ludności wiejskiej, jednak dla gospodarki zdarzenie to miało przełożenie jedynie na 5% produkcji rolnej. W latach 1973–1974 panowała susza, która okazała się fatalna w skutkach dla samowystarczalności żywniowej Tanzanii. Dodatkowo opracowany w 1971 roku plan zakładający dostarczenie wody do każdego domostwa skończył się fiaskiem¹⁷⁰. W konsekwencji zaistniała konieczność skorzystania z importu żywności, co spowodowało drastyczne wyczerpanie zasobów walutowych. Przed kompletnym kryzysem gospodarczym, państwo ratowało się zagranicznymi pożyczkami¹⁷¹. Międzynarodowy Fundusz Walutowy i Bank Światowy przeznaczył wówczas specjalne środki na pomoc Tanzanii. Dodatkowo w 1975 roku Tanzania uzyskała 200 ton pomocy żywniowej¹⁷². Wspomniany kryzys wykazał nieskuteczność socjalistycznej doktryny. W połowie lat 70.

¹⁶⁷ J. Musioł, *Misyjna przygoda...*, op. cit., s. 83–83.

¹⁶⁸ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 267–268.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 254.

¹⁷⁰ R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 229–229.

¹⁷¹ R. Ohly, *Tanzania dziś i jutro*, op. cit., s. 6.

¹⁷² J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 131.

w Tanzanii odnotowano zauważalny spadek wszystkich wskaźników rozwoju gospodarczego. Jednocześnie miał miejsce światowy kryzys naftowy, który w latach 70. XX wieku dotknął wszystkie państwa afrykańskie. Znacząco wówczas wzrosły ceny ropy, także w Tanzanii¹⁷³. Pomimo licznych problemów gospodarczych, z którymi borykało się państwo, prezydent Nyerere ślepo bronił zasadności prowadzonej przez siebie polityki. Mimo wszystko ówczesna polityka przyniosła pewne sukcesy, np. ukończenie w 1975 roku międzynarodowej linii kolejowej TAZARA relacji Tanzania-Zambia. Inicjatywa ta powstała przy współpracy gospodarczej z Chinami¹⁷⁴. Od 1973 roku Tanzania zyskała nową stolicę – została nią położona w głębi kontynentu Dodoma. Takie położenie stolicy podkreślało jego jedność w oczach zagranicy.

Przemysł turystyczny od czasów kolonialnych po dziś dzień pozostawał w cieniu sąsiadującej Kenii. Przybywających do Tanzanii turystów w latach 70. odstraszała niższa jakość świadczonych usług względem bardziej rozwiniętej Kenii. Dodatkowo na niekorzyść Tanzanii przemawiały zbyt wysokie ceny w stosunku do jakości usług.

14 grudnia 1961 roku podczas Zgromadzenia Ogólnego Organizacji Narodów Zjednoczonych¹⁷⁵ w Nowym Jorku prezydent Nyerere podał do wiadomości publicznej zasady funkcjonowania prowadzonej w Tanzanii polityki państwowej. W oparciu o Powszechną Deklarację Praw Człowieka z 1948 roku, wyraził wówczas swój sprzeciw wobec wszelkich form kolonializmu. Poparł również inicjatywy narodowowyzwoleńcze jednoczące ludność afrykańską i zadeklarował idee panafrykanizmu, antykolonializmu i antyrasizmu.

Na przełomie XIX i XX wieku wśród Amerykanów afrykańskiego pochodzenia zrodził się ruch polityczny, podkreślający odrębną tożsamość duchową i kulturową. Nosił on nazwę panafrykanizm. Jego głównym celem było nakłonienie obywateli Ameryki pochodzenia afrykańskiego do współdziałania w dziedzinie polityki. W latach 1900–1939 odbyło się 7 kongresów panafrykanistycznych o tematyce politycznej, kulturowej i filozoficznej. Po drugiej wojnie światowej ruch ten został przekształcony w antykolonialny, którego celem stało się dążenie do zjednoczenia narodów Afryki. Panafrykanizm łączył się z popularną koncepcją *négritude*, zwłaszcza w sferze francuskojęzycznej¹⁷⁶. Niekiedy łączona była nawet z afrocentryzmem, zjawiskiem

¹⁷³ J. Iliffe, *Tanganyika Under German*, op. cit., s. 315.

¹⁷⁴ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 132.

¹⁷⁵ Tanganika uzyskała członkostwo w Organizacji Narodów Zjednoczonych 14 grudnia 1961 roku, a od 1964 roku do momentu unii z Zanzibarem widniała jako Tanzania.

¹⁷⁶ Online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/panafrykanizm;3953726.html> [dostęp: 09.02.2020].

opierającym się na (błędnym jak powszechnie wiadomo) przekonaniu, że światowa kultura swoje dziedzictwo zawdzięcza Afryce¹⁷⁷.

23 maja 1963 roku Julius Nyerere brał udział w konferencji Organizacji Jedności Afrykańskiej (OJA) zorganizowanej w stolicy Etiopii, Addis Abebie. Nyerere przemawiał drugiego dnia obrad, który był poświęcony przemowom przywódców. Jak słusznie zauważa Ryszard Kapuściński, prawdopodobnie Nyerere celowo zapisał się jako ostatni tego dnia mówca, aby umożliwić sobie próbę podsumowania obrad. Dodatkowo Nyerere prezentował swoje mocne stanowisko opozycyjne względem Kwame Nkrumaha, prezydenta Ghany, który propagował pomysł zjednoczenia w jedno Państwo wszystkie kraje Afryki. Prezydent Nyerere podkreślił natomiast konieczność wspólnego działania w razie okupacji któregośkolwiek z niezależnych państw afrykańskich. Sugerował, aby przekroczenie granic jakiegokolwiek z nich wywoływało reakcję łańcuchową analogiczną względem przekroczenia granic własnego państwa. Nyerere poparł wówczas wniosek prezydenta Gwinei, Ahmeda Sekou Toure, dotyczący obowiązku współfinansowania wszelkich procesów wyzwoleniczych, deklarując tym samym gotowość przekazywania corocznie 1% budżetu kraju na fundusz wyzwolenia Afryki¹⁷⁸.

Popierane przez przywódców afrykańskich idee zostały zawarte w Karcie Jedności Afrykańskiej, dokumencie, który został podpisany 26 maja 1963 roku, a w życie wszedł cztery miesiące później, tj. 13 września 1963 roku. W Dar es Salaam istniało nawet jedno z sześciu biur regionalnych OJA, których celem było wsparcie głównego sekretariatu organizacji. Prezydent Tanzanii pręźnie działał także w zakresie walki o dekolonizację kontynentu. Śmiało wzywał przywódców afrykańskich do wyzwolenia się spod rządów kolonialnych, nawet z użyciem siły. Z inicjatywy Nyerere w 1963 roku w Addis Abebie został utworzony Komitet Wyzwolenia, na którego czele stanął osobiście. Z kolei w 1964 prezydent Tanzanii wzywał do działań wyzwoleniczych w Afryce przeciwko portugalskim kolonizatorom, zaś w 1965 roku przekonał OJA, aby analogiczne rozwiązanie zastosować względem brytyjskich kolonizatorów w Rodezji¹⁷⁹.

Prezydent Tanzanii początkowo postawił na politykę prozachodnią, później jednak skłaniał się już stanowczo ku polityce prosocjalistycznej. Polityka prozachodnia była na tym obszarze realizowana w latach 1961–1964. W tym okresie dobre stosunki polityczne Tanzania posiadała głównie z Wielką Brytanią oraz USA, otrzymując z obu krajów znaczne

¹⁷⁷ J.R. Lenz, *Ancient Histories and Modern Humanities*, „Free Inquiry” 1993, 13.4, s. 54–55.

¹⁷⁸ R. Kapuściński, *Gdyby cała Afryka...*, Warszawa 2011, s. 74–75.

¹⁷⁹ P. Johnson, *Historia świata...*, op. cit., s. 574.

wsparcie finansowe. Jednak, co nieszczerólnie dziwi, pomoc ta została przerwana w wyniku konfrontacji z głośzonym przez TANU antykolonialnym programem, sprzeciwiającym się rządóm białych w Republice Południowej Afryki i Rodezji. Pod koniec 1964 roku Tanzania i Wielka Brytania weszły już w otwarty spór odnośnie Rodezji, który dodatkowo stymulował fakt przyjęcia na posiedzeniu OJA w Addis Abebie rezolucji zobowiązującej niepodległe państwa afrykańskie do zerwania stosunków z Wielką Brytanią, w przypadku braku pomocy z jej strony w obaleniu rządów Iana D. Smitha w Rodezji. Warto zaznaczyć, że Tanzania wówczas była jednym z nielicznych państw afrykańskich, które dotrzymało umowy postępując zgodnie z przyjętymi uchwałami. W 1965 roku prezydent Nyerere podjął decyzję o zerwaniu stosunków dyplomatycznych z Wielką Brytanią w wyniku jej opieszalnych działań związanych z przyznaniem niepodległości Rodezji.

Z kolei w 1964 roku Tanzania nawiązała stosunki dyplomatyczne z Niemiecką Republiką Demokratyczną, co zaowocowało nawet założeniem generalnego konsulatu na Zanzibarze. NRD jako jedno z pierwszych państw uznało rewolucyjny rząd sprawujący w tamtym okresie władzę na Zanzibarze. NRD podjęła się nawet budowy na wyspie przekaźnika radiowego.

2.3. Przemiany społeczne

Podstawowe rozumienie społeczeństwa to grupa ludzi określona terytorialnie przy pomocy granic państwowych¹⁸⁰. Samo państwo według encyklopedii politycznej można zdefiniować następująco: „pojęcie polityczno-prawne za pomocą którego opisywany jest model ustrojowy i prawny życia [...] wspólnoty ludzi na określonym terytorium, gdzie można wyodrębnić władzę o charakterze suwerennym”¹⁸¹. Termin „społeczeństwo” odnosi się do określonej grupy jednostek zależnych od siebie, gdzie można zaobserwować „relacje łączące [...] ludzi w pewną całość”¹⁸². Należy jednak mieć na uwadze, że społeczeństwa afrykańskie w znacznym stopniu różnią się od europejskich. Wynika to nie tylko z różnic historycznych, ale również z rozbieżności w kwestii przyjętego ustroju politycznego. Wśród demokratycznych państw europejskich potrzeby obywateli realizowane są w oparciu o przedstawiane postulaty wpływające z inicjatywy stowarzyszeń niezależnych

¹⁸⁰ *Słownik politologii*, red. B. Walicka, Warszawa 2008, s. 554.

¹⁸¹ A. Wielomski, *Państwo*, [w:] *Encyklopedia polityczna*, t. 1, *Myśl polityczna. Główne pojęcia, doktryny i formy ustroju*, red. J. Bartyzel, B. Szlachta, A. Wielomski, Radom 2007, s. 278.

¹⁸² P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2007, s. 29–30.

od inicjatywy państwa¹⁸³. W Afryce społeczeństwo obywatelskie nie posiada w dalszym ciągu rzeczywistego charakteru i nadal pozostaje zjawiskiem stojącym w cieniu retoryki władzy. Budowa nowoczesnego narodu, stojącego ponad podziałami etnicznymi, stanowiła cel, do którego dążyły wszystkie państwa afrykańskie, w tym Tanzania. W kilka miesięcy przed uzyskaniem niepodległości w 1961 roku został opracowany w języku *suahili* projekt nowego kodeksu prawnego. Poruszano w nim najważniejsze kwestie wewnętrzne, takie jak m.in.: ujednolicenie praw plemiennych i klanowych, wysokość i formę posagu, prawo dziedziczenia i inne¹⁸⁴. W 1963 roku jako pokłosie tej ustawy nastąpiła likwidacja urzędu tradycyjnych przywódców klanowych i plemiennych. Było to niezbędne na drodze do budowy narodu ponad podziałami etnicznymi i uznania prawa równości dla wszystkich obywateli, także tych pochodzenia arabskiego czy hinduskiego, którzy w przeszłości niejednokrotnie wykorzystywali swoją uprzywilejowaną pozycję względem Afrykanów, w celu polepszenia swoich warunków bytowych. Zarówno konstytucja, jak i prywatne przekonania prezydenta Juliusa Nyerere, wygłoszone jeszcze w latach 50. podczas obrony pracy magisterskiej¹⁸⁵ w Edynburgu, zakładały równość rasową jako jeden z najistotniejszych postulatów. O ile podziały rasowe i społeczne generowały pewne trudności wśród obywateli, o tyle współistnienie wyznawców różnych religii w Tanzanii nie stanowiło żadnej trudności dla jej mieszkańców. Wraz z niepodległością powstał jednak inny problem dotyczący sektora wyznawców chrześcijaństwa, wynikał on z kwestionowania reguł poprawności rasowej w obszarze duchowieństwa, szczególnie pochodzenia europejskiego i regionalnego. Problem jednak ucichł wraz z uznaniem przez katolickich biskupów koncepcji *ujamaa* jako mieszczącej się w ramach religii katolickiej¹⁸⁶. Pomijając kwestie różnic rasowych i tych na tle religijnym, z najważniejszych spraw do omówienia pozostawał nadal podział społeczny. W ramach tego zagadnienia warto wyszczególnić różnice pomiędzy mieszkańcami wsi i miast oraz te wynikające z obyczajowości, które nadal pozostawały zauważalne, mimo modernizacji wszelkich systemów, a nawet przyjętych praw i wierzeń. Wraz z niepodległością otworzyły się możliwości migracji ze wsi do miast, a jednak w latach 70. w dalszym ciągu aż 90%

¹⁸³ K. Dziubka, *Spółeczeństwo obywatelskie*, [w:] *Leksykon politologii*, red. A. Antoszewski, R. Herbut, Wrocław 1995, s. 373.

¹⁸⁴ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 134.

¹⁸⁵ Tytuł pracy magisterskiej Juliusa Nyerere obronionej na Uniwersytecie w Edynburgu brzmiał: *Problem rasowy w Afryce*. Poglądy prezydenta miały wpływ na program TANU.

Za: J.M. Malinowski, *Ideologie afrykańskie...*, op. cit., s. 103.

¹⁸⁶ Choć z pewnością program przymusowych przesiedleń wzbudzał spore kontrowersje, zaniechano publicznego wyrażania opinii na ten temat. Por. J. Musioł, *Misyjna przygoda...*, op. cit., s. 188.

społeczeństwa zamieszkiwała tereny wiejskie. W dalszym ciągu najbardziej powszechne było zawieranie małżeństw w ramach poszczególnych grup etnicznych. Jest to również okres, gdy zwiększa się tolerancja religijna, dzięki czemu pojawiają się pierwsze akceptowane przez rodzinę małżeństwa mieszane pomiędzy muzułmanami a chrześcijanami. W tym czasie dzięki coraz częstszym wyjazdom zagranicznym, w wyniku których niekiedy zawierano małżeństwa z obcokrajowcami, zauważalnie wzrosła liczba małżeństw afroeuropejskich i afroamerykańskich¹⁸⁷.

Pewien problem w zakresie przynależności narodowej można było zauważyć u ludności hinduskiej, zwłaszcza obywateli tanzańskich pochodzenia hinduskiego niższego szczebla¹⁸⁸. Problem ten występował sporadycznie w wypadku obywateli Tanzanii pochodzenia hinduskiego wyższej klasy, którzy z reguły brali aktywny udział we wszelkich procesach narodotwórczych¹⁸⁹.

Zmiany społeczne w Tanzanii zachodzące w latach 70. zaczynały być zauważalne nie tylko wewnątrz, ale również na arenie międzynarodowej. Podczas wyborów w 1975 roku na dziewiętnaście ministerstw piętnaście otrzymali Afrykanie, jedno Europejczyk, jedno Hindus oraz dwa – kobiety. Dziś takie wyszczególnienie z uwzględnieniem podziału nie tylko na rasy, ale również na płeć może wydać się niestosowne, lecz w tamtym okresie uchodziło za swoiste *novum*, zwłaszcza w odniesieniu do Afryki. Lata 70. to czas, kiedy kobiety, głównie te posiadające polityczne koneksje pod postacią zaangażowanego partyjnie członka rodziny, zaczynają być zauważalne na scenie publicznej, najczęściej w swoich wypowiedziach odnoszą się jednak do kwestii społecznych, nie prezentując swojego politycznego stanowiska¹⁹⁰. Należy jednak pamiętać, że w chwili uzyskania niepodległości społeczeństwo tanzańskie w 95% składało się z całkowitych lub częściowych analfabetów¹⁹¹. Nie dziwi zatem, że zminimalizowanie tego problemu stało się jednym z nadrzędnych zadań donna drodze do podniesienia jakości życia i samoświadomości narodowej. Począwszy od 1962 roku, kiedy to wprowadzono ustawę zakładającą tożsamą edukację dla dzieci wszystkich ras, rozwój edukacji powszechnej stał się jednym z najważniejszych postulatów rządu. W szkołach podstawowych od tego czasu

¹⁸⁷ Ibidem, s. 20.

¹⁸⁸ R. Ohly, *Tanzania dziś i jutro...*, op. cit., s. 50.

¹⁸⁹ Jako przykład można podać chociażby działalność A.Y.A. Karimjee, który w latach 60. był rektorem Uniwersytetu w Dar es Salaam, przewodniczącym Zgromadzenia Narodowego oraz pierwszym nieeuropejskim burmistrzem Dar es Salaam. Z kolei Amir H. Jamal był wieloletnim ministrem finansów w tanzańskim rządzie.

¹⁹⁰ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 148.

¹⁹¹ Do dziś (2022) można wśród Tanzańczyków odnaleźć osoby z częściowym analfabetyzmem, co potwierdzają badanie prowadzone przez autorkę niniejszego opracowania w 2018 roku.

językiem wykładowym stał się opcjonalnie *suahili* lub angielski, arabski został całkowicie wykluczony, zaś od 1967 roku, w związku ze zwiększeniem liczby nauczycieli posługujących się *suahili* zajęcia w szkołach podstawowych prowadzone były jedynie w tym języku¹⁹². Z kolei w liceach nauka odbywała się już jedynie po angielsku. Język *suahili* dzięki promocji szybko został uznany za narodowy. Pod koniec lat 40. posługiwało się nim jedynie 33% społeczeństwa, na początku lat 60. liczba ta wzrosła już do 50%, zaś w 1973 roku stanowiła 90% społeczeństwa. Choć język angielski nadal wykorzystywany był w szkolnictwie średnim i wyższym, chociażby przez wzgląd na mnogość specjalistycznych terminów, których nie sposób było przełożyć na język *suahili*¹⁹³. Należy jednak zwrócić uwagę, że *suahili* jako język polityczny i publicystyczny wykorzystywany był w Tanzanii już do lat 50.¹⁹⁴ Przed uzyskaniem niepodległości nauka na wszystkich szczeblach edukacji była płatna. Sytuacja ta zmieniła się dopiero w 1963 roku, kiedy rząd zniósł opłaty za naukę do poziomu średniego. Decyzje tę podjęto w oparciu o potrzebę wyrównania szans w zdobywaniu wykształcenia wśród obywateli wszystkich klas społecznych. Program edukacji, poza celami dydaktycznymi, miał promować postawy obywatelskie budowane na poczuciu odpowiedzialności i jedności narodowej. Wykształceni w ten sposób obywatele mieli w przyszłości zasilić szeregi urzędników państwowych i stać się elitą intelektualną swojego kraju. Już w pierwszej dekadzie od wprowadzenia tych zmian polityka edukacyjna przyniosła efekt i w 1972 roku liczba maturzystów wyniosła około 7 tysięcy¹⁹⁵.

Negatywnej ocenie poddano pewien obszar działań nacjonalistycznych, w wyniku którego szkoły prywatne oraz placówki misyjne zostały oddane w ręce państwa. Niestety, to pochopne działanie diametralnie obniżyło poziom nauki w tego typu szkołach. Do niewłaściwych decyzji z perspektywy czasu można zaliczyć również dość pośpieszne usuwanie z kluczowych stanowisk dobrze wykwalifikowaną zagraniczną kadrę. W latach 60. stanowiska kierownicze w sektorze edukacji obejmowało 90% zagranicznych fachowców, co już w latach 70. zostało zredukowane do 40%. Ficek zauważa, że w tym okresie ludność pochodzenia europejskiego w Tanzanii liczyła około 22 tysiące osób, z czego osadnicy i ich rodziny stanowili jedynie 25%¹⁹⁶. W chwili odzyskania

¹⁹² A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 150–151.

¹⁹³ Do dziś Tanzańczycy posługując się *suahili* do swoich wypowiedzi swobodnie wplatają słowa w języku angielskim, które zostały zapożyczone w związku z brakiem ich odpowiedników w *suahili*.

¹⁹⁴ R. Ohly, *Tanzania dziś i jutro...*, op. cit., s. 24.

¹⁹⁵ W roku 1961 liczba maturzystów w Tanzanii wynosiła zaledwie około 1 tysiąca. Za: ibidem, s. 6.

¹⁹⁶ R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 92.

niepodległości w Tanganice spośród 10 mln afrykańskich obywateli wyłonić można było jedynie: 20 inżynierów, 9 weterynarzy, 5 chemików, 38 nauczycieli szkół średnich¹⁹⁷.

W 1967 roku prezydent Nyerere podał do wiadomości publicznej dokument *Edukacja dla samodzielności*, w którym zostały zawarte najważniejsze założenia kierunkowe i refleksje związane z systemem oświaty. Dokument ten został stworzony pod wyraźnym wpływem myśli Gandhiego, co można zauważyć choćby w licznych odniesieniach do haseł dotyczących produktywnej pracy oraz samodzielności w nauce¹⁹⁸. Był to okres, w którym szczególnie starano się zwiększyć liczbę osób potrafiących czytać i pisać. Poza nauką szkolną sięgano również po niekonwencjonalne metody, jak radiowe kursy nauki czytania i pisania, powszechne w 1964 roku. Dzięki ogromnemu zaangażowaniu, zarówno na szczeblu rządu, jak i społeczeństwa, udało się osiągnąć w tym zakresie wymierne rezultaty. Miało to przełożenie na uznanie w oczach opinii publicznej roku 1970 rokiem oświaty dorosłych¹⁹⁹.

Znaczne zmiany zaszły również w obszarze norm, m.in. w zakresie dress code'u, który do tej pory nie stanowił obszaru zainteresowania politycznego. Pewne ubiory uznano za nieobyczajne przez wzgląd na znaczne odsłanianie ciała. W 1968 roku prezydent Nyerere zakazał oficjalnie Masajom ubioru w charakterystyczne dla ich społeczności stroje pasterskie²⁰⁰. Wkrótce odniósł się również do zbyt swobodnych strojów dziewczęcych, szczególnie sprzeciwiał się noszeniu na modłę europejską krótkich spódniczek, przylegających do ciała bluzek oraz peruk. Pochwalano zaś noszenie długich, obszernych strojów, wspólnych dla całej kultury i tradycji afrykańskiej²⁰¹.

W okresie niepodległości ponad 80% artykułów było importowanych, a produkcja krajowa stanowiła zaledwie 4% PKB. W latach 1965–1980 inwestycje związane z produkcją zwiększyły się o ponad 21% rocznie, a w latach 1966–1990 osiągnęły nieprawdopodobny poziom ponad 100% wartości dodanej produkcji. Mimo tej ekspansji produkcja w przeliczeniu na jednego pracownika spadła. Stało się tak dlatego, że jej wzrost był tak naprawdę bardzo powolny, a pojemność produkcyjna uległa załamaniu. Idea szybkiego rozwoju gospodarki Tanzanii nie została zrealizowana między innymi dlatego,

¹⁹⁷ Uniwersytet w Dar es Salaam w 1974 roku otworzył pierwszy wydział inżynierski dzięki wsparciu kadry wykładowców pochodzących z Republiki Federalnej Niemiec. Za: R. Ohly, *Tanzania dziś i jutro...*, op. cit., s. 56.

¹⁹⁸ Online: <http://smu-facweb.smu.ca/~wmills/course317/nyerere.pdf> [dostęp: 11.11.2022].

¹⁹⁹ A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 320–321, 324.

²⁰⁰ Sytuacja to odnosiła się do odwiedzania bywania Masajów ubranych w pasterskie stroje etniczne na targu w Arushy.

²⁰¹ P. Johnson, *Historia świata...*, op. cit., s. 567.

że inwestycje nie wygenerowały wystarczającego eksportu, aby mógł zostać finansowany ciągły import niezbędnych do utrzymywania produkcji materiałów²⁰². Niekorzystnie na rozwój państwa wpłynęły również tendencje nacjonalistyczne związane z polityką prezydenta Nyerere. Ludność wiejska nie chciała pod przymusem ani tym bardziej dobrowolnie funkcjonować w kolektywnym schemacie, w związku z czym nie można spodziewać się po działaniach na tym polu żadnego rodzaju zysków. Posiadając obecną wiedzę historyczną należy uznać, że zjawisko to wygenerowało straty. Złe zarządzanie doprowadziło do spadku poziomu życia obywateli i wzrostu zadłużenia kraju. W tym okresie aż 40% rocznego dochodu podatkowego państwa przeznaczono na spłatę długu. Zaczęły być widoczne niekorzystne skutki takich rozwiązań, jak wprowadzenie systemu centralnego planowania, brak konkurencyjności w gospodarce czy jedność partyjna. Sektor prywatny hipotetycznie otrzymał pewną wolność na polu swoich działań, jednak w praktyce w latach 70. jedynie nieliczni, zagraniczni inwestorzy mieli odwagę, by swoje pieniądze ulokować na tanzańskim rynku²⁰³. Przede wszystkim odstraszała ich polityka prezydenta Nyerere, w konsekwencji której Tanzania stanęła w obliczu konfrontacji z Międzynarodowym Funduszem Walutowym. Nyerere nie wyraził zgody na wdrożenie w Tanzanii światowych reform z 1981 roku, które zakładały uzależnienie pożyczek zagranicznych od wdrażania reform w państwie²⁰⁴. Mimo to większość inwestycji gospodarczych realizowana była w oparciu o zagraniczne pożyczki. W latach 70. kwota uzyskana w ten sposób na rozwój inwestycji wyniosła 3 mln USD, z kolei w roku 1980 roczny program pomocy osiągnął już 600 mln USD²⁰⁵. Nie ulega wątpliwości, że utopijna wizja socjalistycznego systemu *ujamaa* prezydenta Nyerere doprowadziła kraj do głębokiego kryzysu. Ponadto Tanzania już wtedy borykała się z korupcją na wszystkich szczeblach administracji²⁰⁶, a na dodatek nastąpił nieurodzaj, który wywołał ogromny głód. Julius Nyerere podjął decyzję o rezygnacji z prezydentury w 1985 roku. Jest to symboliczna

²⁰² *Can Africa Claim the 21st Century?*, The World Bank, Washington D.C. 2000, online: <https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/22962> [dostęp: 11.11.2022].

²⁰³ R. Ficek, *Tanzania...*, op. cit., s. 241–242.

²⁰⁴ *Accelerated Development in Sub-Saharan Africa. An Agenda for Action*, online: <https://documents1.worldbank.org/curated/en/702471468768312009/pdf/multi-page.pdf> [dostęp: 11.11.2022].

²⁰⁵ M. Meredith *Historia współczesnej Afryki...*, op. cit., s. 273.

²⁰⁶ Problem korupcji nie malał pomimo walki, jaką oficjalnie toczył z nią sam prezydent. Z jego inicjatywy w 1971 roku zostały opracowane wytyczne dla członków TANU dotyczące zakazu posiadania majątków przez przywódców partyjnych. Zakaz dotyczył również obejmowania stanowisk w prywatnych przedsiębiorstwach przez członków ugrupowania. Wówczas Julius Nyerere zrezygnował z praw do własnego domu w Magomenia, a także z prowadzonej przez jego żonę fermy kur, zrzekł się również wszystkich praw do dochodów czerpanych w związku ze sprawowaną posadą, wyjątek stanowiły honoraria autorskie z tytułu napisanych książek. Za: A. Mrozek-Dumanowska, *Tanzańskie dylematy...*, op. cit., s. 254.

data końca tanzańskiej wersji socjalizmu. Jego rezygnacja nie była jednak równoznaczna z odejściem ze świata polityki, w dalszym ciągu sprawował on stanowisko przewodniczącego Partii Rewolucyjnej, aż do swojej śmierci w 1999 roku²⁰⁷.

Na początku lat 80. sytuacja ekonomiczna kraju na tyle się pogorszyła, że koniecznym stało się wprowadzenie reform ekonomicznych. W 1985 roku urząd prezydenta Tanzanii objął Ali Hassan Mwinyi²⁰⁸. Za jego prezydentury wprowadzono w Tanzanii wiele zmian gospodarczych. Gospodarka stopniowo ulegała linearyzacji, co miało przełożenie na dostosowanie cen do poziomów rynkowych czy walutowych. Pod koniec lat 80. rozpoczęto proces prywatyzacji państwowych zakładów przemysłowych. Równoległe do niego podjęto działania antykorupcyjne, które, niestety, okazały się mało skuteczne. Spowodowało to w 1994 roku ustanie pomocy zagranicznej²⁰⁹. Wraz z reformami gospodarczymi przyszedł czas na zmiany polityczne. Obejmując urząd na drugą kadencję prezydent Mwinyi rozpoczął reformę tanzańskiego ustroju, wprowadzając system wielopartyjny, umożliwiający legalizację kilku niezależnych względem siebie, konkurencyjnych ugrupowań. Istniała jedna nadrzędna zasada: wszystkie partie miały uczestniczyć w tworzeniu spójnego państwa, ponad podziałami plemiennymi, rasowymi i religijnymi. Ugrupowania te nie mogły przejawiać żadnych tendencji separatystycznych. Proces ten rozpoczął się w 1992 roku.

Lata 80. to również okres, w którym wszyscy mieszkańcy Czarnego Łądu borykają się w epidemią AIDS. Do Tanzanii choroba przeniosła się z Republiki Kongo. Przyjmuje się, że największe natężenie epidemii przypada na tym obszarze na rok 1987. W latach 90. odsetek tanzańczyków zarażonych AIDS wyniósł 11,4%²¹⁰.

Wraz z końcem lat 80. Tanzanię dotknął problem uchodźców z państw ościennych Burundi (od 1988 roku) i Rwandy (od 1990). Tanzania stanowiła dla tych ludzi bezpieczną

²⁰⁷ P. Calvocoressi, *Polityka międzynarodowa...*, op. cit., s. 707.

²⁰⁸ Ali Hassan Mwinyi, polityk Partii Afroszyrzyjskiej urodzony w 1925 roku. Swoje doświadczenie zdobywał zarówno w kontynentalnej Tanzanii, na Zanzibarze, jak i poza granicami kraju (m.in. sprawował rolę ambasadora Tanzanii w Egipcie). Wykształcił się w Wielkiej Brytanii. Zanim został prezydentem Tanzanii, pełnił m.in. funkcję ministra zdrowia i spraw wewnętrznych, w latach 1984–1985 prezydenta Zanzibaru i wiceprezydenta Tanzanii. W okresie sprawowania dwóch kadencji prezydentury (1985–1995) odszedł od socjalistycznego modelu planowania gospodarczego na rzecz wolnego rynku i prywatyzacji. Dzięki wspomnianym zmianom polepszył współpracę międzynarodową z Zachodem. Za jego kadencji zreformowano system walutowy oraz rolnictwo zgodnie z wytycznymi Międzynarodowego Funduszu Walutowego i Banku Światowego. Por. J. Bar., *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 162.

²⁰⁹ B. Heilman, L. Ndumbaro, *Corruptio, Politics and Societal Values in Tanzania. An Evaluation of the Mkapa Administration's Anti-corruption Efforts*, „African Journal of Political Science” 2002, no. 7.1, s. 1–19. Online: <https://embamex.sre.gob.mx/kenia/images/stories/pdf/ajps007001002.pdf> [dostęp: 11.11.2022].

²¹⁰ J. Iliffe, *Tanganyika Under German...*, op. cit., s. 357.

przystań, udzielała pomocy humanitarnej i w żaden sposób nie była zaangażowana w prowadzone w sąsiednich krajach konflikty.

Rok 1990 przyniósł pewne trudności związane z polityką wewnętrzną w Tanzanii (gdzie w dalszym ciągu obowiązywał dualistyczny system wyborów, z uwzględnieniem osobnych kandydatów na stanowisko prezydenta kontynentu i wyspy). Było to związane z dojściem do władzy Salmina Amoura, sprawującego urząd prezydenta Zanzibaru w latach 1990–2000. Podczas jego kadencji powstał zauważalny wzrost tendencji separatystycznych na Zanzibarze. Co więcej, w tym okresie politycy arabscy podejmowali próby odzyskania utraconej w 1964 roku, uprzywilejowanej pozycji na wyspie.

W 1995 roku przypadają kolejne wybory prezydenckie, które wygrywa Benjamin Mkapa, kandydat rządzącej partii CCM, uzyskawszy 62% głosów. Mkapa cieszył się również ogromnym poparciem byłego prezydenta Juliusa Nyerere. W jego programie wyborczym po raz kolejny padła obietnica walki z korupcją. Mkapa wydawał się wiarygodny, gdyż jako jeden z nielicznych działaczy na arenie politycznej Tanzanii nie był zamieszany w skandal korupcyjny, który wypląnął w czasie prezydentury Mwinyi²¹¹. Dodatkowo wybór kandydata z partii rządzącej zdeterminowany był poprawą sytuacji gospodarczej w kraju. W tym czasie również pierwsze reformy wprowadzone dekadę wcześniej zaczęły przynosić rezultaty. Podjęcie decyzji o uwolnieniu kursu walutowego oraz linearyzacji importu przyniosło wymierne korzyści w postaci rozwoju eksportu, realizowanego również przez prywatnych przedsiębiorców. Dzięki tym działaniom państwo zyskało rezerwę waluty. Wzmoczone kontrole publicznych finansów, a także rynkowa ocena efektywności pomocy udzielonej upadłym przedsiębiorstwom państwowym przyczyniły się z kolei do spadku inflacji. Restrukturyzacja sektora finansowego umożliwiła udzielenie finansowego wsparcia prywatnym inwestorom, których działania, zarówno te w kraju, jak i za granicą napędzały wzrost gospodarki. Rosły jednocześnie dochody uzyskane z podatków²¹². Przełamanie kryzysu i początek optymistycznego okresu z punktu widzenia ekonomii Tanzanii zauważono również w innych krajach Afryki Subsaharyjskiej na przełomie XX i XXI wieku.

W 2000 roku została reaktywowana Wspólnota Wschodnioafrykańska, na której siedzibę ponownie wybrano tanzańską Aruszę. Dzięki zakończeniu konfliktów wewnętrznych w Rwandzie możliwe było podjęcie działań sojuszniczych korzystnych dla

²¹¹ B. Heilman, L. Ndumbaro, *Corruptio, Politics and Societal Values in Tanzania...*, op. cit., s. 1.

²¹² *Tanzania. Poverty Reduction Strategy Paper*, January 2011, IMF Country Report no. 11/17, online: <https://www.imf.org/external/pubs/ft/scr/2011/cr1117.pdf> [dostęp: 11.11.2022].

całego regionu. Sam traktat, dotyczący jej założenia, a zwany Traktatem 3M²¹³ został podpisany przez głowy państw Tanzanii, Kenii i Ugandy 30 listopada 1999 roku w Aruszy. Dokument wszedł w życie 7 lipca 2000 roku. Inicjatywa ta zakładała wzajemną pomoc i współpracę. Nadrzędnym celem tego kroku było budowanie stabilnej ekonomicznie, bezpiecznej Afryki Wschodniej, w której jakość życia obywateli nieustannie wzrasta. Cel ten miał być realizowany w oparciu o zwiększenie konkurencyjności, wartości dodanej produkcji oraz handlu²¹⁴.

W 1998 roku w Dar es Salaam został przeprowadzony najgłośniejszy do tej pory zamach terrorystyczny na terenie Tanzanii, co w znacznym stopniu przyczyniło się do skoncentrowaniu uwagi rządu na problemie bezpieczeństwa narodowego. Odpowiedzią państw afrykańskich na zamach oraz inny, mający miejsce w zbliżonym czasie w kenijskim Nairobi, stało się przygotowanie uchwały o zwalczaniu i zapobieganiu terroryzmowi. Uchwała została podpisana w 1999 roku przez państwa członkowskie Organizacji Jedności Afrykańskiej²¹⁵.

Prezydent Mkapa sprawował urząd przez dwie kadencje, ponowne wybory odbyły się w 2000 roku i pomimo zarzutów oszustwa ze strony Zanzibaru zostały uznane za prawomocne. Decyzja ta wywołała szereg protestów na wyspie, co spowodowało konieczność interwencji policji. Podczas jednej z krwawych demonstracji w 2001 roku zginęło 40 osób. Społeczeństwo zanzibarskie nie wierzyło w demokratyczność ogłaszanych wyborów²¹⁶. Kwestionowano wyniki wyborów do parlamentu zarówno w 1995, jak i w 2000 roku. Panowało przekonanie, że podczas wyborów w Tanzanii łamane są prawa człowieka²¹⁷. Podczas prezydentury Mkapy na Zanzibarze pojawiła się znaczna aktywność bojówek islamskich. Gdziekolwiek dochodziło do o zamieszek i ataków bombowych jako odwet wobec odmowy przyjęcia przez rząd eksternistycznych poglądów²¹⁸.

²¹³ Traktat 3M swoją zawdzięczał pierwszym literom nazwisk prezydentów, którzy złożyli pod nim podpisy: Benjami Mkapa z Tanzanii, Daniel Moi z Kenii oraz Yoweri Museveni z Ugandy. Por. History of EAC, online: <https://www.eac.int/eac-history> [dostęp: 12.11.2022].

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ W. Lizak, *Regionalny system bezpieczeństwa w Afryce*, [w:] *Stosunki międzynarodowe w XXI wieku. Księga jubileuszowa z okazji 30-lecia Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego*, red. E. Haliżak et al., Warszawa 2006, s. 790.

²¹⁶ Wprowadzenie demokracji w Tanzanii kontynentalnej zostało przyjęte bez większych problemów.

²¹⁷ S. Amour, *Zanzibar Braces for Trouble*, online: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/988378.stm> [dostęp: 12.11.2022].

²¹⁸ W tym okresie krążyły pogłoski, jakoby eksterniści zanzibarscy byli inicjatorami ataków bombowych mających miejsce w Dar es Salaam oraz w kenijskim Nairobi. Por. M.A. Bakari, *The Democratisation Process in Zanzibar. A Retarded Transition*, [w:] *Hamburg African Studies*, 11, Hamburg 2001.

Zanzibar od zarania dziejów podzielony był na dwie odrębne społeczności, kryterium stanowiło przynależności do klasy społecznej i grupy etnicznej. Podział ten wydaje się mało zrozumiały, zwłaszcza dla osób nieznających historii tej części świata. Zanzibar, pomimo przynależności do Afryki, nigdy nie borykał się z niektórymi problemami dnia codziennego mieszkańców kontynentu, takimi jak choćby trybalizm. Mieszkańców wyspy łączył aspekt religijny, kulturowy i językowy. Czynniki etniczne na Zanzibarze od zawsze wykorzystywane były w celu manipulacji władzą. Początkowo manipulowali władzą Europejczycy, następnie sami mieszkańcy Zanzibaru, a ostatecznie politycy pochodzący z kontynentu. Kwestia etniczna była wykorzystywana w celu polaryzacji stosunków między dwoma społecznościami (arabską grupą byłych panów i afrykańską grupą byłych niewolników), i rozdrapywaniu nie do końca zabliznionych ran. Emocje tłumione podczas rządów Abeida Amani Karume oraz jego trzech kolejnych następców wybuchły ze zdwojoną siłą w wyniku demokratyzacji, kiedy to stronami w konflikcie stali się reprezentanci afrykańskiej i arabskiej ludności wyspy – ci ostatni nieobecni na arenie politycznej od 1964 roku.

Trudno jednoznacznie określić czy unia z Zanzibarem przyniosła więcej obopólnych zysków, czy strat. Niewątpliwie Zanzibar zachował swoją autonomię. Z punktu widzenia Tanganiki potencjalne korzyści można zaobserwować dopiero w dalekosiężnej perspektywie. Z całą pewnością za czasów sprawowania władzy przez prezydenta Nyerere nie zyskała ona żadnych, zauważalnych, relatywnych korzyści. „Julius Nyerere należał do tych niewielu mężów stanu i przywódców politycznych Afryki, których imiona nabierają znaczenia z czasem, a których zasługi dla historii kontynentu wciąż czekają na właściwe uznanie”²¹⁹.

W 2005 roku na prezydenta Tanzanii został wybrany Jakaya Kikwete²²⁰ i pełnił tę funkcję przez dwie kadencje. Czas jego prezydentury uznano za okres wzmożonego rozwoju ekonomicznego kraju, a także umocnienia pozycji Tanzanii na arenie międzynarodowej. W roku 2013 została sporządzona nowa wersja konstytucji. Zmiana ta

²¹⁹ K. Błażyca, *Tego drzewa nie zetniesz*, op. cit., s. 45.

²²⁰ Jakaya Kikwete urodził się w 1950 roku. Z wykształcenia ekonomista był również pułkownikiem i głównym oficerem politycznym tanzańskiej armii. Wcześniej pełnił funkcję parlamentarzysty, był wiceministrem a następnie ministrem energetyki, zasobów wodnych i naturalnych, ministrem finansów i ministrem spraw zagranicznych. Był jednym z najbliższych współpracowników prezydenta Mkapy, dzięki czemu został oficjalnym kandydatem partii rządzącej CCM podczas wyborów prezydenckich w 2005 roku, uzyskując podczas nich 80% głosów. W 2010 roku ponownie wybrany, decyzją 61% głosów na drugą kadencję. Podczas swojej prezydentury, w okresie od 31 stycznia 2008 roku do 31 stycznia 2009 Kikwete sprawował funkcję przewodniczącego Unii Afrykańskiej.

zdawała się być nie cierpiącą zwłoki – w tym czasie obowiązywała konstytucja uchwalona 1977 roku związana z realiami i potrzebami państwa jednopartyjnego. Uległa ona co prawda dwukrotnej nowelizacji (w 1984 oraz 1995 roku), jednak bez wątpienia w dalszym ciągu wymagała uaktualnienia. Niezależnie od tego, że rozwoju gospodarki w latach 2005–2015 wyglądał satysfakcjonująco, to w 2014 roku miała miejsce kolejna afera korupcyjną. Kilku wysokich rangą urzędników państwowych wykorzystywało w prywatnych celach środki pochodzące z Banku Centralnego. Gdy informacja ta trafiła do opinii publicznej, zagraniczni donatorzy zamrozili kwotę 500 mln USD, która miała zostać przeznaczona na pomoc dla Tanzanii²²¹. Niestety, doszło do tego pomimo aktywnie działającego Biura do spraw Zapobiegania i Zwalczania Korupcji i nieustającej walki z korupcją trwającej począwszy od połowy lat 90²²². Nie ulega wątpliwości, że zamrożenie tak wielkich środków pomocowych stanowiło poważny argument dla usprawnienia polityki antykorupcyjnej w kraju. Pomoc ta była bardzo istotnym czynnikiem dla rozwoju gospodarki Tanzanii. W 1996 roku z inicjatywy Banku Światowego i Międzynarodowego Funduszu Walutowego został stworzony program Redukcji Zobowiązań Najbiedniejszych i Najbardziej Zadłużonych Państw Świata, dzięki któremu w 2000 roku w ramach Wielostronnej Inicjatywy na rzecz Redukcji Zadłużenia trzydziestu najuboższym i najbardziej zadłużonym państw Afryki został umorzony dług o całkowitej wysokości 100 mln USD. Na przestrzeni lat 2000–2012 ze wspomnianej redukcji zadłużenia skorzystało trzydzieści pięć krajów afrykańskich, w tym Tanzania, której umorzona została kwota w wysokości 6,8 mld USD. W tym samym czasie Tanzania (oraz wiele innych krajów, m.in. Albania, Wyspy Zielonego Przylądka, Mozambik, Pakistan i inne) brała udział w innym programie pomocy stworzonym przez ONZ – *Delivering as One*, który został zainicjowany w 2007 roku przez przewodniczącego do spraw rozwoju Kemala Dervisa. Projekt zakładał pomoc w oparciu o jeden program i ujednolicony budżet, jeden urząd, a także jednego lidera. Realizacja reform związanych z udziałem w projekcie podlegała corocznej ocenie i była publikowana pod postacią oficjalnego raportu²²³. Ten proces sprawił, że na przestrzeni pierwszej i drugiej dekady XXI wieku Tanzania wybiła się na prowadzenie w rankingach rozwojowych, zyskując (wraz z Rwandą) miano lidera wśród

²²¹ *Freedom in the world 2015*, online:

https://freedomhouse.org/sites/default/files/01152015_FIW_2015_final.pdf [dostęp: 18.04.2020].

²²² B. Heilman, L. Ndumbo, *Corruptio, Politics and Societal Values in Tanzania...*, op. cit., s. 2–15.

²²³ *One Programme Annual Report. Delivering as One Pilot Programme in Tanzania*, online:

<https://www.sdgfund.org/one-programme-annual-report-delivering-one-pilot-programme-tanzania> [dostęp: 19.04.2020].

państw Afryki Wschodniej, co niewątpliwie stanowi sukces czasów polityki państwowej prezydenta Jakayai Kikwete.

Wzrost gospodarczy następował równoległe względem pomyślnie rozwijającej się Wspólnoty Wschodnioafrykańskiej. W 2007 roku do wspólnoty dołączyły dwa kolejne państwa Rwanda i Burundi. W tym okresie organizacja skupiała swoją uwagę na realizacji planu unii celnej i monetarnej oraz wspólnego rynku i federacji politycznej. W ramach współpracy regionalnej opracowano projekt inwestycyjny budowy międzynarodowej linii kolejowej łączącej stolicę Rwandy, Kigali, z tanzańską miejscowością Isaka, a następnie z Dar es Salaam. Projekt ten, uzupełniony dodatkowym połączeniem z miastem Gitega w Burundi, otrzymał finansowe wsparcie Banku Światowego²²⁴.

W listopadzie 2007 roku Tanzania oraz Kenia, Uganda i Burundi jako członkowie EAC podpisały umowę ramową dotyczącą partnerstwa gospodarczego z Unią Europejską²²⁵.

W 2010 roku został uruchomiony międzynarodowy projekt regionalny dotyczący zarządzania zasobami naturalnymi basenu źródłowej rzeki Nilu – Kagery. Powstał on z inicjatywy Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Wyżywienia i Rolnictwa, poza Tanzanią uczestniczyły w nim również Burundi, Rwanda i Uganda²²⁶.

Również w 2010 roku w Johannesburgu odbyło się spotkanie przedstawicieli dwudziestu sześciu państw afrykańskich (w tym również Tanzanii). Podczas spotkania omawiano warunki utworzenia trójstronnej wielkiej strefy wolnego handlu, która miała powstać z inicjatywy trzech organizacji regionalnych: Wspólnego Rynku Afryki Wschodniej i Południowej, Wspólnoty Wschodnioafrykańskiej i Wspólnoty rozwoju Afryki Południowej²²⁷.

W 2015 roku 5 listopada prezydent Jakaya Kikwete przekazał urząd zwycięzcy wyborów Johnowi P. Magufuli²²⁸. Już od początku pozytywnie oceniano niektóre

²²⁴ S. Oirere, *Tanzania Upgrade Receives \$US 300m from World Bank*, „International Railway Journal” 2014, online: <https://www.railjournal.com/africa/tanzania-upgrade-receives-us-300m-from-world-bank/> [dostęp: 20.04.2020].

²²⁵ Umowa ramowa o partnerstwie posiadała charakter czysto intencyjny, nie pociągała za sobą konieczności realizacji żadnych postulatów. Por.: P. Frankowski, I. Słomczyńska, *Unia Europejska – Afryka subsaharyjska*, Lublin 2011, s. 146.

²²⁶ United Nations Rwanda, *Delivering as One. Annual Report 2010*, Nairobi 2011, s. XVI.

²²⁷ 26 African Nations Meet to Negotiate Tripartite (Comesa-EAC-SADC) Grand Free Trader Area, online: <https://www.eac.int/documents/category/comesa-eac-sadc-tripartite> [dostęp: 20.04.2020].

²²⁸ John Pombe Joseph Magufuli urodził się w 1969 roku. Ukończył Mkwawa College of Education w Irindze, Uniwersytet w Dar es Salaam oraz Uniwersytet Salford w Wielkiej Brytanii. Z wykształcenia chemik, rozprawę doktorską obronił w 2009 roku na uniwersytecie w Dar es Salaam. Był politykiem aktywnym od 1995 roku, kiedy to po raz pierwszy został wybrany na członka parlamentu. Począwszy od 2000 roku był kolejno ministrem pracy, do spraw gruntów, mieszkalnictwa i osadnictwa ludzkiego, spraw

z podejmowanych przez niego działań, takich jak choćby zbudowanie tańszego w utrzymaniu modelu aparatu władzy obejmującego liczbę dziewiętnastu ministrów w gabinecie prezydenckim, a nie trzydziestu, jak to było praktykowane. Zdecydowane działania prezydenta umożliwiły również utrzymanie wzrostu PKB na poziomie 6,8%²²⁹. Za jego kadencji została rozpoczęta kampania na rzecz darmowego powszechnego dostępu do szkolnictwa nie tylko podstawowego, ale i średniego stopnia. Podejmował również liczne inicjatywy służące polepszeniu sytuacji państwowej w walce z korupcją, za co został nagrodzony w 2016 roku przez Radę Gospodarczą i Społeczną ONZ tytułem prezydenta roku²³⁰. Niestety, w późniejszym okresie swoich rządów Magufuli był oceniany poprzez pryzmat swoich autorytarnych zachowań, prowadzących do ograniczenia swobody obywateli. Z jego inicjatywy zostały skrócone transmisje obrad parlamentu emitowane w publicznej telewizji. Za jego kadencji utrudniano działalność partiom opozycyjnym. Podtrzymano nakaz wydalania ze szkół ciężarnych uczennic, jako że stanowiły świadectwo rozpusty, z tego samego powodu zakazując powrotu do szkół nastoletnim matkom. Decyzja ta spotkała się oburzeniem nie tylko obywateli Tanzanii, ale również obserwatorów z zagranicy, co w konsekwencji doprowadziło w 2018 roku do wstrzymania przez Bank Światowy pożyczki w wysokości 300 mln USD, która miała zostać przeznaczona na cele edukacyjne²³¹.

2.4. System polityczny w Tanzanii naszych czasów

Obecny system polityczny został zawarty w Konstytucji Zjednoczonej Republiki Tanzanii pochodzącej z 1977 roku. Określa on Tanzanię jako republikę, z prezydentem pełniącym funkcję głowy państwa, wybieranym podczas demokratycznych wyborów, cyklicznie co pięć lat. Każdemu prezydentowi przysługuje prawo do reelekcji, które począwszy od czasów prezydenta Nyerere jest respektowane. Zjawisko to wyróżnia Tanzanię na tle innych Państw regionu Afryki Wschodniej (takich jak choćby Uganda,

rozwoju hodowli i rybołówstwa. Nigdy nie był w ścisłym gronie kierującym partią CCM, nie był również zamieszany w żadną aferę korupcyjną. Por.: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Magufuli [dostęp: 20.04.2022].

²²⁹ E. Bemwanda, *The symptoms of the Shift towards an Authoritarian State in Tanzania's President John Pombe Magufuli's Rule*, „Politeja” 2018, no. 5 (56), s. 124–150, s. 137.

²³⁰ Ibidem, s. 133.

²³¹ A. Mtulya, *Five Things Tanzania's President 'Bulldozer' Magufuli has Banned*, online: <https://www.systemw.bbc.com/news/world-africa-47334545> [dostęp: 20.04.2020].

Rwanda czy Burundi)²³². Konstytucja jest zgodna z monteskiuszowskim trójpodziałem władzy²³³, szczegółowo określając kompetencje każdej z nich.

Akt unii zawartej z Zanzibarem w 1964 roku zakłada, że jeśli wybrany w wyniku elekcji prezydent pochodzi z Tanzanii kontynentalnej, wiceprezydent wybierany jest ze społeczności Zanzibaru (i na odwrót). Zgodnie z tą zasadą rządu prezydenta Magufuliego tożsame były z wiceprezydenturą pochodzącej z wyspy Sami Suluhu Hassan²³⁴.

W Tanzanii konstytucja gwarantuje wszystkim obywatelom dostęp do informacji dotyczących życia publicznego kraju, a także do aktywnego udziału w nim²³⁵. Parlament Tanzanii (z reguły) publikuje ważne dokumenty, takie jak akta prawne, raporty komisji czy sesje. eCo zaskakujące, jednocześnie od 1967 roku obowiązuje prawo ograniczające dostęp do rzetelnych informacji prasowej za sprawą pewnego rodzaju cenzury. Wszelkie treści mogące zostać uznane za obraźliwe bądź szkodzące interesom kraju, przekazane do wiadomości publicznej mogą skutkować nałożeniem grzywny, a w skrajnych sytuacjach nawet karą pozbawienia wolności do dwóch lat. Na konsekwencje narażony jest nie tylko wydawca, ale każda osoba, która weszła w posiadanie tych informacji²³⁶. Trudno więc mówić o wolnych mediach. Propaganda z pewnością stanowi dogodny instrument władzy, a rzetelność prezentowanych na światowej arenie informacji zależy od potrzeb, korzyści i dobrej woli rządzących. Jest to myśl, z którą warto pozostać, poddając analizie wszelkie zachowania i działania społeczne w Tanzanii, również te z zakresu kultury i sztuki.

Realny przyrost PKB w Tanzanii w latach 2001–2010 posiadał średnią stopę wzrostu 7%. Należy wyszczególnić, że najwyższy wzrost odnotowano w sektorach: komunikacja – 22,1%, budownictwo, elektryczność i gaz – 10,2%, a także pośrednictwo finansowe – 10,1%. Z kolei w 2010 roku najwyższy wzrost osiągnięto w zakresie: handlu, rolnictwa, produkcji, nieruchomości i usług biznesowych. Przy czym warto zaznaczyć, że gospodarka Tanzanii opiera się przede wszystkim na rolnictwie, które odpowiada za jedną

²³² W niektórych państwach regionu, takich jak m.in. Rwanda, Uganda czy Burundi, zjawiskiem powszechnym jest doprowadzanie do kolejnych reelekcji prezydenta, nawet wbrew konstytucji danego kraju (stan na kwiecień 2020).

²³³ Monteskiuszowski podział władzy wskazuje na istnienie instytucji wykonawczych, ustawodawczych i sędziowskich.

²³⁴ Samia Suluhu Hassan, pochodząca z Zanzibaru polityk była pierwszą kobietą wiceprezydent w Tanzanii. Obecnie, w wyniku niespodziewanej śmierci prezydenta Magufuli, od 19 marca 2021 roku pełni funkcję pierwszej kobiety prezydent w historii Tanzanii. Sytuacja ta zostanie po krótko przytoczona w dalszej części tej pracy (stan na listopad 2022).

²³⁵ D. Gadzinowska, K. Kochanowicz, M. Marczyński, *Globalna Północ – Globalne Południe. Polska – Tanzania*, Warszawa 2008.

²³⁶ Ibidem, s. 8.

czwartą PKB kraju. Zapewnia ono aż 85% eksportu. W tym sektorze pracuje ok 75% aktywnych zawodowo obywateli²³⁷.

Zgodnie z raportem Międzynarodowego Funduszu Walutowego z 2009 roku transformacja gospodarcza w Tanzanii przebiegała trójfazowo:

- faza liberalizacji –lata 1986–1995;
- faza stabilizacji makroekonomicznej i reform strukturalnych – lata 1996–2006;
- faza konsolidacji reform i polityki – od 2006 roku.

Raport ten wykazał, że Tanzania w ciągu opisanych dwóch dekad uczyniła ogromne postępy, osiągnęła oraz utrzymała stabilność makroekonomiczną, Transformacja gospodarcza przebiegała etapowo, z uwzględnieniem wprowadzania na bieżąco niezbędnych reform strukturalnych, przyspieszających rozwój gospodarki i przyczyniających się bezpośrednio do stopniowego zmniejszania ubóstwa.

Jednak, aby wspomniany progres mógł być tożsamy ze stabilizacją, niezbędna jest poprawa jakości i wydajności sektora biznesowego oraz skuteczny system sądowniczy. Niezbędna jest również poprawa sektora publicznego, a zwłaszcza silna, wolna od korupcji administracja, adekwatny do epoki system podatkowy oraz zdyscyplinowanie w kwestii zarządzania finansami publicznymi.

Kolejny priorytet to poprawa infrastruktury dróg, dostaw energii, służby zdrowia i edukacji²³⁸.

Obecnie Tanzania w dalszym ciągu swój znaczny rozwój i wzrost gospodarczy w dużej mierze zawdzięcza pomocy zagranicznej i pozostaje wśród pierwszej dwudziestce państw świata otrzymujących największą pomoc²³⁹. Uniezależnienie się od tej pomocy należy traktować jako stały priorytet. Być może drogą do niego prowadzącą jest aktywne działanie w ramach Wspólnoty Wschodnioafrykańskiej²⁴⁰.

Pomimo znacznych osiągnięć, Tanzania począwszy od 1971 roku²⁴¹ w dalszym ciągu zalicza się do najsłabiej rozwiniętych państw świata, przy czym o stopniu rozwoju stanowią: średnia dochodów na jednego mieszkańca²⁴², poziom zasobów ludzkich (mierzony skalą niedożywienia), poziom zdrowia, edukacji oraz gospodarki, ze

²³⁷ *Tanzania Economy*, online: <https://www.tanzania.go.tz/> [dostęp: 21.04.2020].

²³⁸ R. Nord et al, *Tanzania. The Story of an African Transition*, Washington 2009, s. 7, 65.

²³⁹ R. Kłosowicz, *Konteksty dysfunkcyjności państw*, op. cit., s. 328.

²⁴⁰ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 193.

²⁴¹ List of Least Developed Countries, online: <https://unctad.org/topic/least-developed-countries/list> [dostęp: 20.12.2020].

²⁴² Poniżej 750 USD przez trzy lata.

szczególным uwzględnieniem stopnia zależności produkcji surowców, importu i eksportu oraz powiązań z rynkiem globalnym²⁴³.

Warto wiedzieć, że oprócz Kenii większość krajów z regionu znajduje się na wspomnianej powyżej liście najsłabiej rozwiniętych krajów świata. Jednak, jeśli wziąć pod uwagę inne niż PKB kryterium wskaźnika rozwoju społecznego²⁴⁴ Tanzania plasuje się na trzydziestej pozycji spośród pięćdziesięciu dwóch krajów afrykańskich.

Główne sektory tanzańskiej gospodarki to rolnictwo, turystyka, rybołówstwo, leśnictwo, górnictwo i energetyka. Większość społeczeństwa (około 75 %) pracuje w sektorze rolnictwa. Zwierzęta hodowane są na obszarze o niskiej sumie opadów, na terytorium, na którym nie zaobserwowano masowego występowania much tse-tse. W Tanzanii uprawia się głównie kawę, sizal, bawełnę, orzechy nerkowca, herbatę, orzechy kokosowe, goździki. Jednak najważniejszym eksportowanym produktem jest kawa, następnie sizal oraz herbata. Produkty te eksportowane są głównie do Indii, Wielkiej Brytanii, Niemiec, Japonii, Holandii i Belgii. Tanzania z kolei importuje produkty konsumpcyjne, maszyny, urządzenia służące do transportu, ropę naftową oraz surowce przemysłowe. Produkty te pochodzą najczęściej z RPA, Japonii, USA, Chin czy Brazylii. Tanzania prowadzi współpracę handlową z wieloma organizacjami, m.in. Wspólnotą Wschodnioafrykańską (EAC), Wspólnotą Rozwoju Afryki Południowej (SADC), Wspólnym Rynkiem Afryki Wschodniej i Południowej (COMESA). Podpisała również wiele preferencyjnych porozumień, takich jak AGOA (African Growth and Opportunity ACT) z USA, EBA (Everything but Arms) z Unią Europejską, FOCAC (The Forum of China – Africa Cooperation), TICAD (The Tokyo International Conference of African Development) z Japonią oraz Partnerstwo Indoafrykańskie (Indo African Partnership)²⁴⁵.

Tanzania należy do grupy państw w Afryce Subsaharyjskiej najbardziej dotkniętych procederem grabieży ziemi. Związany jest on z handlem ziemią tanzańską z zagranicznymi inwestorami, podczas których często realna wartość ziemi jest znacznie zaniżana, a inwestorzy bardzo rzadko realizują projekty rozwojowe, do których zobowiązują się podczas zakupu. Zdarzają się również sytuacje, podczas których zagraniczny inwestor wywłaszcza lokalnych przedsiębiorców z ich ziemi, wskutek czego nie tylko otrzymuje

²⁴³ Ł. Fyderek, K. Jarecka-Stępień, J. Stępień, R. Krupiewsa-Korbut, *Wprowadzenie do problematyki pomocy rozwojowej*, red. Ł. Fyderek et al., Kraków 2010, s. 165–166.

²⁴⁴ Human Development index (HDI), online: https://www.theglobaleconomy.com/rankings/human_development/Africa/ [dostęp: 20.12.2020].

²⁴⁵ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 194.

ziemię, ale dodatkowo dysponuje taną siłą roboczą oraz bardzo często sprawuje kontrolę nad zasobami wody pitnej i surowców naturalnych na danym obszarze²⁴⁶.

Tanzania posiada duże zasoby mineralne, znajdziemy tu m.in. złoża metaliczne, kamienie szlachetne, mineralne źródła energii i minerały przemysłowe. Do złóż metalicznych dostępnych na tym obszarze zaliczyć można srebro, kobalt, rudy żelaza, złoto, grafit, miedź i nikiel. Z kolei, jeśli wziąć pod uwagę kamienie szlachetne, najbardziej wartościowym spośród wydobywanych w Tanzanii jest tanzanit²⁴⁷, który można odnaleźć jedynie w tej części świata. Wydobywane są tu również diamenty, perły, granaty, rubiny, rodolity, szafiry, szmaragdy, turmaliny oraz ametysty. W 2015 roku eksport złota z Tanzanii wyniósł 1,3 miliarda USD, co stanowiło 90% eksportu minerałów z całego kraju. Wydobywanie diamentów koncentruje się w rejonie Jeziora Wiktorii.

W Tanzanii odnajdziemy również pokaźne zasoby węgla kamiennego, gazu ziemnego oraz uranu. Zarówno klimat, jak i budowa geologiczna sprzyjają inwestowaniu w biomasę, energię wodną, geotermalną, wiatrową czy słoneczną²⁴⁸. Rząd promuje rozwój branży zasobów energetycznych po to, by stopniowo dzięki nim zastępować importowane do Tanzanii produkty naftowe. Niestety, jak widać wyraźnie na przestrzeni lat, zasoby naturalne nie zawsze przekładają się na wzrost dobrobytu w danym kraju. Tanzania nie posiada jednak aż tak wielkich bogactw naturalnych, aby uwaga rządzących mogła zostać skoncentrowana jedynie na ich wydobyciu, które z kolei mogłoby się stać pobudką do zastoju w innych sektorach gospodarki²⁴⁹. Złoża te nie zostały również odkryte na tyle wcześnie, by w czasach kolonializmu stanowić główny dochód państwa.

Obecnie Tanzania ma bardzo dobre stosunki ze swoimi sąsiadami. Jest członkiem międzynarodowych i regionalnych ugrupowań politycznych. Współpraca międzynarodowa jest realizowana jednak przede wszystkim w regionie, głównie w ramach Wspólnoty Wschodnioafrykańskiej, która w skali całej Afryki jest uznawana za ugrupowanie o najwyższym zaangażowaniu w realizację postawionych sobie celów integracyjnych²⁵⁰.

²⁴⁶ R. Kłosowicz, Konteksty dysfunkcyjności państw, op. cit., s. 295–299.

²⁴⁷ Tanzanity uznawane są za jedno z najbardziej drogocennych kamieni szlachetnych na świecie, wydobywane na obszarze o powierzchni 20 km² rozpościerającym się w niedalekim sąsiedztwie góry Kilimandżaro.

²⁴⁸ S. Omondi, *What Are the Major Natural Resources of Tanzania?*, online: <https://www.worldatlas.com/articles/what-are-the-major-natural-resources-of-tanzania.html> [dostęp: 21.12.2020].

²⁴⁹ B. Ndulu et al., *Challenges of African Growth. Opportunities, Constraints and Strategic Directions*, Washington 2007, s. 13.

²⁵⁰ W. Lizak, *Afrykańskie instytucje...*, s. 425.

Podobnie jak w poprzednich latach, Tanzania udziela pomocy humanitarnej uchodźcom i angażuje się w rozmowy mające na celu przywrócenie pokoju i stabilizacji w państwach dotkniętych konfliktem. Według danych z 2014 roku Tanzania znalazła się w pierwszej dziesiątce państw afrykańskich o największej liczbie uchodźców. W 2019 roku na terenie Tanzanii przebywało 259 tysięcy uchodźców i osób ubiegających się o polityczny azyl²⁵¹.

Obecnie w Tanzanii wszystkie grupy kulturowe, etniczne, religijne i inne mniejszościowe mają konstytucyjną gwarancję pełnych praw politycznych, choć, jak już wspomniano, zabronione jest tworzenie partii na podstawie ideologii o wyraźnym skoncentrowaniu na problemach mniejszościowych, po to, by uniknąć tworzenia ugrupowań o wyraźnych tendencjach separatystycznych.

Konstytucja Tanzanii zapewnia wszystkim obywatelom wolność wyznania. Dzięki temu można zaobserwować w tym kraju pokojowe współistnienie przedstawicieli różnych grup religijnych. Święta religijne, takie jak m.in. chrześcijańskie Boże Narodzenie czy Wielkanoc, respektuje się tu na równi ze świętem kończącym muzułmański ramadan Idd-ul-Fitr czy dniem urodzin proroka. Obrzędy różnych wyznań są uroczyście obchodzone w całym kraju. W społeczeństwie istnieje świadomość, że przedstawiciele różnych religii wpłynęli na proces kształtowania tożsamości obywatelskiej w Tanzanii. Choć relacje pomiędzy członkami różnych wyznań są na ogół pokojowe, zdarzały się przypadki wzajemnej wrogości, zarówno w Tanzanii kontynentalnej, jak i na Zanzibarze. Przykładowo, w październiku 2014 roku napięcia powstałe między chrześcijanami a muzułmanami w małej wiosce Bakoba, położonej w północno-zachodniej części kraju, doprowadziły do ataku uzbrojonych w maczety muzułmanów na grupę chrześcijan. W wyniku tej napaści życie straciła jedna osoba. Niemniej jednak incydenty takie nie są stałym elementem życia Tanzańczyków. Tego rodzaju napięcia częściej występują na Zanzibarze, gdzie bywają wykorzystywane przez polityków straszących społeczeństwo widmem islamskiego radykalizmu. Najczęściej sytuacje tego typu mają miejsce w okresie przedwyborczym, odwracając skutecznie uwagę od poważniejszych problemów społecznych w kraju.

Na Zanzibarze, o czym zresztą wielokrotnie wspomniano w niniejszym opracowaniu, proces budowy społeczeństwa obywatelskiego wydaje się o wiele mniej

²⁵¹ WFP Tanzania Country Brief, online: <https://reliefweb.int/report/united-republic-tanzania/wfp-tanzania-country-brief-november-2019> [dostęp: 22.12.2020].

zaawansowany względem kontynentu. Źródłem konfliktu są różnice etniczne wykorzystywane przez opozycyjnie zorientowanych polityków. Obecnie w Tanzanii działają organizacje na rzecz pokojowego współistnienia wszystkich obywateli. Jedną z nich jest Zanzibarski Ośrodek Prawny, który monitoruje przebieg wyborów, a działa w ramach organizacji The Zanzibar Election Monitoring Group (ZEMOG). Z kolei Zanzibarskie Stowarzyszenie Dziennikarzy organizuje warsztaty i zajęcia w ramach inicjatywy Edukacja dla Demokracji. Jak już wspomniano, mimo że konstytucja gwarantuje wolność słowa, w Tanzanii nie ma niezależnej prasy. Ze strony obozu władzy stosowane są różne taktyki marketingowe, które nieoficjalnie ograniczają swobodny przepływ informacji. Jedną z nich jest wykupywanie pełnostronicowych reklam²⁵². Obowiązująca do dziś ustawa z 1970 roku zezwala na istnienie informacji dostępnych jedynie dla zaufanych urzędników. W praktyce wiele treści nie podaje się do wiadomości publicznej właśnie przez wzgląd na mało precyzyjnie sformułowaną definicję tajemnicy, której ewentualne zdradzenie może prowadzić do naruszenia bezpieczeństwa kraju²⁵³. Ponieważ nie wszędzie możliwe jest korzystanie z Internetu, dla wielu obywateli jedynym oknem na świat pozostają kontrolowane przez rząd media. Mimo że językiem urzędowym jest tu również angielski, to językiem mediów pozostaje jedynie *suahili*. Prawdopodobnie również w ten sposób próbuje się ograniczyć dostępność podawanych do opinii publicznej informacji. W 2015 roku wprowadzono w życie ustawę dotyczącą przeciwdziałaniu cyberprzestępczości. Jednak z biegiem czasu zaczęto jej używać w sposób nieprzeznaczony do jej zastosowania, została wykorzystana przeciw krytyce rządu i prezydenta. Ustawa dawała dużą swobodę w zakresie stosowania kar za podawanie do wiadomości publicznej informacji powszechnie uznawanych za nieprawdziwe, mylące lub nieprecyzyjne. Wśród Tanzańczyków głośna była sprawa z czerwca 2016 roku, kiedy to sąd skazał jednego z obywateli na karę trzech lat pozbawienia wolności i grzywnę w wysokości 7 milionów TSH²⁵⁴ za obrazę prezydenta na portalu społecznościowym Facebook. Wyrok ten jednak został zredukowany do samej grzywny²⁵⁵. Podobnie we wrześniu 2015 roku na mocy ustawy o łączności elektronicznej i pocztowej z 2010 roku pięciu obywateli zostało ukaranych za obrazę prezydenta podczas konwersacji w aplikacji Whatsapp, umożliwiającej (jak widać jedynie hipotetycznie) prowadzenie prywatnych rozmów.

²⁵² J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 203.

²⁵³ D. Gadzinowska, K. Kochanowicz, M. Marczyński, *Globalna Północ — Globalne Południe...*, op. cit., s. 8–9.

²⁵⁴ 7 milionów TSH stanowi równowartość około 3100 USD.

²⁵⁵ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 204.

W grudniu 2016 roku radca prawny partii CHADEMA (opozycyjnej względem rządzącej) podał do informacji publicznej, że ustawa o cyberprzestępczości umożliwiła aresztowanie na podstawie podobnych przewinień od maja do listopada 2016 roku 142 osób²⁵⁶. Dopiero w listopadzie 2016 roku prezydent Magufuli podpisał nową ustawę dotyczącą mediów. Podkreślił wówczas, że ma to na celu profesjonalizację sektora dziennikarskiego. Jednak trudno mówić o wolnych mediach w Tanzanii, gdyż ustawa zawiera adnotację o utworzeniu przez rząd rady akredytacyjnej, dającej możliwość zawieszania dziennikarzy w prawie wykonywania zawodu. Zgodnie z tą ustawą dziennikarze działający bez karty prasowej mogą podlegać karze pozbawienia wolności od lat trzech oraz grzywnie w wysokości co najmniej 5 milionów TSH²⁵⁷. Nowe prawo upoważnia ministra informacji do ustanowienia wymogów licencyjnych dla przedstawicieli prasy²⁵⁸.

Mimo że od kilku lat w rankingu Freedom in the World Tanzania znajduje się w grupie państw uznawanych za częściowo wolne w zakresie swobody wypowiedzi, w ostatnich latach kiepsko wypada wolność w zakresie politycznym²⁵⁹.

Na Zanzibarze wolność prasy jest ograniczona jeszcze bardziej niż na kontynencie. Rząd jest właścicielem jedynej zanzibarskiej gazety codziennej, prywatne media inne niż radio nie istnieją prawie wcale. Dostęp do Internetu z roku na rok rośnie, ale rząd ma dostęp do niestosownych w swoim odczuciu treści²⁶⁰.

Na podstawie danych z 2018 roku²⁶¹ w Tanzanii wśród obywateli od piętnastego roku życia czytać i pisać w języku *suahili*, angielskim lub arabskim potrafiło 77,9% populacji. Wśród ankietowanych było 83,2 % mężczyzn i 73,1% kobiet²⁶².

Z kolei jeśli chodzi o dostęp Tanzańczyków do energii elektrycznej, to liczba wykorzystanych na jednego mieszkańca kilowatogodzin w Tanzanii wynosiła 91. Dla porównania w Polsce liczba ta osiągnęła wartość 3832²⁶³. Średni czas na podłączenie prądu w Tanzanii w 2013 roku wynosił 109 dni. Tak długi czas oczekiwania względem Zachodu

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ 5 mln TSH to około 2200 USD.

²⁵⁸ J. Bar, *Państwo i społeczeństwo...*, op. cit., s. 204 /online: Freedom in the World 2017.

²⁵⁹ Freedom in the World 2018.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ CIA World Fact-book

²⁶² Tanzania Literacy, online: <https://countryeconomy.com/demography/literacy-rate/tanzania> [dostęp: 22.12.2020].

²⁶³ East African Facts and Figures 2012, online:<http://repository.eac.int:8080/bitstream/handle/11671/212/EAC%20Facts%20and%20Figures%202012%20%281%29.pdf?sequence=1&i> [dostęp: 22.12.2020].

sprawił, że obecnie problem ten stanowi jeden z priorytetów na liście zadań Wspólnoty Wschodnioafrykańskiej²⁶⁴.

Kolejny problem dotyczący sytuacji społecznej w Tanzanii, nad którym warto się zastanowić, związany jest z dyskryminacją kobiet. Z roku na rok próbuje się go niwelować za pomocą aktów prawnych. Pierwsze wydarzenie stanowiące krok milowy w kwestii kobiecej miało miejsce w 2016 roku. Był nim zakaz małżeństw z osobami małoletnimi²⁶⁵. Kobiety tanzańskie od pewnego czasu zajmują też ważne stanowiska administracyjne, pojawiają się również w życiu politycznym kraju.

Oczywiście w dalszym ciągu daleko Tanzanii do miejsc na świecie, gdzie całkowicie niezależne społeczeństwo prawdziwie wierzy w równość płci, w dalszym ciągu zdarzają się tu brutalne gwałty, okaleczenia żeńskich genitaliów czy drastyczna przemoc w rodzinie. Zbrodnie tego typu uważane są naturalnie za przestępstwa, ale rzadko bywają ścigane sądownie. Zdarza się również gdzieniegdzie na obszarach wiejskich handel kobietami czy dziećmi. Prawa człowieka łamane są niekiedy również w stosunku do albinosów czy homoseksualistów. W dalszym ciągu zdarzają się sytuacje naruszające fizyczność i godność osobistą powyżej wymienionych grup. Dzieje się to coraz bardziej sporadycznie, ale takie sytuacje w dalszym ciągu mają miejsce. Przykładowo, w 2013 roku raport Human Rights Watch wykazał przypadki wykorzystywania dzieci (niekiedy nawet ośmioletnich) do wykonywania nielegalnej ciężkiej pracy fizycznej w kopalniach²⁶⁶. Jeszcze do niedawna wierzono w magiczną moc skrywaną w ciałach albinosów, w związku z czym z części ciała ludzi chorujących na bielactwo wykonywano magiczne amulety, które miały przynosić szczęście i dobrobyt²⁶⁷. Obecnie nękanie albinosów i naruszanie ich przestrzeni osobistej oraz fizycznej powierzchowności w celach rytualnych jest surowo zabronione, a ich wolność jest broniona literą prawa.

Kontakty homoseksualne są surowo zakazane prawnie, grozi za nie pozbawienie wolności. Członkowie społeczności LGBT doświadczają pełnej dyskryminacji i licznych nadużyć, w związku z czym większość osób z tej grupy społecznej skrywa swoją

²⁶⁴ Doing Business in the East Africa Community 2013. Smarter Regulations for small and Medium-size Enterprises, s. 33, online: <https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/16246> [dostęp: 22.12.2020].

²⁶⁵ Gambia and Tanzania Outlaw Child Marriage, online: <https://www.bbc.com/news/world-africa-36746174> [dostęp: 22.12.2020].

²⁶⁶ Freedom in the World 2018.

²⁶⁷ A. Cichecka, *Czarownictwo jako wyzwania dla bezpieczeństwa społecznego – przypadek Tanzanii*, [w:] *Konteksty bezpieczeństwa w Afryce. Problemy globalne, sektorowe, regionalne, lokalne*, red. A. Żukowski, Olsztyn 2014, s. 375–391, Forum Politologiczne nr 16, s. 382.

tożsamość. Bardzo trudno jest spotkać w Tanzanii pary homoseksualne czy osoby o charakterystycznym queerowym wyglądzie.

Obywatele zwykle nie prowadzą rozważań dotyczących naruszania ich wolności osobistej. Korzystają ze swobody związanej z możliwością podróżowania, wyboru miejsca pracy czy zamieszkania, dobrowolności w zakresie odbycia edukacji. Niestety, w dalszym ciągu, pomimo szeregu kampanii antykorupcyjnych prowadzonych chyba przez wszystkich przywódców tego kraju, zjawisko to istnieje na wszystkich szczeblach, a co za tym idzie, jest dotkliwym problemem, z którym borykają się wszystkie warstwy społeczne. Przykładowo, mieszkańcy Tanzanii mogą zakładać firmy, ale zmuszeni są płacić łapówki urzędnikom państwowym, gdyż w przeciwnym razie cała procedura trwa w nieskończoność. Łapówkarstwo jest wszechobecne. Ponieważ nie każdego stać na uiszczanie ciągłych dodatkowych opłat, ubóstwo zwłaszcza na obszarach wiejskich dotyka około 33% populacji kraju. Twierdzenie więc, że istnieje równość ekonomicznej obywateli Tanzanii, powinno być traktowane z przymrużeniem oka²⁶⁸. Tanzania nie wypracowała systemu emerytalnego, w związku z czym seniorzy zdani są na łaskę rodziny lub w przypadku jej braku – przechodniów. Częstym zjawiskiem jest widok ludzi starych, niedołężnych lub niepełnosprawnych, zmuszonych do proszenia o jałmużnę. Rząd Tanzanii do tej pory nie przewidział dla osób najbardziej potrzebujących specjalnej pomocy ze środków państwowych lub jest ona znikoma. Żebrzący, wygłodzeni obywatele stanowią element codzienności. Na szczęście w dobrym tonie jest tu wspomagać ubogich. Można wręcz uznać, że jest to zachowanie powszechne Pomocy tego typu oczekuje się nie tylko od turystów (co jest zjawiskiem częstym w wielu ubogich krajach), ale przede wszystkim od samych obywateli Tanzanii.²⁶⁹

Istotnym problemem jest również zagadnienie ochrony środowiska. Tanzania jest jednym z sygnatariuszy Agendy 21, która została przyjęta w czerwcu 1992 roku podczas Konferencji Narodów Zjednoczonych na rzecz Środowiska i Rozwoju. Zobowiązywała ona państwa, które ją podpisały, do współpracy na rzecz ochrony środowiska. Jest ona bezpośrednio powiązana również z akceptacją Ustawy o zarządzaniu środowiskiem z 2004 roku. Na ich mocy obywatele mają prawo do życia w czystym środowisku, a państwo zobligowane jest do jego ochrony na mocy prawa. W 1997 roku została opracowana

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Na podstawie badań własnych prowadzonych w 2020 roku.

krajowa procedura określająca wytyczne dotyczące ochrony środowiska w tym kraju²⁷⁰. W Tanzanii działa również zespół prawników na rzecz środowiska walczący o poprawne zarządzanie zasobami naturalnymi. Organizacja prowadzi również starania na rzecz ochrony praw człowieka, a także działania edukujące społeczeństwo w zakresie rozwiązywania problemów społecznych²⁷¹. W obronę praw człowieka oraz szeroko pojętą optymalizację życia w społeczeństwie, podnoszącą świadomość obywateli, zaangażowane są również lokalne grupy pozarządowe.

Obecnie w Tanzanii wszystkie typy działalności związane z magią rytualną są zakazane i traktowane jako przestępstwo. Nie oznacza to oczywiście, że zjawisko to całkiem przestało istnieć, w dalszym ciągu będąc w Tanzanii bez żadnego problemu możemy udać się do *Witch doctor*. Idąc za Anną Cichecką należy przyjąć, że pomiędzy 2004 a 2009 rokiem w Tanzanii stwierdzono 2585 przypadków śmiertelnych związanych z wiarą w czary, a w 2012 roku z tego samego powodu zmarło aż 630 osób. W dalszym ciągu najbardziej narażone na ataki powiązane z magią rytualną są kobiety (zwłaszcza te samotne, starsze lub wdowy) oraz albinosi²⁷².

W latach 90. XX wieku kiedy tematyka transformacji politycznej państw postsocjalistycznych stała się popularna, na Zachodzie zaczęto dostrzegać pewne podobieństwa między krajami europejskimi i zmierzającymi w stronę demokracji państwami afrykańskimi. Współczesna Tanzania należy do grupy państw słabo rozwiniętych, posiada jednak ogromny potencjał i realne perspektywy, które prawdopodobnie w najbliższych latach zadecydują o osiągnięciu przez nią wyższego poziomu. Tanzania posiada duże zasoby naturalne, prowadzi poprawną politykę wewnętrzną i krajową, podejmuje się również wielu atrakcyjnych inicjatyw mających na celu polepszenie warunków gospodarczych, ekonomicznych i bytowych. Nigdy nie doszło tu do krwawych zamachów stanu²⁷³. Zanzibarskie tendencje separatystyczne zostały możliwie zneutralizowane. Do jedyne większego zamachu terrorystycznego doszło w Tanzanii w Dar es Salaam w 1998 roku, został on wymierzony w ambasadę amerykańską. Zamach związany był z ogólnoświatowym dżihadem. Od czasu tego zdarzenia Tanzania nie została dotknięta działaniami terrorystycznymi, z którymi na co

²⁷⁰ D. Gadzinowska, K. Kochanowicz, M. Marczyński, *Globalna Północ – Globalne Południe...*, op. cit., s. 9.

²⁷¹ Ibidem, s. 13–15.

²⁷² A. Cichecka, *Czarownictwo jako wyzwania...*, op. cit.

²⁷³ Wyjątek stanowi epizod zanzibarski.

dzień boryka się przykładowo sąsiadująca z nią Kenia, obciążona kilkusetkilometrową granicą z Somalią, będącą siedliskiem terrorystów.

Przez cały okres tanzańskiej niepodległości regularnie odbywały się tu wybory zarówno prezydenckie jak i parlamentarne.

Prezydent John P. Magufuli był wielokrotnie oskarżany o naruszanie zasad demokracji i dążenia w kierunku władzy autorytarnej. Naruszenia demokracji w Tanzanii z całą pewnością występują, są zauważalne w działaniach takich, jak choćby szykanowanie opozycyjnych dziennikarzy czy partii politycznych. W zakresie działań politycznych nie odnotowano jednak jawnych oznak wrogości czy bezpośredniej przemocy, co jednak w dalszym ciągu nie jest normą wśród wszystkich krajów Afryki Subsaharyjskiej²⁷⁴.

Z punktu widzenia prawa obowiązuje tu monteskiuszowski trójpodział władzy, przyjęta jest zasada rywalizacji poszczególnych partii podczas demokratycznych wyborów. Obserwując tendencje państw sąsiadujących, takich jak choćby Rwanda czy Uganda, prowadzenie polityki wewnętrznej na pograniczu autorytaryzmu i demokracji, wydaje się być typowym dla państw tego regionu. Można jednak przyjąć, że działania prowadzone w jej wyniku sumarycznie wszystkim wspomnianym państwom, w tym Tanzanii, wychodzą na dobre. Należało by przyjąć, że prawdopodobnie proces demokratyzacji krajów afrykańskich jest znacznie dłuższy niż pierwotnie zakładano z europejskiego punktu widzenia.

Rok 2019 przyniósł dla światowej historii wielkie zmiany, które dotknęły również Tanzanię. Począwszy od 17 listopada rozpętała się pandemia COVID-19, choroby zakaźnej wywołanej przez koronawirusa SARS-CoV-2. Pierwszych chorych wykryto w mieście Wuhan w środkowych Chinach, a 11 marca 2020 roku Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) oficjalnie ogłosiła pandemię²⁷⁵. W okresie od listopada 2019 do stycznia 2020 zachorowania pojawiały się głównie w mieście Wuhan, ale już w połowie stycznia wirus rozprzestrzenił się w całych Chinach²⁷⁶. W drugiej połowie lutego ogniska zakażeń z setkami chorych wybuchły pojawiły się w Korei Południowej, we Włoszech oraz w Iranie. Pandemia nabierała tempa, a przypadki zachorowań zaczęły pojawiać się

²⁷⁴ A. Cichecka, *Nadużycia czy przemoc polityczna? Meandry władzy w Tanzanii*, [w:] *Terroryzm versus terror w Afryce. Aspekty historyczne i polityczne*, red. A. Żukowski, Olsztyn 2018, s. 127–141, Forum Politologiczne nr 26, s. 141.

²⁷⁵ Online:

<https://web.archive.org/web/20201009083217/https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2020/03/11/814474930/coronavirus-covid-19-is-now-officially-a-pandemic-who-says> [dostęp: 22.08.2022].

²⁷⁶ Online:

<https://web.archive.org/web/20200312090756/https://twitter.com/WHO/status/1237777021742338049?s=20> [dostęp: 22.08.2022].

w zawrotnej liczbie na całym świecie. Do 25 maja 2022 odnotowano ponad 529 milionów przypadków zakażenia wirusem SARS-CoV-2 w stu dziewięćdziesięciu dwóch państwach i terytoriach. Z tej liczby jest blisko 23 miliony aktywnych przypadków, ozdowień ponad 499 milionów przypadków oraz ponad 6,3 miliona zgonów.²⁷⁷ W skali międzynarodowej zostały podjęte działania w celu przeciwdziałania rozprzestrzenianiu się zakażeń. Ograniczono podróże, wprowadzono kwarantanny, a w niektórych krajach godziny policyjne. Odroczone lub odwołane zostały szereg wydarzeń sportowych, religijnych i kulturalnych.²⁷⁸ W Chinach i w Korei Południowej wprowadzono środki policyjne²⁷⁹. Część państw zamknęła granice lub wprowadziła ograniczenia ruchu granicznego, w tym przylotów pasażerów, oraz restrykcje wobec osób przekraczających granice²⁸⁰. Wprowadzono kontrole temperatury pasażerów na lotniskach i dworcach kolejowych²⁸¹.

W czasie trwania pandemii w Tanzanii do 2020 roku nie odnotowano większych restrykcji, życie toczyło się tu powoli, swoim tempem. Prezydent John Magufuli, pomimo liczby zgonów i chorych, które rosły na świecie z dnia na dzień, nie do końca wierzył, że pandemia dotknie jego kraj. Publicznie oświadczył, że dzięki modlitwom Tanzania stanie się wolna od koronawirusa. Wkrótce potem 17 marca 2021 roku zmarł w nie do końca jasnych okolicznościach. Gdy w dwa tygodnie przed śmiercią prezydent przestał pojawiać się publicznie, do opinii publicznej zaczęły docierać spekulacje, że zaraził się koronawirusem. Do dziś trudno jednoznacznie ustalić przyczynę jego śmierci, gdyż Internet pełen jest sprzecznych informacji na ten temat. Wiadomo, że prezydent chorował na serce i najpewniej zmarł w wyniku powikłań związanych z tą chorobą. Magufuli zapisał się na kartach historii jako pierwszy prezydent Tanzanii, który zmarł w czasie sprawowania urzędu, oraz jeden z niewielu przywódców państw, który odszedł w okresie pandemii. Następnie, zgodnie z konstytucją Tanzanii, prezydentem kraju do końca pięcioletniej kadencji Magufuliego²⁸² została wiceprezydent Samia Suluhu Hassan. Obecnie rządząca

²⁷⁷ Online: <https://www.worldometers.info/coronavirus/> [dostęp: 22.08.2022].

²⁷⁸ Online: <https://web.archive.org/web/20200501092942/https://www.nytimes.com/article/cancelled-events-coronavirus.html> [dostęp: 22.08.2022].

²⁷⁹ Online:

<https://web.archive.org/web/20200223111701/https://www.theguardian.com/world/live/2020/feb/23/coronavirus-outbreak-woman-tests-positive-after-disembarking-diamond-princess-live-news> [dostęp: 22.08.2022]; <https://web.archive.org/web/20200206112642/https://www.scmp.com/news/china/society/article/3049298/coronavirus-zhejiang-adopts-draconian-quarantine-measures-fight> [dostęp: 22.08.2022].

²⁸⁰ Online: <https://web.archive.org/web/20201009083218/https://www.forbes.com/sites/davidnikel/2020/03/13/denmark-closes-border-to-all-international-tourists-for-one-month/#573d693f726d> [dostęp: 22.08.2022].

²⁸¹ Online: <https://web.archive.org/web/20200602131152/https://www.npr.org/> [dostęp: 22.08.2022].

²⁸² Początek ostatniej kadencji Johna Magufuliego to 2020 rok.

Jest ona pierwszą kobietą sprawującą ten urząd w Tanzanii i jedną z pierwszych na świecie²⁸³.

²⁸³ Online: <https://www.rp.pl/polityka/art222491-prezydent-tanzanii-john-magufuli-nie-zyje> [dostęp: 22.08.2022].

Rozdział III. Co z tą sztuką? Kilka słów o kształtowaniu się obecnego charakteru sztuki tanzańskiej

„W ciągu mniej więcej siedemdziesięciu lat najważniejsze fakty geograficzne zostały ustalone i wyraźnie zaznaczone na mapie Afryki, korygowano jeden mylny pogląd po drugim, wypełniano szczegółami jedną białą plamę po drugiej. Odkrycie Afryki było jednym ze zwycięstw XIX wieku. Znikały mity i legendy geograficzne [...] Obecnie, sto lat później, odbywa się podobny proces odkrywczy w dziedzinie historii afrykańskiej”¹.

Jak pisze Basil Davidson, dziś „[ś]wiat zmienia zdanie o przeszłości Afryki”². Dotyczy to również współczesności. Wiele faktów zostaje odkrywanych na nowo, odmienny punkt widzenia nadaje historii nowy bieg, zmianie ulegają również niektóre przekonania. W sztuce afrykańskiej zaszły wielkie zmiany, dziś jest ona daleko odmienna od tej odkrytej przez Europejczyków u schyłku XIX wieku, kojarzonej jedynie z twórczością plemienną o funkcji rytualnej. Mało kto już traktuje dzieła z tej części świata jako obiekty o charakterze jedynie pamiątkowym, pozbawione walorów estetycznych. Jednak prawdą jest, że sztuka afrykańska rozwija się głównie dzięki zainteresowaniu nią przybyszów z zagranicy. Współczesna sztuka Tanzanii to zjawisko, w ramach, którego wykształciło się wiele stylów i tendencji. Niektóre spośród nich pozostają skomercjalizowane, charakteryzują się uproszczeniem i łatwością wykonania, zasilają rynek turystyczny i z założenia przeznaczone są dla odbiorców o mniej wykształconym guście estetycznym. Obok nich odnajdziemy jednak prace o nienagannym warsztacie i oryginalności.

3.1. Stan badań

Szeroko rozumiana sztuka Afryki w dotychczasowo prowadzonych badaniach cieszyła się sporym zainteresowaniem międzynarodowych odbiorców. Badania nad sztuką tej części świata obejmowały w znacznej mierze północną i zachodnią część kontynentu, gdzie możemy odnaleźć znacznie bogatszy dorobek artystyczny, swoją tradycją sięgający kilku stuleci wstecz. Sztuka Tanzanii, zwłaszcza współczesna, rzadko bywała w centrum zainteresowania badaczy sztuki afrykańskiej.

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

² Ibidem.

W Polsce dotyczy to kilku badaczy³. Poza ich pracami nie spotkamy jednak wielu opracowań na ten temat, zwłaszcza w języku polskim. Jeśli istnieją jakieś publikacje, to głównie w języku angielskim lub niekiedy w *suahili*. Większość opracowań trzeba jednak uznać za częściowo lub całkowicie nieaktualne, w związku z bardzo prężnym rozwojem, również artystycznym tego kraju. Jednak pomimo wielu przeciwności losu Tanzania pretenduje do miana pełnoprawnego partycypanta na arenie światowego rynku sztuki wśród wielu aktywnych na tym polu od lat uczestników o różnej przynależności etnicznej.

Główne źródło informacji na temat aktualności sztuki tanzańskiej stanowią materiały uzyskane w wyniku badań terenowych prowadzonych w latach 2018–2022. Rzuciły one nowe światło na dotychczasowe postrzeganie sztuki tej części świata oraz ukazały szereg nieznanych do tej pory twórców. Wywiady z artystami oraz możliwość bezpośredniej obserwacji ich pracy umożliwiły odświeżenie nie tylko tematu różnic wynikających z tradycji, kultury i obyczajów, ale wyłoniły istotne wątki poboczne, takie jak kwestia pozycji artystycznej mężczyzn i kobiet w Tanzanii, edukacji (w tym również ta związana ze sztuką), a także różnorodność czynników, od których uzależniona jest praca twórcza. Wszystko to skłania do pytania, czy ta odrębna kulturowo względnej naszej estetyka dryfująca pomiędzy własnymi inspiracjami a zachodnim kanonem jest w stanie wyodrębnić całkiem nowe jakości estetyczne?

Nie bez znaczenia dla prowadzonych badań była dokumentacja fotograficzna. Praca ta nie miałaby szans powstać jedynie w oparciu o kompilacje powszechnie znanych już faktów. Dopiero ogrom czasu spędzanego w towarzystwie najwybitniejszych artystów tanzańskich umożliwił nowe, świeże spojrzenie, pokazując tym samym, jak niezwykła, różnorodna i przede wszystkim kompletnie nam w dalszym ciągu nieznaną jest ta sztuka.

Źródła pisane w wypadku tej pracy tworzą jedynie podłoże, przydatne do zrozumienia jej istoty i nadania odbiorcom właściwego kontekstu. Sztuka współczesna Tanzanii, rozumiana jako sztuka naszych czasów, nie spotkała się do tej pory z większym zainteresowaniem ze strony światowych badaczy. Ostatnia jej antologia pochodzi z 2012 roku. Mimo że zagadnienia z nią związane⁴ stanowiły już materiał do szerszych, międzynarodowych analiz, znaczna część poruszanych tu zagadnień nie była do tej pory wzmiankowana w żadnej pracy naukowej.

³ Ewa Klajbor, Anna Katarzyna Wiśniewska, Eugeniusz Rzewuski, Małgorzata Baka-Theis i inni.

⁴ M.in. malarstwo *tingatinga*, rzeźba ludu Makonde czy twórczość George'a Lilangi.

3.2. Pozycja artysty w Tanzanii

Twórczość artystyczna ma dla Afrykanów całkiem inne znaczenie niż to, jak jest zwykle odbierana przez europejskich badaczy i krytyków, którzy najczęściej określają ją mianem prymitywnej czy naiwnej. Aby móc ją zrozumieć, niezbędna jest zmiana punktu widzenia. Afrykanie traktują sztukę podobnie jak my, jako wyraz ekspresji, emocji, hołd złożony naturze, wyraz poglądów czy też komentarz społeczny. Jednak, aby lepiej poznać sztukę tak odległą, powinniśmy patrzeć nad nią przez pryzmat historii i kultury danego regionu. Wówczas perspektywa tak z natury wartościująca, jaką jest koncepcja My – Inni, stanie się nam bliższa i umożliwi podjęcie próby zrozumienia Innych poprzez pryzmat nas jako ludzi, pięknych i wyjątkowych dzięki swojej odmierności. Dużym błędem jest odbieranie sztuki Tanzanii bez właściwego przygotowania osadzającego odbiorców w określonym kontekście. Może to u niektórych osób wywołać rozczarowanie związane z brakiem zrozumienia. Zamiast emocji pozytywnych wynikających z radości poznania, nowych, orientalnych odsłon, pojawią się negatywne, związane z odmiennymi oczekiwaniami odbiorców. Sztuka współczesna Tanzanii swoją wielką wartość zawdzięcza świeżości i niemalże kompletnemu brakowi skomercjalizowania⁵. Zauważalna na przestrzeni lat ewolucja, jaką przeszły rzeźba i malarstwo twórców tanzańskich, sugeruje naturalnie pewne wpływy zagraniczne, jednak w dalszym ciągu zawdzięcza ona swój monolityczny charakter cechom wpisanym w rodowód każdego Tanzańczyka, takich jak miłość do natury, kultury i tradycji, zamiłowanie do ekspresji i koloru oraz umiejętność dostrzegania piękna w drobnych sprawach. Większość prac, które odnaleźć można w tym opracowaniu, hołdować będzie właśnie takim wartościom. Oczywiście tanzańscy artyści idąc z duchem czasu starają się najlepiej jak potrafią wychodzić naprzeciw oczekiwaniom globalnego rynku sztuki, stylizując niekiedy swoje prace na wzór światowy, jednak zawsze zabiegom tym towarzyszy rodzimy sznyt, z którego żaden z opisanych tu twórców nie zrezygnował. W moim odczuciu nie godzi to w żaden sposób w wartość omawianych dzieł, a raczej stymuluje nieustanny rozwój. Istotnym jest fakt, że omawiani artyści obstają przy swojej wizji twórczości, podczas gdy środowisko artystyczne w Tanzanii jest ogromnie

⁵ Mowa o sztuce współczesnej Tanzanii z pominięciem tzw. *airport art*, czyli rękodzieła zasilającego rynek pamiątkarski, którego pełno jest w całej Afryce.

A. Nadolska-Styczyńska, *Maski afrykańskie w etnograficznych kolekcjach polskich muzeów. Afrikan masks in ethnographic collections of polish museums*, [w:] *Maska afrykańska między sacrum a profanum. African Mask – Beetwen Sacred and the Profane*, red. L. Buchalik, K. Podyma, Żory – Katowice 2012, s. 55, s. 49–56.

skomercjalizowane, a wśród klienteli króluje kicz i tzw. *airport art*⁶. Wiele prawdy jest w przekonaniu, że chęć zarobkowania stanowi główną determinantę działań twórczych artystów (nie tylko w Tanzanii). Tym bardziej cennym jest fakt, że niektórzy spośród nich, osadzeni w tak trudnych warunkach bytowych, decydują się konsekwentnie podążać obraną przez siebie ścieżką, nie ulegając zbyt wielu naciskom ze strony rynku. Nie da się ukryć, że zwykle zderzenie na styku twórca-odbiorca jest istotnym czynnikiem dla tworzonego dzieła. Czasem (również w Tanzanii) obrazy tworzone na zlecenie muszą sprostać wymaganiom klientów (niekiedy tracąc swój pierwotny charakter), jednak takich przypadków na szczęście nie jest zbyt wiele. Jak wynika z badań artyści uskarżają się na zbyt niską pozycję w społeczeństwie, choć i w tym wypadku na przestrzeni lat nastąpiła znaczna poprawa⁷. Oryginalność stanowi obecnie najbardziej poszukiwaną wartość w świecie sztuki. Mam nadzieję, że prace tak różne od powszechnie znanych nam zachodnich wzorców zaspokoją głód estetyczny nawet bardzo wybrednego widza.

Artyści tanzańscy od lat starają się wpłynąć na zmianę warunków rozwoju swojej sztuki⁸. Pomimo widocznych postępów w tym zakresie, ich sytuacja w dalszym ciągu daleka jest od idealnej. Przede wszystkim na rynku sztuki dominujące miejsce rości sobie rzeźba, a wraz z nią artyści uprawiający ten gatunek. Stało się tak głównie za sprawą tradycji rzeźbiarskiej Makonde, których działalność zyskała szczególną popularność poczynając od lat 50., kiedy to Makonde w ślad za Samakim Likankoo zaczęli wykonywać prace w stylu *shetani*. Kolejny wzrost zainteresowania rzeźbą, zwłaszcza wśród przybyszy z zagranicy, odnotowano w latach 70., co z kolei miało związek z działalnością braci Yakoobo i ich interesującego stylu nazwanego od polityki prezydenta Nyerere *ujamaa*. Oba wspomniane style kreowane są przez artystów do dziś. Aktualnie działalność makondyjskich twórców można uznać za mocno odtwórczą. Rzadko prace powstające współcześnie zachowują swoją oryginalność, choć udało mi się dotrzeć również do kilku artystów, którzy zaprzeczają temu twierdzeniu (o czym będzie mowa w późniejszej części pracy).

⁶ „Galleries engage in acts of important cultural brokerage, determining what will be made and how it will be interpreted by potential buyers – in one case as »souvenirs of Africa«, and in the other as »authentically naive« painting”.

(„galerie angażują się w istotne akty pośrednictwa kulturalnego, decydując, co zostanie wykonane i w jaki sposób zostanie zinterpretowane przez potencjalnych nabywców – w jednym przypadku są to »pamiątki z Afryki«, w drugim zaś »autentyczne naiwne« malarstwo”, tłum. własne).

S. L. Kasfir, *World Art. Contemporary African Art*, London 2020, s. 98.

⁷ Informacje wynikające z materiałów zebranych podczas badań terenowych w latach 2018–2022.

⁸ Informacje zebrane na podstawie wywiadu z Lutengano Mwakisopile (Lute) będącym przewodniczącym stowarzyszenia artystów plastyków tanzańskich (05.02.2022).

Na ogół w Afryce za podstawową formę działalności artystycznej uznawana jest rzeźba. Malarstwo nie do końca jest uważane przez Tanzańczyków za sztukę. Lokalny rynek do niedawna zdominowany był niemalże całkowicie przez rzeźbiarzy i jedynie sporadycznie prace malarskie miały okazje być oglądane przez szerszą publikę. „Jeśli widzimy czarnoskórego klienta galerii, możemy mieć pewność, że pochodzi on ze Stanów Zjednoczonych lub z Kenii” – stwierdził Yussuf Bayuu, jeden z zanzibarskich artystów i właścicieli galerii podczas naszej rozmowy w 2022 roku⁹. Przede wszystkim Tanzanii brak tradycji malarskiej i wystawienniczej. Działy sztuki w muzeach mają zgoła inny charakter od sposobu prezentacji sztuki przyjętego w Europie. Ekspozycje kolekcji bardziej przypominają renesansowe gabinety osobliwości niż znane nam muzea. Inne nie oznaczają oczywiście gorsze, pozwala natomiast uchwycić genezę pewnych niezrozumiałych z punktu widzenia Europejczyka problemów¹⁰. Muzea krajowe dopiero od niedawna zaczynają traktować prace malarskie jako przejaw kultury materialnej narodu godny eksponowania i zachowania dla przyszłych pokoleń¹¹.

Artyści są orędownikami zmian, ich wypowiedź powinna być słyszalna i opiniotwórcza, móc wpływać na społeczne nastroje. To właśnie oni w swoich dziełach przechowują pamięć o tym, jak wygląda świat w danej chwili, a także w jakiej kondycji jest społeczeństwo. Ich działania pomagają również pamiętać o zdarzeniach, które odcisnęły swoje piętno na zbiorowej świadomości, jak niewolnictwo czy kolonializm. Chcąc nie chcąc uderzają one w godność Afrykanów i na zawsze pozostawią po sobie bliznę. Trudna sytuacja społeczno-gospodarcza jest ich naturalną konsekwencją. Musi upłynąć wiele czasu, by na kartach historii nieco wyblakły barbarzyńskie, okrutne działania, którym poddana została cała Afryka.

W tej sytuacji nie dziwi brak zapotrzebowania na sztukę trwający przez całe dekady. Kiedy głównymi problemami społeczności są bieda, chaos i strach, trudno mówić o tym, by potrzeba ukojenia głodu estetycznego równała się z tymi elementarnymi potrzebami egzystencjalnymi. Jednak sytuacja życiowa Tanzańczyków uległa znacznej poprawie, a wraz z nią do głosu doszła potrzeba tworzenia piękna i wyrażania siebie poprzez sztukę.

Obecnie samych artystów najbardziej martwi niedostatecznie wysokie zainteresowanie malarstwem w Tanzanii, zwłaszcza jeśli rozpatrujemy ten problem

⁹ Materiał opracowany na podstawie rozmowy z Yussuf Bayuu w Stone Town na Zanzibarze (12.02.2022).

¹⁰ Przywołane porównanie najlepiej pasuje do Muzeum Narodowego w Dar es Salaam, które wielokrotnie odwiedziłam. Niemniej pasuje ono również do wielu innych obiektów tego typu na terenie całej Tanzanii.

¹¹ Przykładowo w Muzeum w Dar es Salaam, poza bogatą kolekcją rzeźbiarską, odnajdziemy również prace malarskie m.in. George'a Lilangi, Edwarda Saidi Tingatinga czy profesora Eliasa Jengo.

w odniesieniu do rdzennych mieszkańców. Szczęśliwie dzięki gościom z Europy, których zachwyca egzotyczny język tanzańskiej sztuki, coraz bardziej wkracza ona na światową arenę. Wiele prawd ma jeszcze przed nami do odkrycia.

Brak tradycji malarskiej związany, jak sadzę, z niedostatecznym szacunkiem dla dzieł sztuki, często pociąga za sobą problem łamania praw autorskich. Jest to temat szczególnie interesujący dlatego, że przez lata działalność artystyczna była tu całkowicie anonimowa¹². Trudno więc o poczucie dumy z wykreowania dzieła, które w założeniu miało zostać odarte z jakiegokolwiek związku z twórcą, zwłaszcza że społeczność, w jakiej dzieło powstało, nie uznawała go za wartościowy przedmiot. Choć postawa ta uległa w wielu środowiskach zmianie, nadal dochodzi tu do sytuacji kompletnie bezkarnego kopiowania czy też fałszowania cudzych prac, co z europejskiego punktu widzenia wzbudza sprzeciw i oburzenie.

Mimo wyraźnej poprawy statusu społecznego, artyści tanzańscy w dalszym ciągu borykają się z wieloma przeciwnościami. Najczęściej wymienianym problemem był niedostateczny poziom życia i ubogie zaplecze materialne. Pomimo wielu sukcesów twórcy w tej części świata w dalszym ciągu osiągają zbyt niskie dochody, by umożliwić stabilne życie i bezpieczną sytuację sprzyjającą kreatywnej pracy. Z powodu niewystarczających środków finansowych zdarzają się sytuacje, w których malarzy czy rzeźbiarzy nie stać na zakup materiałów do pracy bądź opłatę związaną z wynajmowaniem studia czy niewielkiej galerii, najczęściej stanowiącej jednocześnie miejsce pracy.

Niestety bywają również sytuacje, w których artyści muszą mierzyć się z nieuczciwością klientów i brakiem wynagrodzenia za uczciwie wykonaną pracę. Niekiedy artyści nie potrafią przeciwstawić się presji ze strony kupców, którzy swoim uporem próbują wpłynąć na zmianę koncepcji twórczej zamawianego dzieła. Zachowanie własnego komfortu podczas wykonywania pracy z jednoczesnym sprostaniem oczekiwaniom klienteli jest jednym z większych wyzwań, z którymi zmuszeni są zmagać się każdego dnia.

Innym godnym uwagi problemem jest w dalszym ciągu spory brak zainteresowania ich sztuką na rodzimym rynku. W dalszym ciągu artyści wykonują swoje dzieła głównie dla zagranicznych kupców. Z pewnością w znaczny sposób wpływa to na poziom satysfakcji z wykonywanej pracy, gdyż w swoim naturalnym środowisku twórcy bardzo

¹² Co ciekawe, podobnie sytuacja wyglądała w średniowieczu, gdzie artyści nie podpisywali prac, swoje działanie argumentując faktem, że zostały one stworzone z boskiej inicjatywy ku dobru ludzkości.

często nie otrzymują należytego szacunku i zainteresowania, na jakie bez wątpienia zasługują.

Trudna sytuacja artystów na szczęście nie stanowi na tyle znaczącej przeszkody, by zniechęcić ich do działania. Co więcej, w niektórych przypadkach można powiedzieć, że stanowi dodatkowy czynnik wpływający na sukces danego twórcy. Uważam, że tego rodzaju presja i dyskomfort dodatkowo stymulują artystów do podejmowania nowatorskich rozwiązań formalnych, a także prowokują ewolucję. Nie od dziś wiadomo, że wielkie rzeczy potrafią powstawać w najmniej sprzyjających warunkach.

Zawód artysty w Tanzanii zaczął szczęśliwie przybierać jednak na znaczeniu. Głównie za sprawą wzrostu zysków z prac. Jednak artysta jako zawód w dalszym ciągu dla większości obywateli pozostaje mało istotnym¹³. Dotyczy to zwłaszcza kobiet, których rola jeszcze do niedawna w środowisku artystycznym była mocno deprecjonowana. Obecnie w wyniku wielu globalnych zmian Tanzania stanowi wartościowy grunt dla twórców obu płci.

Artyści tanzańscy coraz częściej eksperymentują i wychodzą poza schematy tradycyjnej formy malarskiej. Społeczeństwo coraz bardziej oswaja się ze sztuką, dzięki czemu zaczyna ona być istotnym elementem codzienności. Artyści tanzańscy dostępnością swoich prac, zaangażowaniem, licznymi odwołaniami do rodzimej kultury wychodzą naprzeciw potrzebom lokalnych odbiorców, z wiarą, że wraz z upływem czasu ich postawa odmieni to, w jaki sposób będą postrzegani przez społeczeństwo.

Obecnie działalność artystów tanzańskich może być uznana za istotną manifestację tożsamości kulturowej twórców¹⁴. Każdy obraz czy rzeźba stanowią ważny ślad

¹³ Jak wynika z rozmów prowadzonych z wieloma artystami podczas badań terenowych w latach 2018–2022 w Tanzanii.

¹⁴ Świadome i nieświadome przekazy w transmisji pokoleniowej wyznaczają ramy społecznego rozumienia zdarzeń, a doświadczenia jednostki nie mogą być inaczej interpretowane w tym procesie niż w kategoriach kultury, w której funkcjonuje. Doświadczenia są zależne kulturowo, a w konsekwencji przekonania zdeterminowane są cechami kultury. Uczestnictwo w kulturze to świadomość w niej udziału, a także – w większości przypadków członków zbiorowości – świadomość przyjmowania jej cech. Świadomość ta polega na znajomości systemów kulturowych w obrębie grupy, akceptacji wartości nadrzędnych scalających systemy wewnętrzne, przyjęciu głównych symboli, zrozumieniu ich znaczenia, przywiązaniu do nich pozytywnych emocji. Określony poziom świadomości, wzrastający wraz z wiekiem, z reguły także z podnoszącym się poziomem kompetencji kulturowej, daje człowiekowi jako osobie poczucie bezpieczeństwa i identyfikacji, a jako członkowi grupy poczucie przynależności. Zarówno świadomość, jak i konsekwencje jej działania stają się elementem tożsamości kulturowej, narodowej, obywatelskiej czy etnicznej. Poziom świadomości społeczno-kulturowej ważny jest nie tylko dla człowieka indywidualnie, lecz także dla grupy, w której funkcjonuje. Zatem nie tylko działania zewnętrzne, na przykład instytucjonalne, mogą budować ten poziom świadomości. W tym procesie ważny jest, nawet bardziej niż przekazywanie „rzetelnej” informacji, kontekst emocjonalny wczesnego kontaktu z wartościami i normami cenionymi przez zbiorowość. Zwyczaje, obyczaje, poznawane legendy, mity, opowiadania, bliższe są poczuciu związku

afrykańskiej rzeczywistości. Poprzez swoją działalność artyści chronią i umacniają kulturę Tanzanii, pełniąc tym samym rolę ambasadorów kulturowych własnego kraju. Przez sztukę wyrażają emocje i opinie na temat krwawej przeszłości, trudności ekonomicznych, chorób, kryzysu, korupcji czy pandemii. Jest to ich metoda w walce z niesprawiedliwością, ale, co szczególnie cenne, przy użyciu sztuki doceniają i gloryfikują również piękno codzienności. Wszelkie formy wyrazu artystycznego posiadają również istotne znaczenie edukacyjne. W czasach licznych zagrożeń ekologicznych, pomimo tak wielu obrońców i miłośników przyrody na całym świecie, bez trudu możemy dostrzec, że nie jest ona należycie szanowana. Sztuka afrykańska, w której natura jest jednym z nadrzędnych tematów, w tym kontekście nabiera szczególnego znaczenia, oddając należyte miejsce środowisku naturalnemu. Artyści utrwalają piękno swojej codzienności. Być może na przestrzeni naszego życia niektóre z ich prac odnoszące się do dzikiej przyrody staną się jednymi z nielicznych dowodów istnienia niektórych gatunków, którym grozi wyginięcie. Dlatego też prace tego typu, można uznać za próbę ochrony natury. Z całą pewnością jednak działalność aktywnych obecnie twórców tanzańskich stanowi świadectwo naszych czasów, opowiedziane językiem mieszkańców tej części świata. Dzieła te pełnią funkcję medium, umożliwiającego odbiorcom wejście w kontakt z tak odmienną od europejskiej kulturą. Zachęcają do refleksji nad egzotyką i niezwykłością obcego względem znanego nam do tej pory świata. Sztuka z całą pewnością może stanowić jedną z dróg do przybliżenia prawdy o Tanzanii, jak i o całej Afryce, drogą, którą niewątpliwie warto podążać.

3.3. Edward Saidi Tingatinga, twórca stylu i założyciel kooperatywy

Sztuka *tingatinga* dziś odnosi się już nie tylko do jednego artysty, lecz do pochodzącej od jego nazwiska całej szkoły malarskiej mocno osadzonej w kulturze afrykańskiej. Prace tego typu charakteryzuje prosta forma i żywy koloryt. Ich tematem

z osobami, które są znane lub uznane za autorytety. Rozumienie znaczenia emocjonalnego pochodzi z faktu, że nadawca i odbiorca znajdują się w kręgu tego samego doświadczenia społecznego.

K. Ferenz, *Kształtowanie się tożsamości społecznej i kulturowej w codzienności domowej*, [w:] *Dom rodzinny w doświadczeniu (auto)biograficznym*, red. A. Łodyżyński, M. Piotrowska, M. Kasprzak, Wrocław 2017, s. 31–38, s. 35–36.

Tożsamość jednostki to refleksyjna świadomość obejmująca jej nacechowane aktywnością relacje z rzeczywistością, w wymiarach przestrzenno-substancjonalnym oraz temporalnym. Tożsamość jednostki – a zwłaszcza tożsamość społeczno-kulturowa – nie jest więc po prostu czymś danym lub zastanym, jest czymś, co musi być sukcesywnie wytwarzane i podtrzymywane przez refleksyjnie działającą jednostkę. Tożsamość człowieka zależy od jego zdolności do podtrzymywania temporalnego wymiaru określonej autonarracji, od zdolności do włączania do swojej biografii bieżących wydarzeń, tworząc z nich nieprzerwaną historię o sobie.

M. Sobecki, *Wielowymiarowe poczucie tożsamości społeczno-kulturowej. Idea i badanie. Perspektywa pedagogiczna*, „Kultura i Edukacja” 2018, nr 3 (121), s. 85–103, s. 86.

najczęściej stają się specyficzne stylizacje dzikich zwierząt, krajobrazów, czy też nawiązania do życia codziennego Afrykanów. Sztuka ta zyskała sporą sławę i od wielu już lat jest dość modna w wielu krajach na świecie. Jej walory estetyczne szczególnie doceniają Japończycy i Koreańczycy, którzy obecnie wiodą prym wśród miłośników *tingatinga*¹⁵ odwiedzających Oyster Bay w Dar es Salaam. Istnieją liczne prywatne kolekcje również wśród Europejczyków, a wystawy tejże sztuki od dziesięcioleci można oglądać w wielu miejscach na świecie, m.in. w Szwajcarii, Belgii, Francji, USA, Japonii, Korei, a nawet w Polsce, gdzie sztuka *tingatinga* również cieszy się pewnym powodzeniem¹⁶.

Początek zainteresowania sztuką *tingatinga* jako zjawiskiem artystycznym, stanowiącym podłoże dla rozważań natury estetycznej, miał miejsce dopiero w latach 80. i 90.¹⁷ Co ciekawe, w prasie tanzańskiej pierwsze wzmianki dotyczące artysty pojawiły się dopiero w związku z jego tragiczną śmiercią. Idąc za Ewą Klajbor należy przyznać, że wzmianki tego typu pozostają bez znaczenia dla twórczości Tingatinga, lecz stanowią pierwszy oficjalny przejaw zainteresowania Tanzańczyków rodzimym malarstwem¹⁸. Dodatkowo zainteresowanie to stanowi również jedną z przyczyn nawiązania dyskusji o charakterze międzynarodowym przez miłośników sztuki afrykańskiej.

Dziś twórczość Edwarda Saidi Tingatinga, a także jego naśladowców przez wzgląd na zauważalne wpływy kultury i tradycji można uznać za element dziedzictwa narodowego Tanzanii. Kontekst duchowości afrykańskiej oraz codziennej rutyny stanowi tu klucz do pełniejszego zrozumienia zawartych w tego typu dziełach znaczeń.

Bez wątpienia działalność artystyczna Tingatinga stanowiła wniośła wielki wkład w pierwsze podwaliny narodowej kultury i sztuki Tanzanii. Marioa Cidosa, obecnie pełniąca funkcję dyrektora Bagamoyo Libing art, podczas jednego z wywiadów powiedziała:

„Z całą pewnością liczba artystów i miłośników sztuki zarówno w Tanzanii, jak i poza jej granicami jest znacznie wyższa, niż przypuszczamy. Gdyby artysta żył i widział, jak z ziarnka, które zasiał, wyrosła piękna

¹⁵ Materiał pochodzi z badań prowadzonych w Tanzanii w latach 2018–2022.

¹⁶ Ostatnio z ramienia grantu TPAAE odbyła się w Szczecinie w 2021 roku.

¹⁷ Jednym z pierwszych istotnych opracowań dotyczących malarstwa *tingatinga* sporządzonych w języku *suahili* była książka Brithe Kirknaes opublikowana w 1988 roku. Publikacja jako jedyna zawierała najwcześniejsze reprodukcje, przytaczano w niej również mity i porzekadła związane z tradycją ustną ludu Makua, które prawdopodobnie stanowiły temat dla wielu początkowo powstających obrazów *tingatinga*. B. Kirknaes, *Hadithi na visa kutoka Tanzania*, Viborg 1988.

Innym interesującym opracowaniem dotyczącym tegoż malarstwa jest analiza wybranych twórców z tego kręgu przeprowadzona przez Yves'a Gosciny'ego. Rozważania te odnoszą się całościowo do tanzańskiego rynku sztuki oraz do samego prekursora gatunku. *Art in Tanzania 2000* (Art in Tanzania-the annual art vent – Dar es Salaam), red. Y. Gosciny, Dar es Salaam 2001.

¹⁸ E. Klajbor, *Tingatinga. Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, Warszawa 2004, s. 11.

roślina, która rozrasta się z każdym rokiem coraz bardziej, w każdym zakątku świata, byłby ogromnie zadowolony. [...] Naród powinien być dumny, że jego kraj jest domem dla wielu nowych stylów artystycznych. [...] Tingatinga należy uznać za jednego z przedstawicieli narodu tanzańskiego oraz ludu Makua. [...] Ponieważ sztuka jest dziełem społeczeństwa, do którego przynależy artysta, jego twórczość przynależy do kultury narodowej, jednocześnie może być uznana za nowy produkt cywilizacji Afryki. [...] Historie przedstawione na tych obrazach prezentują naturalne piękno Tanzanii, codzienne zajęcia ludzi zamieszkujących wsie i miasta. Dzięki temu malarstwu wiele osób dowiaduje się o znaczeniu kultury. [...] Sztuka ta jest stosowana w wielu przejawach życia codziennego. Można powiedzieć, że forma artystyczna *tingatinga* stała się bliska ludziom”¹⁹.

Edward Saidi Tingatinga urodził się w 1932 roku w małej wiosce na południu Tanzanii, zwanej Namochelia, znajdującej się nieopodal Tunduru w rejonie Ruvumy²⁰. Matka artysty, Agnes Binti Ntembo, pochodziła z ludu Makua²¹ a ojciec, Saidi Tingatinga,

¹⁹ *Tingatinga and his legacy*, „Sunday Observer” 1997 (9 XI), s. 5 (tłum. własne).

²⁰ Można odnaleźć również informacje, że artysta urodził się w 1937 roku w Mtwara, m.in. w: *Art in Tanzania...*, op. cit., s. 24.

¹⁹ Lud Makua początkowo osiedlił się w południowej Tanzanii w rejonie Góry Namili będącej częścią wulkanicznego łańcucha górskiego, który rozpościera się od Morza czerwonego aż po szczyt Kilimandżaro. Jeśli wierzyć legendzie, Makua pochodzili w linii prostej od pierwszych ludzi, których matką zgodnie z przyjętymi przekazami była Ziemia. Makua powstałi z połączenia dwóch gór: M’rai symbolizującej kobiecość oraz jednego z dwóch rywalizujących o nią aż do śmierci kochanków M’ruli oraz Namuli. Wiele ludów afrykańskich, w tym także Makua upatruje swoich źródeł w żeńskiej praprzodkini. Struktura rodowa u Makua podlega więzom krwi. Być członkiem ludu oznacza posiadać poczucie przynależności do jednej wspólnoty. Makua trudnią się rolnictwem, uprawiają maniok i sorgo, zajmują się również hodowlą bydła. Ludność Makua słyną z działalności artystycznej, głównie rękodzieła. Trudnią się przede wszystkim garncarstwem, plecionkarstwem i tkactwem. Uwaga rzemieślników koncentruje się głównie na wyrobie naczyń, koszy, mat czy pożytecznych urządzeń ułatwiających życie codzienne. Często podział obowiązków przypada zgodnie z kryterium przynależącym danej płci. Zwyczajowo cięższe prace, jak obróbka metalu, przypadają mężczyznom, zaś lżejsze, jak m.in. garncarstwo czy plecionki – kobietom. Dla ludu Makua, podobnie jak dla większości ludności Afryki, istotna jest religia, wyjaśniająca wiele zjawisk, m.in.: jak powstał świat? Jaką rolę odgrywa człowiek? Dokąd zmierzamy po śmierci? Kultura afrykańska od zarania dziejów obfitowała w mity wyjaśniające zjawiska od początku istnienia świata po zajmowanie terytorium przez dane ludy. Przedstawiciele wszystkich społeczności Afryki wierzą w istnienie różnie nazywanej istoty, będącej najwyższym bytem odpowiedzialnym za powstanie świata. Człowiek, aby móc prawidłowo funkcjonować, musi dążyć do poznania jego charakteru. Siły nadprzyrodzone wiąże się zwykle z niebem czy zjawiskami przyrody, jak gromy, czy wichry. Najczęściej zjawiska te zostają spersonifikowane po to, by lepiej pełnić funkcję dydaktyczną. W całym panteonie istnieją bóstwa uosabiające słońce, księżyc, gwiazdy, rzeki czy błyskawice. Bogowie najczęściej objawiają swoją moc przy pomocy magicznych istot żywych, takich jak kameleony, węże czy pająki nazywane również najmądrzejszymi spośród zwierząt. Istoty te działają na rozkaz bogów, ingerując w sprawy świata żywych, często pomagają rozwiązywać różne sprawy. Ludzie w zamian obdarzają je szacunkiem, organizując na ich cześć specjalne uroczystości, połączone ze śpiewem i tańcem. Bantu wierzą również w rozmaite demony, których ingerencji w sprawy doczesne z reguły bardzo się obawiają. Demony związane są często z określonymi miejscami, posługują się nadzwyczajnymi mocami, mają zdolność do opętania człowieka, tak, by postępował wbrew swojej woli. Kolejne, nieco niższe rangą, ale niepozabawione znaczenia miejsce w świecie wierzeń zajmują przodkowie. Zapewniają oni bezpośrednią więź między światem bogów i ludzi. Historie ich dotyczące najczęściej odwołują się do początku istnienia danego ludu lub powiązane są z bohaterskimi czynami, które przyniosły chwałę całej społeczności. Wierzono, że przodkowie często rzykują, pokonując liczne przeciwności, by móc ofiarować coś ludziom, nierzadko próbując w tym celu przechytryć bóstwa. Spośród żyjących przedstawicieli ludu od zawsze najwyższy status społeczny posiadają przywódca, kapłan i uzdrowiciel, a w dawnych czasach również czarownik. Ważną rolę w światopoglądzie Afrykanina zajmuje kult i wiara w duchy. Istoty te uważane są za prawdziwe istoty niebiańskie zamieszkujące ludzkie sąsiedztwo. Istnieją duchy zwane *shetani*, którym bliżej

był członkiem ludu Ngindo. Tingatinga nie posiadał żadnego wykształcenia artystycznego, był samoukiem. Przez wzgląd na trudną sytuację finansową zmuszony był porzucić edukację w czwartej klasie lokalnej, katolickiej szkoły podstawowej. Tym, co wpływało na tworzoną przez niego sztukę, była bliskość natury, stanowiącej główną inspirację w powstawaniu jego wielobarwnych dzieł.

W 1957 roku Edward Saidi Tingatinga, mając niespełna 25 lat zdecydował się opuścić rodzinę i wyjechać w poszukiwaniu pracy na północ kraju. W tym okresie pracował głównie na plantacji sizalu w okolicach Tangi. Następnie przeniósł się do Dar es Salaam, które jako stolica i centrum kolonii brytyjskiej dawało młodemu artyście nadzieję na odmianę losu. Tingatinga udowodnił, że nie boi się podjęcia żadnej formy zarobkowania. W poszukiwaniu lepszego życia parał się różnymi formami zatrudnienia – był m.in. kucharzem, ogrodnikiem, handlarzem obwoźnym. Żadna z wymienionych prac nie posiadała stałego charakteru i nie przyniosła mu relatywnych zysków. Poszukując swojego miejsca na ziemi Tingatinga zaczął rozwijać swoje zainteresowania artystyczne, by móc zajmować się drobną plastyką. Początkowo ozdabiał motywami haftowymi kapy, pledy i serwety, z czasem nauczył się wyplatać kosze i maty, aż wreszcie wykonywał murale naścienne jako reklamy sklepów. Artysta zręcznie dekorował również ceramikę oraz meble²².

Tanganika po 1961 roku, kiedy odzyskała niepodległość, stanowiła miejsce wielu przemian, w tym ekonomicznych. Był to okres, w którym bardzo trudno było o pracę, zwłaszcza ludziom z najniższej warstwy społecznej, pozbawionym jakiegokolwiek wykształcenia. Mniej więcej w tym czasie bezrobotny wówczas Tingatinga spotkał kongijskich artystów, z dużym sukcesem sprzedających obrazy ukazujące zwierzęta i typowe motywy afrykańskie. Być może właśnie to spotkanie wpłynęło na przyszły charakter pracy twórczej artysty. Z całą pewnością sukcesy finansowe napotkanych malarzy wyzwoliły w nim chęć podjęcia samodzielnej próby zaistnienia na tym obszarze. Jednak Tingatinga nie przypuszczał, że rola, jaką odegra dla sztuki Tanzanii, będzie tak istotna. Prawdopodobnie nawet nie marzył, że stanie się wielkim twórcą, jego pobudki były

do demonów czy istot pozaziemskich stanowiących personifikację różnego rodzaju bytów, oraz *mizimu* będących duszami przodków²¹. Wielu Afrykanów dla zachowania dobrego zdrowia i przywołania szczęścia decyduje się (co czasem zdarza się nawet do tej pory) na odprawianie rozmaitych rytuałów. Wzywa się wówczas wszelkiego rodzaju duchy, by w naszym imieniu odeгнаły złe moce, pomogły przezwyciężyć ludzkie trudności i kłopoty. Niegdyś rolę pośrednika w tych relacjach pozaziemskich odgrywał kapłan dziś przypada ona *witch doctor*. Por. F. Yamamoto, K. Shiraishi, *Jaffary Aussi*, Tokyo 1992, s. 84; E. Klajbor, *Tingatinga...*, op. cit., s. 28–35.

²² J. Koziorowska, *Tingatinga. Współczesne malarstwo Tanzanii*, (kat. wyst.) Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 2001, nlb.

raczej związane z chęcią zabezpieczenia własnego bytu. Nie ulega jednak wątpliwości, że bez względu na motywy, Tingatinga na zawsze odmienił przyszłe losy sztuki Tanzanii.

Mając około 30 lat na dobre rozpoczął karierę malarską. W 1968 roku powstał jego pierwszy obraz. Trudno powiedzieć, skąd czerpał inspirację, być może odnosił się do haftu, którym zajmował się wcześniej, bądź przypominał sobie historie o groźnych dzikich zwierzętach opowiadane w domu rodzinnym. Początkowo malował głównie na płytach pilśniowych przy użyciu farb olejnych i pędzla²³.

W 1980 roku Tingatinga poślubił Agatę Matakę z ludu Makonde i założył rodzinę. Para w niedługim czasie doczekała się dwójki potomstwa: syna Daudiego oraz córki Martiny. Tingatinga był bardzo lubianym członkiem społeczności, miał wielu przyjaciół, w których gronie chętnie spędzał czas wolny, co na późniejszym etapie jego biografii okaże się nie mniej istotne od jego zdolności artystycznych. Pod wpływem znajomych wstąpił do organizacji TANU – Ligi Młodych²⁴. Dzięki nowo zdobytym koneksjom przez krótki okres próbował swoich sił w pełnoetatowej pracy, początkowo jako pracownik Europejskiej Służby Cywilnej, następnie jako zarządca posesji oraz recepcjonista w miejskim szpitalu w Dar es Salaam. Jednak żyjąc w poczuciu niespełnienia zdecydował się porzucić pewne źródło utrzymania, po to, by móc w pełni oddać się sztuce, która od niedawna dominowała w jego myślach. Podjąwszy ostatecznie decyzję dotyczącą tego, w jakim charakterze pragnie pracować, na dobre oddał się malarstwu. Gotowe prace sprzedawał przed marketami w Morogoro Stores na Oyster Bay, gdzie zaopatrywało się wielu Europejczyków. To właśnie tam artysta sprzedał swój pierwszy obraz, za którego otrzymał 15 tysięcy szylingów²⁵, co w tamtych czasach było równoznaczne tygodniowemu zarobkowi.

Tingatinga najczęściej tworzył wielobarwne, centralne kompozycje ukazujące motywy zwierzęce lub sceny rodzajowe. Prace wykonywał na płytach pilśniowych, najczęściej o wymiarach 60x60 cm. Powierzchnia obrazów z reguły była ograniczona przez „ramę”, zazwyczaj zaznaczoną czarną linią. W późniejszym okresie zmienił się zarówno kształt, jak i wymiary obrazów²⁶.

²³ E. Klajbor, *Tingatinga...*, op. cit., s. 41.

²⁴ S. Chilamboni, M. Cidosi i in., *Tingatinga. Tingatinga Cooperative Society*, Dar es Salaam 1996, s. 31.

²⁵ 1 TSH ma obecnie wartość około 2 zł.

Jednak przez wzgląd na upływ czasu i światowe zmiany ekonomiczne, również w kursach walut, niesprawiedliwym byłoby ówczesny zarobek artysty rozpatrywać przez dzisiejszy kurs TSH.

²⁶ Zwłaszcza jeśli odniesiemy się do płócien pędzla członków kooperatywy.

Z biegiem czasu sztuka Tingatinga napędzana zainteresowaniem Europejczyków stała się dochodowym biznesem, przynoszącym znaczne zyski. Był to pierwszy moment kiedy artysta w związku z licznymi zamówieniami zmuszony był skorzystać z pomocy bliskich, po to, by móc oddać prace w terminie. Tym samym przekształcił swoją indywidualną dotychczas działalność w rodzinne przedsiębiorstwo. Początkowo żona artysty oraz kuzyni pomagali przy sprzedaży prac, następnie kończyli obrazy, a finalnie podglądając mistrza sami zaczęli malować pod własnym nazwiskiem. Naturalnie warto zwrócić uwagę, że rzeczywistość tanzańska w tamtym okresie daleka była od sielanki, dlatego też nietrudno zrozumieć chęć nauki nowych umiejętności, które w niedługim czasie mogły przynieść duży zysk. W związku z powyższym uczniów nieustannie przybywało. Niekiedy zdarzało się, że Tingatinga, aby zwiększyć dochód rodziny i przyjaciół, zgadzał się podpisywać swoim nazwiskiem cudze prace. W tamtym okresie jego obrazy miały już renomę, a ich cena wahała się pomiędzy 10 a 30 tys. szylingów²⁷.

Był to czas, w którym Edward Saidi Tingatinga wykształcił już swój indywidualny styl malarski. Szczęśliwie na jego drodze stanął Michael Berger, pełniący funkcję dyrektora działu The Tanzanian's National Development Corporation (NDC), który nie tylko docenił jego sztukę, ale również zdecydował się go przedstawić zarządowi lokalnej placówki kulturalnej National Arts of Tanzania (NAT). W NAT szybko poznano się na jego talencie. Przedstawiciele placówki na tyle zainteresowali się jego sztuką, że zaczęli regularnie się zaopatrywać w jego obrazy. Prace artysty zaczęły osiągać bardzo wysokie ceny, nawet rzędu 60 tys. szylingów tanzańskich. O tak dużych zyskach do tej pory artysta nie mógł nawet marzyć. Niespełna rok później, 18 czerwca 1971 roku w Muzeum Narodowym w Dar es Salaam na I Międzynarodowych Targach Sztuki została zorganizowana pierwsza wystawa prac Edwarda Saidiego Tingatinga²⁸. Wystawa okazała się ogromnym sukcesem. Obrazy znalazły wielu zainteresowanych odbiorców, a co najważniejsze, wydarzenie to podkreśliło pozycję artysty na lokalnym rynku, podnosząc jego osobę na tle reszty społeczeństwa do rangi kogoś z kim warto i należy się liczyć. Było to pierwsze takie wydarzenie w tamtych czasach, a także jedyne w jego życiu. W niedługim czasie, na fali pozytywnych wrażeń, które wywoływała działalność twórcza Tingatinga, pojawiało się coraz więcej uczniów zainteresowanych nauką malarstwa i chcących pobierać nauki u mistrza. W 1970 roku można już mówić o szkole *tingatinga* – tak wiele osób malowało

²⁷S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *Tingatinga. Tingatinga Cooperative*, op. cit., s. 43.

²⁸Ibidem, s. 43.

już w tej konwencji. I tak od najbliższej rodziny, kuzynostwa i przyjaciół pracownia artysty przekształciła się w dużej skali, prężnie działający kooperatyw. Początkowo działający w jego ramach twórcy nie mieli w pełni opanowanego warsztatu artystycznego, a ich prace dalekie były od ideału i kontrastowały z dziełami założyciela. Nieustannie jednak uczniowie pracowali nad tym, by poprawić swój warsztat i choć częściowo dorównać w swych pracach umiejętnościom mistrza. Warto zwrócić uwagę, że prace *tingatinga* z założenia są dość intuicyjne i prymitywizujące, a żaden z twórców, nie wyłączając założyciela, nie posiadał wykształcenia artystycznego. W tamtym czasie wielu spośród nich było częściowymi analfabetami, a jedynie nieliczni ukończyli szkołę średnią. Uczniowie polegali zatem jedynie na naukach mistrza, intuicji oraz własnej inicjatywie, której przejawy spotykały się z aprobatą nauczyciela. Tingatinga każdorazowo wybierał swoich uczniów spośród bliskich mu osób, które wyrosły w tożsamej kulturze etnicznej i były połączone rodzimymi korzeniami. Zaufanie, jakim obdarzał istotne dla siebie osoby, oraz nadzieja, jaką w nich pokładał, dzieląc się z nimi swoim „dziedzictwem”, nawet jeśli wówczas nie do końca rozumiał znaczenie sztuki, którą tworzą dla przyszłych pokoleń, stanowiły rodzaj intymnej więzi pomiędzy nim a jego uczniami i jednocześnie było jedynym kryterium przyjęcia do tego grona.

Z dnia na dzień powstawało coraz więcej obrazów, a grupa utożsamiana z nazwiskiem artysty coraz bardziej się powiększała. Wraz z rosnącą liczbą uczniów rosła potrzeba wspólnej pracy. Dotychczas artyści tworzyli w swoich domach, jednak wraz ze zmianą miejsca sprzedaży z przestrzeni przed witrynami supermarketów na plac przy Morogoro Stores po raz pierwszy możliwe stało się stworzenie wspólnej przestrzeni na kształt plenerowej pracowni. Na wspomnianym placu znajdował się rozłożysty baobab, w cieniu którego artyści mogli tworzyć, od niego Edward Saidi Tingatinga uzyskał nawet przydomek „mistrza spod baobabu”. Miejsce to stało się siedzibą tej nowo powstałej grupy artystycznej, znanej pod nazwą *tingatinga*²⁹. We wspólnej pracowni artyści chętnie gromadzili się, by pracować pod okiem swojego mentora. Niestety, stan ten trwał jedynie przez rok³⁰ i został przerwany przez tragiczną śmierć założyciela³¹.

²⁹ Zresztą do dziś siedziba kooperatywy *tingatinga* mieści się nieopodal Morogoro Stores w dzielnicy Oyster Bay w Dar es Salaam, jednak w 2022 roku oczywiście miejsce to przypomina zadaszoną, przestrzenną halę umożliwiającą wielu twórcom pracę na jednej przestrzeni.

³⁰ Wzmógłony okres aktywności artystycznej Edwarda Saidi Tingatinga przypada na ostatnie dwa lata przed jego śmiercią, choć, jak wiadomo, na twórczą ścieżkę wstąpił znacznie wcześniej.

³¹ 17 maja 1972 roku Edward Saidi Tingatinga wraz z dwójgiem swoich uczniów przejeżdżał samochodem ze znaczną prędkością nieopodal kontrolującego okolicę patrolu policyjnego. Kierowca zignorował konieczność zatrzymania auta do kontroli drogowej i zaczął uciekać, w wyniku czego pasażerowie samochodu błędnie zostali uznani za poszukiwanych w okolicy złodziei. W konsekwencji wywiązały się

Kilku przyjaciół i zarazem uczniów artysty po jego śmierci podjęło się kontynuacji stworzonej przez niego pracowni. Malarska konwencja, w której wspólnie tworzyli, stanowiła ich dziedzictwo, o którego przetrwanie zapragnęli walczyć. Nie bez znaczenia jest też fakt, że już w tamtym czasie pracownia, napędzana zachodnią klientelą, stanowiła dochodowy biznes. Trzeba przyznać, że prace w stylu *tingatinga* cieszyły się i w dalszym ciągu cieszą dużym powodzeniem. Szczęśliwie Tingatinga przed śmiercią zdążył przekazać swoją wiedzę najbliższym uczniom. Gdy zabrakło jego jednego bezpośredniego następcy, śmiało kontynuowali jego wizję jako grupa. Podobnie jak ich mistrz, chętnie kształcili kolejnych adeptów przynależących do pracowni. To właśnie tej ciągłości styl *tingatinga* zawdzięcza fakt, że przetrwał pokolenia.

Edward Saidi Tingatinga swoje prace malował przy użyciu pędzla i farb olejnych na drewnianym podłożu lub płótnie od 1968 roku. Niekiedy obserwując prace artystów kooperatywy można odnieść mylne wrażenie, że powstają podczas jednej sesji malarskiej. W rzeczywistości jest to jednak dość złożony proces. Zasadniczo malarze nie wychodzą w plener, swoje prace tworzą w pracowniach bądź na dziecińcu spółdzielni. Tingatinga ponoć niejednokrotnie wspominał, że zwykły spacer bywa dla niego źródłem inspiracji³². Na wzór swojego mistrza twórcy *tingatinga* nie stronią od kontaktu z naturą, która nadal stanowi dla nich główne natchnienie. Artyści często pomijają typowy dla innych twórców pierwszy etap, czyli szkicowanie, choć patrząc na ich prace aż trudno w to uwierzyć. Jest to sztuka bardzo intuicyjna. Niejednokrotnie pewne wzorce są powielane, a czasem nawet podglądane od sąsiadujących kolegów. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż wszyscy pracują na wspólnej przestrzeni. Pierwszy etap pracy stanowi gruntowanie podobrazia, często białą farbą. Obecnie zazwyczaj robią to uczniowie artystów pracujących w kooperatywie, którzy wiele godzin dziennie zajmują się tą żmudną pracą. Zazwyczaj członkowie kooperatywy posługują się techniką olejną, przez wzgląd na cenę i dostępność farb. Przygotowane płótna z reguły wystawiane są na promieniu słońca, które przyspieszają ich schnięcie. W związku z tym niekiedy blejtramy narażone są zabrudzenia mechaniczne. Podkład to najczęściej dość gruba warstwa farby. Kolejny etap to nakładanie pasmowych warstw farby,

pościg, w wyniku którego w kierunku samochodu padło kilka strzałów, jeden z nich ze skutkiem śmiertelnym trafił Tingatingę. Artysta zmarł w drodze do szpitala. Zdarzenie to stało się sensacją w całej stolicy. Podczas przesłuchania wykryto, że kierowca pojazdu przestraszył się wozu policyjnego, gdyż prowadził samochód w stanie nietrzeźwym bez zgody właściciela pojazdu.

Tingatinga został pogrzebany na cmentarzu Msasani Mikrosihoni w Dar es Salaam, w okolicy przez niego zamieszkiwanej. Na jego nagrobku można odnaleźć spisane w czterech pionowych liniach tekst: „Eduwaidi Saidi/Mlaponi Mmakuwa/Tingatinga arts 1972” co oznacza Edward Saidi, z rodu Mlaponi, ludu Makua, artysta Tingatinga, zmarły w 1972 roku. Por. F. Yamamoto, K. Shiraishi, *Jaffary Aussi*, op. cit., s. 88.

³² F. Yamamoto, K. Shiraishi, *Jaffary Aussi*, op. cit., s. 89.

stanowiących przyszłe tło, zdarza się że artyści wykonują ten etap na kilku blejtramach jednocześnie, chcąc zwiększyć swoją wydajność. Następnym etapem jest wykonanie jedyne precyzyjnego rysunku ołówkiem, po to, by wypełnić go płaskimi plamami barwnymi. Niekiedy artyści uzyskują wrażenia światłocieniowe, nakładając suchym pędzlem farbę o zbliżonej tonacji, dzięki temu zabiegowi mocniej uwydatniając bryłę. Zdarza się również, że chcąc podkreślić daną formę, pokrywają jej powierzchnię kropkami. Kolejnym etapem jest podkreślenie kształtów konturem. Następnie dodaje się elementy ozdobne. Całością jest namalowanie czarnej lub ozdobnej „ramy”. Artyści nie mają zwyczaju pokrywania gotowych prac werniksem, ich zdaniem generuje to niepotrzebny, zbyt duży koszt. Naturalnie, jeśli zamożny klient wyrazi takie życzenie (najlepiej jednocześnie przynosząc preparat ze sobą), bez problemu zostanie ono spełnione.

Jak już wspomniano, pierwotnie mistrz malował głównie na kwadratowych płótnach. Obecnie panuje w tej kwestii dowolność, a wymiary podobrazia uzależnione są najczęściej od dostępnych materiałów oraz indywidualnych preferencji danego twórcy. Początkowo obrazy malowano głównie na deskach lub płytach pilśniowych, jednak z upływem czasu zaczęto malować na naciągniętym na ramę płótnie, co do dziś stanowi powszechną technikę³³. Jako że klienci z reguły pochodzą z zagranicy, zakupione obrazy najczęściej zdejmowane są z ram, a płótno zwijane jest w rulon i zabezpieczane prowizoryczną tubą. Tak przygotowany pakunek znacznie lepiej nadaje się do transportu niż nawet niewielkich rozmiarów obrazy nabite na ramy.

Często artyści z kręgu *tingatinga* poza standardowymi kwadratowymi podobraziami na wzór prac mistrza malują swoje prace na kwadratowych płótnach. Początkowo przedstawienia umieszczano w dużych, centralnych, tradycyjnych kadrach. Z czasem twórcy zaczęli nieco eksperymentować z podziałami płaszczyzny. Niekiedy rozbijali kompozycje przy użyciu grubych, czarnych linii tworząc obraz w obrazie, przypominający czasem scenę centralną otoczoną bordiurą złożoną z pomniejszych scen, a czasem nawet stosowano podział przypominający okienka komiksu. Zmiany w kompozycji dotyczą w szczególności prac o tematyce rodzajowej, które dziś mają najczęściej formę trzech poziomych pasów oddzielonych czarnymi liniami. Wczesne prace są najczęściej centralne, przejrzyste, z groteskowo powiększonym motywem głównym, którym zazwyczaj są dzikie zwierzęta. Kompozycja ujęta jest zwykle na jednym planie,

³³ Warto zaznaczyć, że obecnie w kooperatywie artystów *tingatinga* poza dziełami malarskimi można także nabyć szereg gadżetów, np. ręcznie malowane naczynia, ubrania czy ozdobne tkaniny.

niejako zawieszonym w przestrzeni, odznaczającej się kontrastującym, jednokolorowym tłem. Najczęściej jednak malowidła zawierają sylwetki poszczególnych zwierząt wypełniające całą powierzchnię płótna. Wszystkie prace wykonywane w konwencji *tingatinga* łączy zamknięta kompozycja. Dominanty barwne zauważamy wówczas, gdy niezbędnym staje się uwydatnienie danej sylwetki, stanowiącej wiodący wątek tematyczny płótna. Obecnie styl w sposób znaczny ewoluuje, stopniowo zwiększa się liczba motywów, pojawia się również ich zwielokrotnienie, jak w przypadku tzw. motywu zanzibarskiego³⁴, który stanowi ławicę ryb ukazanych w chwili płynięcia w okręgu. Motyw ten zajmuje centralną część płótna i rytmicznie rozchodzi się aż po brzegi blejtramu. Od niedawna dynamika ukazywana na obrazach nie zawsze ogranicza się do jednego planu, często zaś rozgrywa się w różnych, niekiedy skomplikowanych układach ukazujących zwierzęta lub sceny rodzajowe. Zdarza się, że tło zostaje podzielone na pewnego rodzaju strefy, a w wyniku wykorzystania szerszej gamy barwnej pojawiają się również fragmenty krajobrazu. Ozdobne motywy coraz częściej wypełniają całe płótno, sprawiając że w niektórych przypadkach kompozycja prac dąży do otwartości, dzięki czemu widz może swobodnie interpretować, a nawet dopowiadać sobie dalszy ciąg historii, którą ogląda. Najczęściej układ prac jest horyzontalny, chętnie stosuje się także układy pasowe. Niekiedy prace osiągają skrajną dekoracyjność przez powielenie jednego, ozdobnego motywu. Wówczas monotonia, która stanowi wypadkową tego zabiegu, z reguły przełamywana jest silnymi, barwnymi akcentami. Kolorystyka prac *tingatinga* stanowi ich główny atut. Dzięki zastosowaniu jaskrawej palety barwnej prace twórców tego ruchu bardzo mocno przykuwają wzrok odbiorcy. Artyści działają wyobraźniowo, w związku z czym najczęściej przyporządkowują danemu przedstawieniu daną kolorystykę, często używają przekłamanych kolorów niezgodnych z ich rzeczywistym wyglądem. Barwy są najczęściej kontrastowe, nie wchodzą ze sobą w relacje. Obrazy wykonywane są przy użyciu czystych, niemieszanych wcześniej plam barwnych. Cała konwencja malarska opiera się na kontrastach. Przedstawienia w ciemnej, niekiedy achromatycznej tonacji wyłaniają się z jaskrawego tła, rzadziej odwrotnie. W pierwszych pracach Edwarda Siadi Tingatinga i jego naśladowców kolor zredukowany został do minimum. Co ciekawe, artyści przy mocno ograniczonych środkach potrafili doskonale zadbać o nastój obrazu. Sam Tingatinga używał bardzo oszczędnej palety – malując lwy stosował ugier, zaś do przedstawienia słoni

³⁴ Informacja na podstawie rozmowy z artystą zrzeszonym w kooperatywie *tingatinga*, pracującym na Zanzibarze (15.01.2020).

szarość, najczęściej za tło wykorzystując błękity lub brązy. W późniejszym okresie działalności kooperatywy niektórzy artyści odeszli od używania wąskiej gamy barwnej na rzecz różnorodności odcieni. Nadal jednak pomimo wrażenia wielobarwności nie wychodzą oni poza wąską kolorystykę, ograniczoną jedynie do danej tonacji – czerwieni, błękitów czy zieleni, co sprawia bardzo intrygujące wrażenie. Zdarzają się również prace monochromatyczne, wykonane jedynie przy użyciu czerni i bieli³⁵. Tingatinga w swoich dziełach nie skupiał się na wyrażaniu głębi. W pracach naśladowców ten problem pozostaje rozwiązany na różne sposoby. W przypadku obrazów niewielkich rozmiarów, najczęściej wykorzystywany jest układ kulisowy, w którym przedstawienie pierwszoplanowe przysłania dalsze plany. Rzadko kiedy w tym wariacie mamy wyraźnie zaznaczony horyzont, a nawet w przypadku, gdy się pojawia, to i tak ukazane elementy sprawiają wrażenie zawieszenia w próżni. Niektórzy twórcy w celu wydobycia głębi stosują kompozycję pasową. Dzięki temu przestrzeń nie jest bardzo czytelna, ale daje pewne poczucie głębi wynikające z właściwego rozmieszczenia poszczególnych scen, które z reguły kontynuowane są na dalszych planach. Przedstawiane formy najczęściej ostro odcinają się od tła. W późniejszym okresie niektórzy członkowie kooperatywy zaczęli stosować stopniowanie walorów. Pomimo braku wyraźnie wyodrębnionego trzeciego wymiaru widz jest w stanie go sobie dopowiedzieć. Skróty perspektywiczne występują w tych pracach bardzo rzadko i wynikają ze spontanicznego modelunku, a nie zamierzonej konsekwencji działania. Zdarza się, że kompozycje posiadają kilka punktów zbiegu wbrew ogólnie przyjętym zasadom, co wpływa na postrzeganie pewnych postaci, zwierząt czy przedmiotów jako zdeformowanych. W niektórych późniejszych pracach artystów z kooperatywy pojawiają się próby użycia światłocienia. Występuje też pewnego rodzaju efekt przyprószenia, stworzony na bazie wielokrotnego nakładania na siebie plam białych tonów lub różnych odcieni barwy z danej tonacji. Jednak najczęściej artyści *tingatinga* uzyskują rodzaj głębi wykorzystując białe kropki jako rodzaj tła lub wypełnienia danej powierzchni. Wszystkie te zabiegi nie zapewniają jednak ich pracom pełnej wrażeniowości. Charakterystyczna jest ich prosta forma. Prace malarskie są zawsze silnie uproszczone. Niekiedy zauważyć można mocno przerysowane, nieco groteskowe fragmenty, np. ciał zwierząt, takie jak pióra, kopyta czy rogi. W późniejszych etapach działalności ugrupowania prace stają się bardziej ozdobne i rozbudowane, zdarza się jednak, że tracą przez to częściowo silny ładunek emocjonalny, wpływający na ich

³⁵ E. Klajbor, *Tingatinga...*, op. cit., s. 77.

nastrojowość. Na obrazach *tingatinga* sylwetki zwierząt najczęściej malowane są kilkoma precyzyjnymi pociągnięciami pędzla. Niektóre z nich są dość zniekształcone, patrząc na nie można odnieść wrażenie braku ich stabilnego osadzenia na podłożu. Prawdopodobnie wynika to z braku zwrócenia uwagi na problem perspektywy, choć niekiedy winny może być również niedostateczny warsztat twórców. Zazwyczaj ptaki prezentowane na płótnach łączą w sobie cechy różnych gatunków i są bardzo trudne do precyzyjnego określenia. W dalszym ciągu bardzo popularne jest powielanie starych wzorców, a tym samym kopiowanie dawnych prac. Jednak coraz częściej twórcy młodego pokolenia przekształcają stosując nową, znacznie bardziej realistyczną formę obrazowania³⁶. Obrazy *tingatinga* nie niosą ze sobą żadnej określonej historii, choć niekiedy ich komiksowy charakter sprawia, iż odbiorca odnosi właśnie takie wrażenie. Nie spotkamy tu psychologizacji postaci w scenach rodzajowych, choć zdarza się, że dana praca posiada jakieś efemeryczne znaczenie. Jest to świat zaklęty w danej chwili, odarty z ważkości. Z reguły prezentowane na płótnach zwierzęta obrazowane są w bardzo sztywnej, nienaturalnej pozie z odwróconą w stronę widza *en face* głową. Niekiedy zdarza się, że pewne gesty świadczące o dynamice, załamują dominującą statyczność ich przedstawienia. Cechą charakterystyczną jest silne rytmizowanie formy, najczęściej wydobyte z płótna przy pomocy multiplikacji. Dzięki wielości i zagęszczeniu motywu, np. ptaków, widz może odczuć niemalże trzepot ich skrzydeł. Sylwetki zwierząt przez wzgląd na ich nienaturalne pozy, mimo charakteryzującej je statyki, są zawsze pełne napięcia. Często obrazy, zwłaszcza te z wczesnego okresu działania kooperatywy, mają dużo wolnej przestrzeni na płótnie. Z czasem to się zmienia. Obiekty prezentowane na płótnach funkcjonują jako wyodrębnione, nie widać ich wzajemnej relacji czy otoczeniem. Na obrazach nie zauważamy źródła światła, przez co zatracone zostają takie efekty, jak m.in. bryłowatość, obłość czy refleksy. Jest to cechą charakterystyczną malarstwa prymitywizującego, wolnego od akademickich norm. Co ciekawe, nie zmienia się to nawet, gdy pojawiają się wariacje światłocieniowe. Rysunek malarski był najważniejszą dla Tingatinga techniką, którą cenił wyżej niż wielość nakładanych na płótno barw. Sylwetki zwierząt i ludzi wykonywał przy postawieniu kilku precyzyjnych linii. Budowane przez niego formy były z reguły silnie uproszczone o mało skomplikowanym układzie i modelunku. Artyści tego ruchu starali się wydobywać z nich cechy charakterystyczne. Linia w tego typu pracach

³⁶ Na podstawie osobistych obserwacji z odwiedzin kooperatywy *tingatinga* w trakcie badań terenowych (styczeń – marzec 2022).

stanowi główny środek stylistyczny, który nie bez znaczenia pozostaje również dla kompozycji. Linia, naturalnie często występuje na granicy dwóch sąsiadujących ze sobą kolorów. Dla prac *tingatinga* typowe jest obrysowywanie sylwetek czarnym lub białym konturem. Nadaje on pracom wrażenie surowości. Z kolei w przypadku płaszczyzn zabieg ograniczenia ich przestrzeni linią nadaje im wrażenie ukończonych, wyodrębnionych z całości kształtów. Twórcy *tingatinga* przy ogromnym minimalizmie starają się oddać maksimum ekspresji. Tematy prac artystów ze szkoły *tingatinga* związane są najczęściej z naturą. Edward Saidi Tingatinga malował głównie wystylizowane zwierzęta, tj. żyrafy, słonie, lwy, hipopotamy, czy antylopy. Są one charakterystyczne dla wschodnio-afrykańskiej fauny, jednak nie należy zapominać, że poza nimi żyje tu jeszcze wiele innych interesujących gatunków, takich jak pełne radości małpy, trudne do dostrzeżenia gepardy czy zagrożone wyginięciem nosorożce. Nie sposób stwierdzić, dlaczego artysta zdecydował się jedne zwierzęta uwiecznić, a inne nie. Dopiero w pracach kooperatywy możemy odnaleźć więcej zwierząt charakterystycznych dla tego obszaru. Do najczęstszych przedstawień należą różne wyobrażenia ptaków, żyrafy ze skrzyżowanymi szyjami, stada zebra w tle czy ławice ryb. Duża część scen animalistycznych obecnie rozgrywa się na tle typowo afrykańskiego krajobrazu sawanny z górującym szczytem Kilimadżaro, niekiedy z niewielkim fragmentem wybrzeża Oceanu Indyjskiego.

Tematy prac Edwarda Saidiego Tingatinga nawiązywały do jego osobistych przeżyć i refleksji nad przyrodą i życiem doczesnym. Każdy z obrazów ukazuje rzeczywistość zakorzenioną w afrykańskiej kulturze i tradycji. Niekiedy zdarza się, że poszczególne późniejsze obrazy kooperatywy o tematyce rodzajowej opatrzone są zapiskami wyjaśniającymi, m.in. nazwiskami prezentowanych postaci, dzięki temu zabiegowi prezentowane sceny zyskują na wiarygodności³⁷. Pośród motywów odwołujących się do rzeczywistych przedstawień warto wyszczególnić sylwetki Masajów, którym czytelności dodaje ich smukłość, charakterystyczne stroje i uzbrojenie. We współczesnej twórczości malarzy *tingatinga* widać wykorzystywanie tak zwanego stylu *athans*, typowego dla Masajów. Styl ten charakteryzuje obrazowanie silnie wydłużonych sylwetek ludzkich, ukazanych w równych odstępach na białym tle. Prace tego typu pierwotnie najczęściej wykonywane były bezpośrednio nożem na koziej skórze. W malarstwie *tingatinga* można zaobserwować również charakterystyczny dla tej części

³⁷ E. Klajbor, *Tingatinga...*, op. cit., s. 88.

świata motyw Mama Africa³⁸. Naturalnie sztuka, zwłaszcza współczesna, stanowi również odzwierciedlenie nastrojów i poglądów twórców, szczególnie tych związanych z polityką czy kulturą. Wyrazem tego typu refleksji nad życiem codziennym stają się prace o tematyce społeczno-rodzajowej, jak choćby bardzo popularny motyw, jakim jest szpital. Na obrazach tego typu chorzy oraz personel szpitalny ograniczeni zostali ciasnymi, zamkniętymi pomieszczeniami, których okienkowy układ przypomina stronę komiksu. Występują również inne senny rodzajowe, np. ukazujące życie toczące się na głównym rynku miejskim Dar es Salaam - Kariakoo. W ramach tej tematyki uwagę widzów mogą zwracać bardzo prawdziwe odarte ze złudzeń przedstawienia, takie jak m.in. przeganiania handlarzy przez służby miejskie, sceny ukazujące korupcję, bójki, wypadki drogowe, targowania się i inne. Jak pisze Ewa Klajbor:

„Poważnym problemem, który znalazł swe odbicie w malarstwie, jest sprawa rasizmu, widocznego m.in. w szkołach zamkniętych przed czarnymi dziećmi, zaglądającymi jedynie przez okno. Podobną tematykę prezentują obrazy z życia, wymierzone przeciwko szykanowaniu słabszych i umniejszaniu wartości drugiego człowieka, a zwłaszcza przedstawienia kobiet w opresjach. Równie często pojawiają [się] wizerunki ludzi chorych na malarię i akcje edukacyjne związane z przeciwdziałaniem AIDS.”³⁹

Jak już wcześniej wspomniano, artyści tworzący w kooperatywie od początku nie zastrzegali sobie praw do powielania swoich obrazów. Powszechną zasadą w ramach stowarzyszenia jest korzystanie ze wspólnych wzorów. Wszelkie innowacje po zaakceptowaniu ich w gronie malarzy stają się własnością wspólnoty i może z nich korzystać każdy zrzeszony artysta. Niekiedy zdarza się jednak, że twórcy *tingatinga* pozwalają korzystać ze swoich wzorów również osobom z zewnątrz organizując niewielkiej liczebności kursy czy szkolenia polegające na wiernym kopiowaniu istniejących już obrazów przy całkowitej zgodzie na ten proceder ich autorów. Największą popularnością cieszą się warsztaty wśród przyjezdnych, głównie z Japonii czy Korei.

³⁸ Termin „Mama Africa” używany jest chyba przez wszystkich mieszkańców Afryki, zarówno tych, którzy w wyniku różnych czynników opuścili „Czarny Ląd” i obecnie mieszkają poza granicami kraju, jak i tych, którzy w dalszym ciągu tam żyją. Jednak zez względu na miejsce zamieszkania zwrot „Mama Africa” w ustach Afrykanów zawsze ma same pozytywne konotacje. W najbardziej bezpośrednim rozumieniu wyraża on podziw nad urodą i odwagą afrykańskich kobiet. Jednak równie dobrze może pełnić funkcję wychwalania afrykańskiej kultury oraz tradycji. Przy użyciu tego określenia można wyrazić także dumę z bycia Afrykaninem oraz podkreślić miłość do miejsca swojego pochodzenia³⁸. Warto również pamiętać, co nie powinno zresztą w świetle powyżej przytoczonej wielości znaczeń i odniesień dziwić, że termin ten doskonale odnajduje również swoje zastosowanie w sztukach wizualnych. Przy jego pomocy artyści tworzący obecnie w Tanzanii (oraz we wszystkich zakątkach świata) mogą swobodnie wyrażać bardzo pozytywne nawiązania, mające na celu podkreślić ogromne znaczenie, jakim obdarzają nie tylko afrykańskie kobiety, ale również miłość do zamieszkiwanego przez nich kraju, a także dumę z przynależności do kultury afrykańskiej.

³⁹ Ibidem s. 90.

Zdarza się również, że szkolenia tego typu prowadzone są przez artystów podczas zagranicznych wystaw w odległych częściach świata. W konsekwencji tych wszystkich wspomnianych powyżej działań, pojawia się coraz więcej niemalże identycznych prac. Problem ten bywa zaogniony do tego stopnia, że zdarza się, że sami autorzy mają trudność z ich identyfikacją, artyści, którzy pragną zachować indywidualność są narażeni na szereg trudności. Często zmuszeni są ukrywać swoje obrazy tak długo, jak to możliwe, by nie zostały one podrobione przez innych członków kooperatywy. Być może to właśnie ciągłe naruszanie praw autorskich jest tym, co wpływa obecnie na ich małą otwartość względem artystycznego otoczenia, w tym badaczy i krytyków, a nawet największa satysfakcja z promowania kooperatywy nie niweluje niesmaku związanego z ciągłym powielaniem ich prac⁴⁰. Niestety, trudno nazwać to kradzieżą, kiedy zgoda na ten zwyczaj jest od zawsze powszechnie przyjętym zjawiskiem. Zapewne musi jeszcze minąć bardzo wiele czasu, by te zachowania zaczęły być postrzegane jako nadużycie⁴¹.

W 1977 roku uczniowie artyści w wyniku wielu trudności, z którymi borykali się jako niezrzeszona grupa pracownicza, zdecydowali się założyć pierwsze oficjalne stowarzyszenie pod nazwą The Tingatinga Partnership⁴². Pod patronatem spółki warunki pracy artystów uległy nieznacznej poprawie, jednak w 1990 roku za radą zaprzyjaźnionego prawnika zdecydowali się na zmianę formy organizacji na spółdzielnię społeczną, aby wzmocnić swoją pozycję. Ze zmianą tą wiąże się również przemianowanie organizacji na

⁴⁰ Trudno jest jednak dociec tu prawdy, z informacji wydobytych podczas rozmów z członkami kooperatywy, którzy pragną pozostać anonimowi, wynika, że wszyscy członkowie spółdzielni dążą do rozpowszechniania swojej sztuki zarówno w Tanzanii, jak i na świecie. Zdaniem moich rozmówców artyści *tingatiga* są w Tanzanii na tyle szanowani przez rząd, że w chwili, gdy gorzej im się wiedzie, otrzymują specjalne wsparcie finansowe. Nie udało mi się jednak potwierdzić tego poza społecznością kooperatywy. Z całą pewnością, po przebyciu dziesiątek rozmów z artystami niezwiązanymi z tą grupą, można stwierdzić, że rząd nie stosuje narzędzi wsparcia twórców niezrzeszonych w ramach *tingatinga*.

Fakt, że sztuka *tingatinga* cieszy się dużym zainteresowaniem, wpłynął na to, że wiele instytucji związanych z rozwojem kultury zaczęło wspierać członków stowarzyszenia przez animowanie ich biznesu na arenie międzynarodowej i pomoc w aranżowaniu zagranicznych kontraktów. Przez lata spółdzielnia artystyczna *tingatinga* była wspierana przez takie organizacje, jak m.in. Tanzanian Arts and Crafts Association, Gothe Institute, Tanzanian's National Development Corporation czy National Arts of Tanzania, a także fundację Helvetas Swiss Foundation of Culture PRO HELVETIA.

Te działania doprowadziły do zorganizowania wystaw w wielu krajach na świecie m.in. w Nagoya City Gallery, Nikko Gallery, Shikuk Marugane Gallery oraz Shiba Fair (Japonia). Z kolei wśród europejskich promotorów warto wymienić Francję i Belgię, gdzie zaangażowane zostały m.in. Musée de Villele, Saint-Gilles-les-Hauts, Musée d'Afrique et d'Océanie w Paryżu oraz Changes and Energie Gallery w Brukseli.

W Polsce również odbyło się kilka wystaw sztuki *tingatinga* m.in. w Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

⁴¹ Z prowadzonych przeze mnie badań nie wynika, czy artystom *tingatinga* przeszkadza zabieg powielania tworzonych przez nich obrazów. Większość z moich rozmówców przyznała, że wyrażają zgodę na kopiowanie prac w ramach stowarzyszenia, lecz ich stanowczy sprzeciw wzbudza ten proceder poza jego murami.

⁴² Ch. Hatz, *Tingatinga. Contemporary Painting from Tanzania*, Zurich 1996, s. 19.

The Tingatinga Arts Cooperative Society⁴³. Dzięki temu przedsięwzięciu artyści weszli w posiadanie ziemi, na której do tej pory pracowali, nieopodal rozłożystego baobabu, gdzie wzniesiony został budynek od tej pory stanowiący prawdziwą, wspólną pracownię wraz z magazynem. Organizacja *tingatinga* dzięki szwajcarskiej fundacji Pro Helvetia (NGO), zorganizowała serię wystaw w Szwajcarii. Rekordowa liczba sprzedanych prac – ponad 600 – stała się podstawą funduszu przeznaczonego na budowę nowej galerii, w której możliwa była sprzedaż prac⁴⁴. Z czasem galeria została rozbudowana, m.in. o wiaty na zewnątrz i bar na świeżym powietrzu⁴⁵.

Od 1975 roku na świecie zorganizowanych zostało wiele wystaw artystów *tingatinga*. Sztuka ta cieszyła się m.in. dużym uznaniem na pokazach zbiorowych w Szwajcarii, Belgii, Francji, Danii, Niemczech oraz Austrii. Począwszy od 1987 roku szkoła zyskała również sporą sławę w Japonii oraz USA, co miało przełożenie na przyjazny rynek zbytu dla tych dzieł. Dzisiaj szkoła utrzymuje stałe kontakty handlowe głównie z Koreą Południową i Japonią, która zapewnia kooperatywie rynek zbytu, korzystając z zakupionych motywów we wzornictwie przemysłowym, w szczególności na wyborach tekstylnych. Twórczość artystów *tingatinga* stała się również inspiracją do powstania bajki produkcji brytyjsko-kenijskiej pod nazwą *The tinga tinga tales*⁴⁶.

Chociaż artysta zmarł, to pamięć po nim, dzięki sztuce, której był kreatorem, pozostaje wiecznie żywa, a on sam urósł już do rangi legendy⁴⁷.

⁴³ Pod tą nazwą organizacja funkcjonuje do tej pory.

⁴⁴ Do dziś w tym miejscu można kupić prace artystów. Ich pracownie również znajdują się w tym samym miejscu.

⁴⁵ Co ciekawe, wspomniany bar kooperatywy *tingatinga* z racji dobrej lokalizacji (Oyster Bay) nieopodal większości pracowni twórców tworzących w rejonie Dar es Salaam, a także najistotniejszych galerii, stał się miejscem wielu moich spotkań z tanzańskimi artystami.

W opracowaniu Ewy Klajbor z 2004 roku odnajdujemy informację: „Sama pracownia i galeria poprzedzone są szeregiem drobnych sklepików, czasami bardziej przypominających baraki, szczelnie pokrytych obrazami niezrzeszonych malarzy, wychowanych na pracach Tingatingi”. Cyt. za: E. Klajbor, *Tingatinga...*, op. cit., s. 50.

Dziś znacznie zmieniło się całe otoczenie tej niewątpliwie nowoczesnej, jak na koniec lat 90., pracowni, zwłaszcza, jeśli patrzy się przez pryzmat rzeczywistości afrykańskiej. Obecnie nieopodal kooperatywy odnajdujemy wiele pracowni twórców, którzy znacznie przewyższają Edwarda Saidiego Tingatinga i jego uczniów. W 2022 roku posiadali tam studio wraz z minigalerią m.in. Evarist Chikawe (wybitny twórca tanzański) oraz Lutnegano Mwakisopile (*chairman* stowarzyszenia artystów plastyków tanzańskich).

⁴⁶ Produkcja powstała na zlecenie BBC przy współpracy Disneya dla kanału CBeebies oraz Disney Junior. Zainicjowała ją Claudi Lloyd, którą do jego wyprodukowania zainspirowała podróż po Afryce. Pierwsze trzy odcinki miały swoją premierę w 2010 roku. Prawa do dystrybucji serialu zostały zakupione przez Entertainment Rights, która w 2012 roku została przejęta przez Dream Works Animation, a następnie stała się własnością Universal Television w 2016 roku. Online: https://en.wikipedia.org/wiki/Tinga_Tinga_Tales [dostęp: 20.04.2021].

⁴⁷ W publikacjach dotyczących artysty możemy znaleźć wiele groteskowych sformułowań, jak choćby: „Odszedł, a jego kariera niczym kometa, rozświetliła widnokrąg i nagle zgasła”, tłum. własne (oryg.: „He was gone ,his career like a comet that flared into view and just as suddenly vanished”).

Niespodziewany koniec działalności twórczej Tingatinga na tyle wstrząsnął opinią publiczną, że w niedługim czasie po jego śmierci 10 lipca 1972 roku, otwarta została wystawa wspominkowa w Muzeum w Dar es Salaam⁴⁸. Wzięło w niej udział również kilku spośród jego uczniów, którzy w ten symboliczny sposób zostali stali się spadkobiercami jego twórczej myśli.

Edward Saidi Tingatinga stał się niezaprzeczalnym symbolem sukcesu. W świadomości swojego narodu na zawsze będzie już kojarzony jako ojciec nowoczesnej, jak na tamte lata, szkoły malarskiej, prekursor wielkich zmian. Jego dekoracyjne, tętniące życiem obrazy, których proste, linearne kompozycje wypełnione są wielością barw, odwołują się do motywów zaczerpniętych ze świata afrykańskiego. Artysta przez cztery lata działalności malarskiej stworzył coś naprawdę wielkiego. Nie przez wzgląd na rodzaj stylistyki, ale z racji całkowitej zmiany pojmowania tego, czym jest, a czym może być sztuka. Zarówno prace Tingatinga, jak i jego spadkobierców, mimo surowości formy, posiadają spójny, ekspresyjny styl. Sztuka tego typu urzeka swoją prostotą i nastrojowością, jest w niej coś szalonego i emocjonalnego. Prace tego typu malowane ze sporą wprawą i wyczuciem, oddają pragnienie prostego, pozbawionego trosk życia w zgodzie z naturą. Prace *tingatinga* nigdy nie były i w dalszym ciągu nie są realistyczne. To dzieła wykonane w sposób schematyczny i uproszczony, przedstawiające świat w groteskowym ujęciu, z wyraźnym przerysowaniem i deformacją. Styl ten był charakterystyczny dla Tingatinga i odwzorowywał jego nieco naiwny sposób patrzenia na świat przez pryzmat natury i niczym nieskrępowanej radości. Malarstwo to, przekuwając wady prymitywizmu w zalety, zyskało wielu miłośników i zainspirowało przyszłe pokolenia artystów. Zarówno pojedyncze sylwetki zwierząt, jak i uproszczone sceny rodzajowe bazujące na nieskomplikowanym, powtarzającym się schemacie, są w swojej wymowie bardzo przewidywalne. Twórcy *tingatinga* unikają ornamentów, żeby nie przyćmiły one prezentowanej sceny. Cechą charakterystyczną prac tego typu jest ich jednowymiarowość, dzięki której praca nie posiada wrażenia głębi. Wszystkie dzieła tworzone w tej konwencji począwszy od prac mistrza po obrazy malowane po dziś dzień posiadają wspólny mianownik wynikający z nastrojowej egzotyki, która każdym pociągnięciem pędzla ma na celu podkreślenie kulturowej tożsamości stanowiącej jedną z nadrzędnych wartości dla artystów afrykańskich.

Za: F. Yamamoto, K. Shiraishi, *Jaffary Aussi*, op. cit., s. 90.

⁴⁸ Była to druga wystawa prac artysty w historii.

Sama idea malowania jako sposobu zarobkowania zrodziła się w głowie Edwarda Saidi Tingatinga w odpowiedzi na bardzo złą sytuację ekonomiczną i niemożność podjęcia i utrzymania pracy umożliwiającej godziwe życie (czy wręcz pozbawione pewnych dysfunkcji wynikających z biedy) jemu oraz jego rodzinie. Początkowo sam mistrz, a następnie wszyscy zrzeszeni w ramach stowarzyszenia artyści uczynili z malarstwa nie tylko swoje główne źródło zarobkowania, ale także bezpieczną przystań. Promowane i sprzedawane z sukcesem na światowym rynku prace *tingatinga* przynosiły spore zyski artystom, ale zwiększały również znaczenie kultury jako istotnego sektora gospodarki, godnego uwagi wszystkich obywateli Tanzanii. Malarstwo tego typu na zawsze zostało zakorzenione na gruncie tanzańskim jako tożsamy z tradycją. Jednocześnie stanowiło pierwsze podwaliny pod przyszłe działania artystyczne innych regionalnych twórców, którzy z roku na rok cieszą się coraz większym powodzeniem na arenie międzynarodowej. I choć dziś w sztuce tanzańskiej możemy odnotować wzmożony ruch, w dalszym ciągu sztuka społeczności *tingatinga* jest pełnoprawnym elementem tego świata. Mimo upływu ponad 50 lat od czasu, gdy w 1968 roku mistrz namalował swoją pierwszą pracę, w dalszym ciągu twórczość *tingatinga* wzbudza zainteresowanie. Malarstwo to stało się elementem dziedzictwa Tanzanii i jest z nią obecnie nierozzerwalnie związane i kojarzone. Obrazy *tingatinga* stanowią wyraz głębokiego związku artystów z naturą, jednocześnie będąc odą do prostemu życiu.

3.4. Rzeźba artystów z ludu Makonde

Rzeźba Makonde, zarówno tradycyjna jak i nowoczesna, jest stosunkowo dobrze znana i opisana w sztuce światowej. Lud Makonde jest najpóźniej poznanym spośród społeczności Afryki Wschodniej. Stało się tak najpewniej dlatego, że przez dłuższy czas Makonde żyli w odosobnieniu. Wszelkie wpływy z zewnątrz docierały do nich ze znacznym opóźnieniem. Początkowo *Wamatambwe*, jak ich niegdyś nazywano, zamieszkiwali obszar nad rzeką Ruvumą. W wyniku społecznych niepokojów, po przegranej bitwie o Makwangwałę zmuszeni zostali do opuszczenia terytorium zachodniego Mozambiku na rzecz ludu Ngoni. Miało to miejsce na początku XIX wieku. To właśnie wtedy lud osiedlił się w okolicach rzeki Ruvumy i przyjął nazwę Makonde⁴⁹. Makonde zamieszkujący dystrykt Lindi utrzymywali kontakty z innymi społecznościami, docierały do nich również wyprawy europejskich przybyszów. Znacznie dłużej

⁴⁹ Termin *makonde* zdaniem Mohla tłumaczy się jako „rolnika zamieszkującego busz /las”, tłum. własne. Por. M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, vol. I, *An East African documentation*, Heidelberg, 1974, s. 8.

pozostawali w odosobnieniu Makonde zamieszkujący południowy obszar Mozambiku chronieni przez trudny do pokonania płaskowyż Cabo Delgado. Dziś dawną ojczyznę Makonde stanowi obszar graniczny Tanzanii i Mozambiku. Zatem najpierw rzeka, a następnie podziały administracyjne wprowadzone przez Europejczyków rozbiły jeden lud na dwie części, z którego każda zamieszkiwała inny kraj. Tym co łączyło wszystkich Makonde bez względu na rejon, w którym żyli, był język i tradycyjne wierzenia. Obecnie Makonde żyją w bardzo dużym rozproszeniu, niektórych przedstawicieli tej społeczności można spotkać w Ugandzie oraz południowej Kenii. Dziś najwięcej spośród nich żyje i tworzy w Tanzanii, głównie w Dar es Salaam i okolicach, gdzie spotkać ich można jak wystawiają swoje prace na rynku Mwenge. Osiedlili się również blisko kenijskiej granicy w Tandze i Arushy, oraz na obszarach położonych nad Ruvumą na południu kraju. Pierwsze wzmianki dotyczące ludu Makonde pochodzą z notatek Davida Livingstone'a pojawiły się w 1866 roku.⁵⁰ Makonde odegrali istotną rolę zarówno w historii Tanzanii, jak i Mozambiku. Istotnym momentem, w którym dochodzi do pierwszego kontaktu mozambickich Makonde ze światem zewnętrznym, jest rok 1917, kiedy to za rządów portugalskich zaczęto budować drogę na płaskowyż Cabo Delgado. W 1922 roku na płaskowyżu wzniesiona została pierwsza placówka katolickiej misji. Pierwszym znanym ze źródeł misjonarzem był Pater Vloet⁵¹. Zdaniem Kuniewskiego w niespełna osiem lat później w 1930 roku można już mówić o makondyjskich chrześcijanach⁵². W wyniku wzmocnionych kontaktów z Europejczykami Makonde szybko odczuli skutki kolonializmu. Wiedzeni chęcią prowadzenia życia, które znali sprzed przybycia białego człowieka, masowo decydowali się opuszczać płaskowyż Cabo Delgado, na swoją przyszłą bezpieczną przystań wybierając Tanzanię. Makonde uciekali z Mozambiku przede wszystkim przed pracą ponad ludzkie siły, która stała się ich codziennością na portugalskich plantacjach kawy i goździków. Konieczność migracji odmieniła Makonde, zmieniając na stałe przydział ról, które pełnili na swojej rodzimej ziemi. Uprawiane przez nich rzeźbiarstwo, a także śpiewy i tańce rytualne stały się sposobem kultywowania tradycji, dlatego też stanowią szczególnie istotną wartość dla tej społeczności. Początkowo emigranci osiedlali się głównie wokół miast na wschodnim wybrzeżu Mtwary, Tangi oraz Dar es Salaam. Makonde, którzy od dawna zamieszkiwali Tanzanię, patrzyli na nowo

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ A. Stout, *Modern Makonde sculpture*, Kibo Art Gallery Publications, Nairobi 1996, s. 4.

⁵² Pierwszy chrzest członka ludu Makonde miał miejsce zdaniem J. Kuniewskiego w 1930 roku.

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

przybyłych rodaków z pewnym dystansem, znacznie wcześniej dotknięci kolonializmem, widzieli w imigrantach „dzikich”. Wyzysk kolonizatorów łączył wszystkich niepokornych Makonde w walce o odzyskanie niepodległości, bez względu na ich miejsce zamieszkania. W konsekwencji tych nastrojów wzdłuż Ruvumy zaczęły pojawiać się coraz to nowe organizacje antykolonialne, spośród których warto wymienić Union of the Makonde People, w skrócie MANU⁵³. Wszystkie działania MANU niestety skończyły się porażką ze strony Afrykanów. Odpowiedzią na pogarszającą się sytuację było powstanie ruchu Frente de Libertacao do Mocambique, w skrócie FRELIMO⁵⁴. Ruch ten stał się trzonem dla przyszłej mozambickiej partii socjalistycznej. FRELIMO w znacznej mierze przyczyniło się do poprawy sytuacji w Mozambiku, który w 1975 roku odzyskał niepodległość. Ugrupowanie wpłynęło również znacząco na rzeźbiarzy Makonde, pomagając tworzyć w Tanzanii i Mozambiku pierwsze kooperatywy rzeźbiarskie. Oddziaływało również na wzmożenie zainteresowania sztuką makonde w Tanzanii i skupowanie prac od emigrantów⁵⁵. W Tanganice, która odzyskała niepodległość w 1961 roku, partią rządzącą w tym okresie było TANU. Gdy w 1962 roku prezydent Julius Nyerere wprowadził wioski kolektywistyczne *ujamaa* jako najistotniejszy element tanzańskiej wersji socjalizmu, tak samo nazwana przez niego konwencja rzeźbiarska artystów z ludu Makonde, stała się odbiciem wartości, którym hołdował.

Niegdyś najważniejszym obrzędem wśród Makonde, podobnie jak wszystkich Bantu, była inicjacja, która pierwotnie połączona była z obrzezaniem, praktykowanym u obu płci⁵⁶. Ceremonia ta była traktowana jako ponowne narodziny, w którym Makonde przychodzi na świat jako dziecko całego ludu. Wydarzeniu temu towarzyszyły rzeźby, które miały stanowić swoistą pomoc dydaktyczną w zrozumieniu tego procesu przez lud. Podczas ceremonii odbywa się charakterystyczny dla Makonde taniec *mapiko*⁵⁷. Wydarzenie to często stanowi jedyną okazję, podczas której kobiety mogą oglądać rytualne

⁵³ W 1960 roku w Muedzie, w centrum zagęszczenia ludności Makonde, w Mozambiku MANU zorganizowało pokojowy protest przeciwko rządowi portugalskich kolonialistów. Niestety, zakończył się on krwawą masakrą, w wyniku której zamordowanych zostało około 600 Makonde. Jednym z uczestników demonstracji był przyszły minister obrony Mozambiku Alberto Chipandem. Z. Stanisławska, *Tradition and modernity in Mozambican sculpture*, „African Bulletin” 1977, nr 44, s. 63–75.

⁵⁴ W 1964 roku Alberto Chipandem stanął na czele pierwszej akcji zbrojnej przeciw kolonizatorom z ramienia FRELIMO. Po akcji wielu członków ruchu uzyskało nieoficjalne schronienie w Tanzanii.

Generalnie nieustraszeni Makonde odegrali istotną rolę w historii walk o niepodległość, zarówno w Tanzanii, jak i Mozambiku. Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ J. Korn, J. Kirkneaes, *Makonde*, Kopenhaga 1999.

⁵⁷ Tancerz nie ujawniał swojej powierzchowności, zakłada charakterystyczny strój składający się z długiej szaty i maski hełmowej, która na wzór hełmu zakładana jest na głowę. Maskę posiada otwory, przez które tancerz widzi swoje otoczenie. Bardzo często taniec wykonywany jest na szczudłach.

maski⁵⁸. Rola rzeźbiarza wykonującego obiekty wotywnie od zarania dziejów była dla Makonde bardzo istotna, miał on liczne przywileje. Wykonywane przez niego obiekty ukrywano w buszu w specjalnie do tego celu służącym szałasie⁵⁹, w znacznym oddaleniu od wioski. Makonde opisywani byli jako zamknięta społeczność, nieprzyjazna dla ludzi z zewnątrz⁶⁰. Ich powierzchowność miała dodatkowo podkreślać fakt, że są groźni. Charakterystyczne dla rdzennych Makonde były spiłowane, ostre zęby i oraz wypukły, często geometryczny tatuaż stworzony z blizn powstałych w wyniku nacięć, najczęściej umieszczonych na twarzy oraz brzuchu, zwany skaryfikacją. Kobiety na górnej wardze nosiły kłódki wargowe zwane *ndonya*. Obecnie zwyczaje rytualne są już niemalże w zaniku, być może w Mozambiku można jeszcze spotkać miejsca, gdzie w dalszym ciągu są praktykowane takie ceremonie. Wiara jest dla Makonde szczególnie istotna, jej nadrzędnym elementem jest założenie, że wszystkie istoty żywe zamieszkują świat współistniejący względem świata przodków⁶¹. Makonde uważają, że duchy mogą realnie wpływać na ich życie doczesne, dlatego szczególnie dbają o dobre relacje ze zmarłymi. Rzeźba w tym procesie odgrywa kluczową rolę, Makonde wierzą, że przy jej pomocy mogą przez pewien czas zatrzymać duszę na ziemi⁶².

Legenda o pierwszym Makonde głosi, że pierwszą istotą żywą był wędrujący po buszu myśliwy, który pragnąc zakończyć swój samotniczy los wyrzeźbił z drewna figurę żeńską. Wykonaną rzeźbę pozostawił na noc. Rano w miejsce rzeźby znalazł kobietę, która od tej pory mu towarzyszyła. Para podróżowała po wielu różnych częściach Afryki. Przez znaczny czas podróży kobieta była brzemienna, w wielu miejscach powiła martwe dziecko. Kiedy w końcu dotarli na płaskowyż Cabo Delgado kobieta po raz kolejny zaszła w ciążę, jednak tym razem na świat przyszedł syn – pierwszy Makonde. Opowieść ta, symbolicznie nawiązuje do tego, że najlepszym dla Makonde miejscem jest obszar, na którym para doczekała się potomstwa. Pramatka opisana w tej historii do tej pory jest jednym z najważniejszych tematów makondyjskiej rzeźby.

⁵⁸ Tajemnicą owiany jest cały proces powstawania masek oraz miejsce ich przechowywania. Kobiety nie mogły oglądać masek ani szałasów, w których były przechowywane. Jeśli któraś złamała zakaz, mogła ją spotkać sroga kara – od pozbawienia wzroku po utratę życia. A.K. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, Warszawa 2003, s. 15.

⁵⁹ Szalas ten zwany był *mpolo*. Ibidem.

⁶⁰ Plotki głosiły, że Makonde żywią się jedynie szczurami i węzami, a niekiedy nawet ludzkim mięsem. Ibidem.

⁶¹ Wiara we współistnienie istot żywych i duchów jest charakterystyczna dla wielu ludów afrykańskich.

⁶² Makonde wierzą, że mogą prosić o pomoc dusze zmarłych, zwracając się bezpośrednio do figurek wotywnych przeznaczonych do tego celu.

Makonde pokładają głęboką wiarę w istnienie istot nadprzyrodzonych. Oprócz duchów przodków są to istoty sprowadzające wszelkie nieszczęścia bądź sukcesy. To one obarczane są winą za klęski i katastrofy oraz to im dziękuje się za przychyłność opatrności. Istoty takie nazywane są przez Makonde *shetani*. Nieprzemijająca wiara w stałą ich obecność nauczyła Makonde, jak zjednać sobie ich przychyłność i nie narazić się na gniew. Za jedną z najlepszych metod uznano zachowanie przekazu oralnego dotyczącego tego, jak się obchodzić z tymi bytami. Najlepszą formą dydaktyczną poza przekazami ustnymi stała się rzeźba, pełniąca niekiedy funkcję moralizatorską na wzór średniowiecznej *biblii pauperum*. Dzięki temu przekaz zawarty w dziełach sztuki był prosty i czytelny dla odbiorców, bez względu na poziom ich edukacji.

Na świecie powstało wiele publikacji dotyczących rzeźby Makonde⁶³. Jednak największe zainteresowanie nią rozpoczyna się wraz z powstaniem stylów *shetani*

⁶³ Badania nad sztuką i kulturą ludu Makonde prowadzili już badacze portugalscy. Pierwsze wybitne opracowania dotyczące sztuki tego typu nawiązujące do artystów pochodzących z Mozambiku stworzyli w języku portugalskim M. Diasa i R. Texteira Duarte. Por. M. Dias, *O fenomeno da sescultura Maconde chamada moderna*, Lizbona 1973; R. Texteira Duarte, *Escultura Maconde*, Maputo 1987.

Badaczy Makonde można odnaleźć również w Niemczech, m.in. profesor Karl Welue, inicjator ekspedycji badawczych do południowo-wschodniej Tanzanii. Pierwsza z nich miała miejsce w 1906 roku. W rezultacie prowadzonych przez niego badań udało się zgromadzić 1645 obiektów związanych ze sztuką Makonde oraz bardzo obszerny materiał fotograficzny i filmowy. Jest on również autorem pierwszej monografii dotyczącej Makonde wydanej w 1908 roku. Por. K. Weule, *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in der Sudosten Deutsch-Ostafrikas*, „Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten”, *Erganzungsheft* 1, 1908.

Dzieło Weule kontynuował Gieselher Blesse. W pracy dotyczącej Tanzanii zawarł rozdział dotyczący dawnej sztuki Tanzanii, którą opisał nad wyraz dokładnie, posiłkując się fotografiami kolekcji sztuki Makonde z muzeum w Lipsku.

Por. G. Blesse, *Der Sudosten Tanzanias- die Kunst der Makonde and der Benachbarten Volker*, Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur, Monachium 1994. Jedynie tej kolekcji badacz poświęcił swoją kolejną publikację: G. Blesse, *Kunst der Makonde, Masken und Skulpturen aus dem Museum für Völkerkunde Leipzigs aus der Zeit im die Jahrhundertwendem*, „Völkerkunde” 1995, nr 54, Lipsk.

Czasy okupacji brytyjskiej stały się powodem do rozpoczęcia badań, które przetrwały upadek kolonializmu na terenie Tanzanii przez Brytyjczyków. Jedną z najważniejszych pozycji badaczy angielskich jest publikacja Anthonyego Stouta. Tekst poparty fotografiami nawiązuje do stylów *shetani* i *ujamaa*. Por. A. Stout, *Modern Makonde sculpture*, Nairobi 1966.

Istotnym jest również artykuł Dave’a Martina dotyczący opisu jakości życia Makonde będących emigrantami z Mozambiku, którzy zatrudniali się na plantacjach w południowej Tanzanii i tam też tworzyli swoje niezwykle rzeźby. D. Martin, *The developing art from of the Makonde*, „Africa Encounter” 1972.

Interesującą pozycją jest praca holenderskiej badaczki Mehcheliny Shore-Bos, gdzie poza opisem dawnej rzeźby Makonde odnajdujemy liczne odwołania do stylu *shetani* oraz *ujamaa*, a także zapowiedź wielkiego rozwoju tej sztuki. M. Shore-Boss, *Makonde sculpture*, „Natural History” 1970, vol. LXXIX, nr 3.

W 1974 roku o rzeźbie artystów Makonde pisał również jeden z największych jej znawców, Max Mhol.

M. Mhol, *Measterpeaces of Makonde*, vol. I: *An East African documentation*, Heidelberg 1974.

Również z 1974 roku pochodzi pozycja duńskiego badacza Jorna Korna, który opisuje twórczość makondyjskich artystów zamieszkujących wioskę Kibaha nieopodal Dar es Salaam. J. Korn, *Modern Makonde art*, Londyn–Nowy Jork–Sydeny 1974.

Zaś w 1999 roku powyższa publikacja została uzupełniona o opisy dotyczące aspektów kulturowych i obyczajowych ludu Makonde, sporządzone przez Jaspera Kirknesa. J. Korn, J. Kirknes, *Makonde*, Kopenhaga 1999.

i *ujamaa*. Już w 1970 roku tanzańska National Arts Company sprzedała za granicą około miliona prac Makonde rzeźbiących w Tanzanii. Większość z tych dzieł została sprzedana na amerykańskim, niemieckim i skandynawskim rynku sztuki⁶⁴. Wciąż rosnąca liczba publikacji dotycząca tej niezwykłej sztuki świadczy o niesłabnącym zainteresowaniu tym tematem, choć w ostatnim czasie można zauważyć osłabienie tej tendencji, które prawdopodobnie jest związane z odejściem tak zwanych wielkich mistrzów Makonde, po których pustka w dalszym ciągu nie została zapełniona. Niemniej jednak sztuka makondyjskich artystów doczekała się licznych wystaw na całym świecie. Prace tego typu stanowią również gratkę na międzynarodowym rynku kolekcjonerskim, gdzie osiągają wysokie ceny. W Tanzanii pierwszą wystawę tej sztuki zorganizował Anthony Stouff – jeden z najistotniejszych badaczy tematu⁶⁵. W 1970 roku rzeźba Makonde

Jednym z najważniejszych i zarazem najbardziej nowoczesnych opracowań dotyczących Makonde jest publikacja rozprawy doktorskiej autorstwa Zachary'ego Kingdona. Badacz przez wiele miesięcy mieszkał na dzielnicy Mbagala w Dar es Salaam, gdzie przebywało w tym okresie wielu artystów Makonde (dziś żyją w Dar es Salaam głównie w otoczeniu rynku Mwenge). W dysertacji poza rzetelnym opisem rzeźb Makonde odnajdziemy również odwołania do ówczesnej sytuacji rzeźbiarzy tanzańskich i ich problemów związanych z funkcjonowaniem na światowym rynku sztuki.

Z. E. Kingdon, *Host of devils: the history and context of the modern Makonde carving movement*, University of East England 1994.

W Polsce po raz pierwszy o rzeźbie Makonde pisał Wacław Korabiewicz, były pracownik Muzeum im. Króla Jerzego w Dar es Salaam. Jego główny obszar zainteresowań stanowiły maski *mapiko*. W. Korabiewicz, *Makonde – wielcy rzeźbiarze*, „Lud” 1958–1959, s. 70–90.

Z kolei dr Anna Styczyńska opisała kolekcję Jasińskiego, którą opiekuje się Państwowe Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi.

Jerzy Jasiński jako pierwszy spośród polskich naukowców objął swoimi badaniami sztukę Makonde od okresu *binadamu* aż do nowoczesnej rzeźby. J. Jasiński, *Modern Makonde. Contemporary ebony sculpture of the Makonde tribe (an outline)*, „African Bulletin” 1973, nr 18, s. 183–205.

Jolanta Koziorowska napisała tekst do katalogu warszawskiej wystawy dotyczącej sztuki Mozambiku, na której znalazły się również przykłady sztuki artystów Makonde. J. Koziorowska, *W drewnianym kręgu*, „Okolice” 1989–1990, nr 10, s. 130–134.

Z 1997 roku pochodzi publikacja Zofii Stanisławskiej dotycząca makondyjskiej rzeźby mozambickich artystów. Z. Stanisławska, *Tradition and modernity in Mozambican sculpture*, „African Bulletin” 1997, nr 44, s. 63–75.

Jedną z najważniejszych publikacji w języku polskim dotyczących współczesnej rzeźby Makonde napisała Anna Katarzyna Wiśniewska, choć dziś jej pracę również można uznać za nieaktualną, gdyż, jak już wcześniej wspomniano, wielcy mistrzowie, do których twórczości odwołuje się Wiśniewska w swojej pracy, zmarli już jakiś czas temu, niestety, nie pozostawiając po sobie zbyt wielu godnych następców. K.A. Wisniewska *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, Warszawa 2003.

⁶⁴ D. Martin, *The developing art from of the Makonde*, „Africa Encounter” 1972, s. 49.

⁶⁵ W Mozambiku, w Lorenzo Marques w 1935 roku powstało Centro Cultural dos Novos, gdzie została zorganizowana pierwsza wystawa Makonde. Następnie Królewski Antropologiczny Instytut Wielkiej Brytanii w 1949 roku zorganizował wystawę, na której zaprezentowano tradycyjne rzeźby i maski Makonde. Prace te reprezentowały sztukę powstałą w byłej kolonii brytyjskiej na terenie Tanganiki. Począwszy od lat 60. również kenijscy handlarze zaczęli się interesować pracami tego typu. Rzeźbę Makonde można było od tej pory znaleźć nawet w najbardziej prestiżowym ośrodku kenijskim związanym ze sztuką, jakim była Kibo Art Gallery w Nairobi. Zaś przy wsparciu lizbońskiej Livraria Barata w 1980 roku została zorganizowana ekspozycja Horizonte Arte Difusao. Promująca artystów Makonde wystawa miała miejsce w Maputo. W 1988 roku, również w Maputo swoje prace mieli okazję prezentować niezrzeszeni artyści z ludu Makonde. Wystawa nosiła tytuł *Nowe trendy* i odbyła się na przełomie 1988 i 1989 roku. Była również prezentowana w Londynie i Paryżu. Wystawom towarzyszyły konferencje naukowe poświęcone Makonde.

reprezentowała sztukę Afryki podczas międzynarodowych targów EXPO w Osace. O tym, jak bardzo tego typu sztuka przypadła do gustu Azjatów, świadczy fakt, że począwszy od 1970 roku zaczęto ją tam regularnie eksportować. To właśnie w Osace znajduje się dziś jeden z największych zbiorów rzeźby Makonde na świecie. Wydarzeniem podobnej rangi była wystawa w oxfordzkim Museum of Modern Art w 1989 roku. Prezentowane wówczas rzeźby pochodziły z kolekcji Moti i Knachana Malde. Była to pierwsza taka wystawa na świecie, podczas której szerszej widowni prezentowano eksponaty sztuki afrykańskiej w muzeum poświęconym sztuce nowoczesnej⁶⁶. W 1984 roku w Warszawie miała miejsce pierwsza wystawa podczas, której prezentowano przykłady rzeźb makondyjskich twórców.⁶⁷

Poza reprezentacją w licznych kolekcjach muzealnych na całym świecie⁶⁸, które dziś nie sposób wymienić, rzeźba Makonde jest szczególnie szanowana przez prywatnych kolekcjonerów, w tym etnografów, artystów czy misjonarzy. Ci ostatni niekiedy zamawiali od rzeźbiarzy Makonde sztukę chrześcijańską, która do dziś bez trudu można znaleźć na straganach rynku Mwenge w Dar es Salaam. Imponującą kolekcję rzeźb Makonde artystów tanzańskich zgromadził duński badacz Jorn Korn. W jego zbiorach odnaleźć można prace takich wybitnych artystów, jak Hossein Anangangola czy Kashmir Matayo⁶⁹.

Rzeźbiarze Makonde obecnie coraz częściej porzucają swoje wyrafinowane formy artystyczne na rzecz silnie uproszczonej, szybkiej w wykonaniu sztuki, która rynek zbytu posiada dzięki turystom. Tym samym powszechne staje się zaniżanie poziomu wykonywanych prac, po to, by zadowolił on niewielkie oczekiwania rynku

Z. Stanisławska, *Tradition and modernity...*, op. cit.

⁶⁶ *Wooden sculpture from East Africa from Malde collection*, (kat. wyst.) Museum of Modern Art, 2 kwietnia – 21 maja 1989, przedm. D. Elliott, Oxford 1989, s. 7–12.

⁶⁷ Wystawa miała miejsce w Muzeum Etnograficznym w Warszawie i oprócz wielu rzeźb i masek prezentowała również rzemiosło i przedmioty użytku codziennego. *Od Ruvumy do Maputo*, (kat. wyst.) Muzeum Etnograficzne, oprac. J. Koziorowska, Warszawa 1984.

⁶⁸ Rzeźba makondyjska jako eksponat muzealny prezentowana jest głównie w placówkach specjalizujących się w sztuce Afryki, Azji i obu ameryk. Eksponaty, które najczęściej pokazywane są w ramach posiadanych przez muzea kolekcji, to rzeźby typu *binadamu*, *shetani* i *ujamaa*. Bardzo duże zbiory rzeźby Makonde w Europie posiadają m.in. Museum del Home w Paryżu, Linden Museum w Stuttgarcie, Muzeum Etnograficzne w Pradze czy Muzeum Etnograficzne w Lipsku.

Polskie zbiory muzealne tego typu sztuki pochodzą głównie od prywatnych kolekcjonerów, którzy zdecydowali się je przekazać, np. kolekcja Wacława Korabiewica weszła w posiadanie Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Drugim kolekcjonerem i miłośnikiem sztuki makondyjskiej był Jerzy Jasiński, przywiezione przez niego rzeźby z Tanzanii stały się istotnym elementem kolekcji łódzkiego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego. Część z tej kolekcji dostępna jest również dla zwiedzających w Muzeum Okręgowym w Pabianicach. Z kolei w Centralnym Muzeum Morskim znajduje się kilka dobrze zachowanych dużych rozmiarów słupów *ujamaa*. Również w Muzeum Narodowym w Szczecinie odnajdziemy sporych rozmiarów zbiory tego typu sztuki.

⁶⁹ Obaj artyści nie żyją.

pamiątkarskiego. Niezaprzeczalnie w świecie sztuki zjawisko to przynosi nieodwracalne szkody. Oczywiście, w dalszym ciągu istnieją jeszcze prawdziwi makondyjscy artyści, wykonujący rzeźby zapierające dech w piersiach, jednak coraz trudniej jest na nie trafić⁷⁰. Należy pamiętać, że rynek sztuki nie tylko w Tanzanii, ale na całym świecie w znacznej mierze uzależniony jest od klientów i stanowi wypadkową ich potrzeb i smaku estetycznego. Dlatego też kupując dzieło sztuki bez względu na to, czy mówimy o niewielkich rozmiarów figurce, obrazie czy monumentalnej instalacji, zawsze powinniśmy mieć na uwadze fakt, że wpływamy w ten sposób na lokalny rynek sztuki.

Artyści z ludu Makonde będący pierwotnie wykonawcami tradycyjnych figur i masek, z upływem czasu stali się współtwórcami nowoczesnej sztuki Afryki Wschodniej. Tego typu rzeźba wciąż cieszy się na świecie sporym zainteresowaniem. Tradycyjne rzeźby Makonde związane były z charakterystycznymi dla tego ludu obyczajami, początkowo wykonywane były z miękkiego, mało trwałego drzewa, zwanego *njala*⁷¹, co wpłynęło na ich krótką żywotność. Drzewo to z jednej strony było bardzo łatwe w obróbce rzeźbiarskiej, jednak niestety szybko ulegało zniszczeniu. To właśnie brak jego wytrzymałości wpłynął na fakt, że większość prac z niego wykonanych, nie dotrwała do naszych czasów, zaś najstarsze spośród nich przechowywane w muzeach pochodzą z końca XIX wieku. Rzeźba stanowiła istotny element dla kultury Makonde bez względu na zamieszkiwany przez nich teren. W hierarchii plemienną rzeźbiarz posiadał jedną z najważniejszych funkcji. Wraz z rozpoczęciem przez niego pracy musiał dostąpić specjalnego wtajemniczenia w jej tajniki, dlatego najczęściej funkcja ta przekazywana była z ojca na syna. Cały proces rzeźbiarski musiał być od początku przygotowany przez samego artystę, który najpierw dokonywał wyboru drzewa pod przyszłą pracę, następnie ścinał je i przygotowywał do dalszych etapów. Również narzędzia, których używał, takie jak toporki czy noże, były owocem pracy jego rąk. Wierzone, że powstawaniu rzeźb towarzyszy życzliwa protekcja przodków. Dlatego proces ich powstawania okryty był tajemnicą, a artysta często pracował w odosobnieniu. Pierwotnie większość dzieł, poza funkcją estetyczną czy w niektórych przypadkach użytkową, posiadała również specjalne walory magiczne. Najstarsze przedstawienia rzeźbiarskie, jak już wspomniano, najczęściej odwoływały się do wizerunku pramatki. Z reguły były to prace niewielkich rozmiarów, nieprzekraczające 60 cm wysokości. Takie wizerunki żeńskie posiadały charakterystyczne cechy makondyjskich

⁷⁰ Opinia poparta badaniami terenowymi mającymi miejsce w Tanzanii w Dar es Salaam i okolicach w 2021 roku w miesiącach styczeń – marzec.

⁷¹ K.A. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba...*, op. cit., s. 28.

kobiet, jak skaryfikacje czy kłódka wargowa. Wierzono, że rzeźby tego typu stanowią coś na kształt łącznika ludu z matką pierwszych Makonde. Zdarzało się również, że dana rzeźba poświęcona była konkretnej nieżyjącej przodkini. Niekiedy figury ozdabiano ludzkimi włosami lub ubierano w specjalnie dla nich wykonywane ubrania⁷². Posiadanie tego typu figur chroniło mieszkańców przed złem. Z kolei myśliwi wychodząc do buszu na polowania bardzo często przymocowywali do swoich ubrań niewielkich rozmiarów figurki wotywnie, mające zapewnić im pomyślne łowy. Innym praktykowanym zwyczajem było ustawianie niewielkich figurek na dachach domostw w celu zapewnienia im ochrony⁷³. Poza wizerunkami pramatki rzeźbiarze wykonywali również kobiety przy pracy. Mężczyzn ukazywano najczęściej podczas palenia fajki. Te niewielkich rozmiarów rzeźby figuratywne odnosiły się do rozmaitych scen rodzajowych, często wykorzystywane były do prezentacji życia codziennego podczas ceremonii metafizycznych, ponownych narodzin młodych Makonde jako dzieci całego ludu. Rzeźby tego typu noszą nazwę *binadamu*, co w języku *suahili* oznacza ludzi. Wśród pierwszych rzeźb wykonywanym przez Makonde warto także wyszczególnić maski hełmowe, które stanowiły nieodłączny element rytualnego tańca *mapiko*. Maski tego typu posiadają kształt przypominający hełm, przeznaczone są do noszenia na czubku głowy. Często posiadają szeroki nos i szeroko wykrojone, migdałowe oczy oraz charakterystyczne skaryfikacje lub kłódki wargowe. Motyw tatuażu wykonywano najczęściej z pszczelego wosku. Zdarzało się także, że maski hełmowe posiadały europejskie, arabskie czy też hinduskie rysy. Obiekty tego typu najczęściej mają zabarwienie humorystyczne i przedstawione są w ironizujący, żartobliwy sposób. Jedynym otworem, przez który tancerz mógł widzieć swoje otoczenie, była szpara w miejscu ust. Często do dekoracji masek tego typu wykorzystywano ludzkie włosy. Przed rytualnym tańcem maski dodatkowo były pokrywane barwnikiem, najczęściej całość pokrywano żółtym kolorem, jedynie wypukłe elementy takie jak skaryfikacje podkreślano kolorem kontrastującym⁷⁴. Ważnym elementem każdej maski była tkanina zasłaniająca twarz tancerza⁷⁵. Aby przymocowanie jej nie nastęczało trudności, dolną krawędź maski pokrywał rząd dziurek⁷⁶. W twórczości Makonde można, choć znacznie, rzadziej napotkać maski twarzowe. Maski tego typu najczęściej również odnosiły się do ludzkiej

⁷² Działanie to może przywołać na myśl popularny w epoce baroku iberyjski kult, którego wyraz stanowiło ubieranie figury Madonny i niektórych świętych.

⁷³ J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, op. cit.

⁷⁴ J. Jasiński, *Modern Makonde. Contemporary ebony sculpture of the Makonde tribe (an outline)*, „African Bulletin” 1973, nr 18, s. 183–206.

⁷⁵ Wśród Makonde tancerze zawsze byli płci męskiej.

⁷⁶ J. Jasiński, *Modern Maconde. Contemporary...*, op. cit., s. 183–206.

powierzchności, choć niekiedy zdarzało się, że prezentowały pyski różnych zwierząt. Często wykorzystywano je podczas ceremonii odpędzania dzikich zwierząt od domostw. Poza maskami i figurkami wotywnymi rzeźbiarze wykonywali również wiele przedmiotów niezbędnych do użytku codziennego. Częstym motywem w tej grupie twórczości Makonde są laski z bogato zdobionymi główkami⁷⁷. Popularne w tej grupie są również zdobione naczynia, bębny czy meble, zwłaszcza krzesła i stołki. Ważny przejaw makondyjskiej drobnej plastyki stanowią ozdobne fajki z drewna bambusowego lub kokosowego⁷⁸, zwane *niungwa*⁷⁹. Najczęściej przedmioty takie jak wspomniane fajki, pudełka czy skrzyneczki, pokrywane precyzyjnie wyrytą dekoracją⁸⁰ stanowiły obiekty wymiany z sąsiadami⁸¹.

Przełamanie izolacji Makonde względem innych ludów oraz przybyszów z Europy wpłynęło na wiele istotnych zmian również w sferze sztuki. Od tej pory rola rzeźbiarza przestała być owiana magiczną aurą, a artysta stracił swoją pozycję. Zapoczątkowało to okres, od kiedy w jednej wiosce mogło równocześnie funkcjonować nawet kilku rzeźbiarzy, którzy tworzyli na zlecenie misjonarzy czy rządu kolonizatorów. Tematy ich prac coraz częściej związane były z wolą zlecniodawców, a coraz rzadziej odnosiły się do rodzimej tradycji i kultury Makonde. Twórczość Makonde szczególnie przypadła do gustu misjonarzom, którzy często odzierając ją z pogaństwa, ukierunkowywali tematykę prac na religię, chętnie zaopatrując się w tego typu dzieła. Zdarzało się, że Makonde zarówno w Tanzanii, jak i w Mozambiku płacili swoimi rzeźbami za leczenie w szpitalu misyjnym. Tym samym w kanonie dzieł Makonde na zawsze znalazły się sceny maryjne czy chrystologiczne⁸². Podejmowanie nowych tematów nie wniosło nowej stylistyki rzeźbiarskiej, najczęściej konwencja pozostawała taka sama. Wśród badaczy tematu panuje opinia, że to właśnie misjonarze w trosce o trwałość tej wyjątkowej sztuki podsunęli Makonde pomysł, by rzeźbić w hebanie⁸³ przez wzgląd na jego wyjątkową wytrzymałość.

⁷⁷ Pierwotnie laska tego typu należała do wodza, posiadała ona główkę imitującą prawdziwą głowę makondyjskiego wojownika wraz z charakterystycznym elementem geometrycznej skaryfikacji. Przedmiot ten stanowił insygnium sprawowanej przez niego władzy.

⁷⁸ Zdarzało się, że dawniej fajki wykonywano również z kości słoniowej lub bawolej.

⁷⁹ W. Korabiewicz, *Makonde – wielcy rzeźbiarze*, op. cit.

⁸⁰ Makonde dekorowanie codziennych przedmiotów za pomocą reliefu wklęsłego przejęli od Hindusów. Początkowo większość z nich do Afryki przybyła wraz z angielskimi kolonizatorami, jedynie część trafiła tu w wyniku podjęcia kupieckiej drogi w życiu.

⁸¹ A.K. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba...*, op. cit., s. 33.

⁸² Przedstawienia religijne do dziś stanowią istotny element makondyjskiego kanonu rzeźbiarskiego. Do najczęstszych przedstawień należą sceny maryjne i chrystologiczne, t.j. ostatnia wieczerza, ukrzyżowanie, zmartwychwstanie czy zwiastowanie lub szopka bożonarodzeniowa. Wielu spośród Makonde to obecnie chrześcijanie.

⁸³ Aktualnie coraz częściej można spotkać artystów rzeźbiących w łatwiejszych, tańszych i bardziej dostępnych gatunkach drewna niż heban. Jednak prawie każdy z twórców odpowiada, że materiał, w którym rzeźbi, to heban. Dzieje się tak, ponieważ większość klientów nie jest w stanie odróżnić rodzaju drewna,

Nowe tworzywo zaczęło dawać rzeźbiarzom nieznane do tej pory możliwości rzeźbiarskie. Przede wszystkim heban jest drewnem dwukolorowym, co daje szansę podjęcia odmiennych niż dotychczas koncepcji. Pracę nad rzeźbą artysta może rozpocząć niemalże natychmiast po ścięciu drzewa⁸⁴ i oczyszczeniu go z kory. Niekiedy pozostawia korę na określonym fragmencie drewna jeśli jest ona spójna z wizją kształtu, który planuje wydobyć. Następnie odsłania się przed nim charakterystyczny czarny trzon, otoczony drewnem żółto-białej barwy. Bardzo często Makonde dostosowują pomysł dotyczący danej tematyki do kawałka drewna, w którym zaklęta jest przyszła praca. Zaletą hebanu jest to, że drewno tego typu nie wymaga suszenia, dlatego do pracy w nim można przystąpić nawet bezpośrednio po jego ścięciu. Jest to jednak drewno bardzo trudne do obróbki, dlatego rzeźbiący w nim artysta musi być bardzo sprawny technicznie. Dodatkowo jest też dość kruche, w przypadku jeśli upadnie na ziemię, prawdopodobnie ulegnie zniszczeniu. Kolejną po okorowaniu czynnością jest wyodrębnienie partii cokołu, na którym będzie stała praca, oraz wydobyć z pnia ogólny zarys rzeźby. Zdarza się, że nie ma potrzeby wykonywania cokołu, wówczas krok ten jest pomijany i artysta od razu przechodzi do wykonania rzeźbiarskiego szkicu bezpośrednio na drewnie. W wyniku wycięcia zbędnych fragmentów powstaje zarys kompozycji pracy. Artyści Makonde z reguły pracują spontanicznie, nawet jeśli daną pracę wykonują na zlecenie, nie wykonują szkiców innych niż bezpośrednio modelowane na drewnie. Rzeźba Makonde wykonana jest z jednego kawałka drewna, nie ma tu mowy o sklejanu fragmentów/ belek po to, by dopasować ich wielkość czy kształt do rzeźby. Wszystkie prace Makonde charakteryzuje pewna smukłość i możliwość oglądania ich z każdej ze stron. Rzadko kiedy prace makondyjskich twórców posiadają przód i tył, to od odbiorcy zależy w jaki sposób i pod jakim kątem chcą oddać się percepcji gotowego dzieła. Następnym etapem jest wykonanie właściwej rzeźby oraz precyzyjne przygotowanie detali przy pomocy niewielkich rozmiarów nożyków i dłut.

zwłaszcza gdy zostało ono przyciemnione. Zdaniem samych rzeźbiarzy „większość klientów z zachodu myśli, że heban jest ciemnym drewnem, dlatego dajemy im to, co chcą mieć”.

Informacje zebrane podczas badań terenowych w Dar es Salaam, prowadzonych na rynku Mwenge (styczeń – marzec 2021).

⁸⁴ Kiedyś rzeźbiarz bez problemu mógł odnaleźć w buszu konkretne drzewo, a następnie je ścinać, dziś o to coraz trudniej, ponieważ rząd Tanzanii nałożył wysokie opłaty za prawo do wyrębu hebanu. W związku z tym większość Makonde zaopatruje się w drewno na skupach, przez co od samych artystów, jak i mieszkańców buszu można usłyszeć, że dochodzi do sytuacji w których bardzo drogie i wartościowe drzewo, jakim jest heban, służy na wioskach do wypalania węgla drzewnego. Winę za tego typu działania ponosi nieprzemyślana polityka państwowa, w wyniku której wartościowy produkt naturalny bardziej opłaca się częściowo zniszczyć niż sprzedać we właściwym celu.

Informacje uzyskane od rzeźbiarzy pracujących na rynku Mwenge, dodatkowo potwierdzone przez mieszkańców wioski w okolicy Kilwa Masoko, w wyniku badań terenowych w Tanzanii (styczeń – marzec 2021).

Następnie rzeźbie należy nadać fakturę i ostateczny sznyt. Artyści na tym etapie uznają najczęściej ich działania twórcze za zakończone, dlatego niejednokrotnie wspomagają się pracą uczniów, którzy sprawnie polerują powierzchnię rzeźby. W czasie gdy uczeń kończy pracę nad realizacją jednej rzeźby, artysta może rozpocząć kolejną⁸⁵. Najczęściej wygładzanie wykonywane jest najpierw przy użyciu pilników, a następnie papieru ściernego. Częstym zabiegiem jest kontrastowanie form idealnie gładkich z surowymi. Ostatnim etapem jest nadanie rzeźbie intensywnego kolorytu i blasku. Pierwotnie rzeźbiarze używali do przyciemnienia prac mikstury samodzielnie wykonywanej z popiołu i wosku, obecnie najczęściej jednolity koloryt osiągają przez pokrycie ich czarną emalią lub pastą do butów. Rzeźby Makonde nie są podpisywane, artyści nie nadają im również tytułów. Zauważalna jest u danego twórcy jedność stylistyki, podkreślanej poprzez symbole stanowiące nieoczywisty fragment kompozycji⁸⁶.

3.5. Styl *shetani*

Makonde wierzą, że świat jest podzielony na trzy równoległe istniejące:

- *Kunnunge*, czyli strefę niebiańską zamieszkiwaną przez Boga.
- *Pachilambo*, czyli ziemię, na której żyją ludzie.
- *Kumahoka*, czyli strefę zamieszkiwaną przez wszelkiego rodzaju byty pozaziemskie, zwaną światem duchów⁸⁷.

Mitologia Makonde opisuje różnego rodzaju duchy, ginów i demony. Jedni twierdzą, że napotkali je na swojej drodze osobiście, inni, że mieli z nimi kontakt ich krewni. Tym, co łączy wszystkich, jest głęboka wiara w ich istnienie i wspólna nazwa, jaką ich określają – *shetani*, co w języku *suahili* oznacza istotę. Niektóre spośród *shetani* opiekują się ludźmi, jednak większość z nich posiada zdradziecką naturę. *Shetani* bywają utożsamiane z najgorszymi sytuacjami, jakie można sobie wyobrazić w życiu doczesnym. Makonde wierzą, że równie łatwo, jak prezentują swoje życliwe oblicze, mogą kraść dzieci, wywoływać zarazy i klęski. W wierzeniach Makonde istnieje cały panteon tych

⁸⁵ Jest to zabieg bardzo powszechny. Zdarza się, że w okolicznych wioskach skupowane są różne prace artystów po to, by ostatni sznyt przed sprzedażą nadali im młodzi chłopcy z rynku Mwenge z Dar es Salaam. Zazwyczaj są to rzeźby sprzedawane anonimowo.

⁸⁶ Przykładowym tego typu symbolem u jednego z dawnych wielkich mistrzów Makonde, Hisseina Anangangoli, był nietoperz czy kameleon.

⁸⁷ J. Korn, J. Kirknaes, *Makonde*, op. cit., s. 40.

bóstw. Anthony Stout, jeden z najbardziej znanych badaczy tematu, doliczył się ponad 100 rodzajów tych istot⁸⁸.

Pierwszy artysta, który wykonał rzeźbę ukazującą podobiznę *shetani*, był Samaki Likankoa, Mozambijczyk, który w 1930 roku przybył do południowej Tanzanii i osiedlił się w Mtwarze. Początkowo wraz z innymi Makonde pracował na plantacji sizału, jednocześnie wieczorami wykonując rzeźby *binadamu*, które następnie sprzedawał u handlarza Normana Kirka. Mimo pracowitości bardzo trudno było mu zarobić na swoje utrzymanie. Podjął zatem decyzję o przeprowadzce do dużego miasta. Wybór padł na Dar es Salaam. Tam, podobnie jak inni Makonde, zaczął wykonywać swoje prace zgodnie z potrzebami i gustem klienteli zaopatrującej się w sztukę Makonde w lokalnym sklepie prowadzonym przez Mohammada Peery'ego. Jednak któregoś dnia praca, którą wykonał Likankoa, na zawsze odmieniła koleje makondyjskiej rzeźby. Artysta przyszedł do kupca z rzeźbą, która swoją stylistyką nie przypominała niczego, co ktokolwiek widział do tej pory. Na pytanie Peery'ego, co przedstawia ta praca, Likankoa miał odpowiedzieć, że to *shetani*. Na kupcu rzeźba wywarła ogromne wrażenie. Legenda nawiązująca do tej historii głosi, że wspomnianego dnia artysta chciał sprzedać kupcowi figurkę *binadamu*, która pechowo upadła i roztrzaskała się. Następnie zmartwiony Likankoa wrócił do domu, gdzie zapadł w sen. W nocy przyśnił mu się jego zmarły ojciec, który wskazał mu, w jaki sposób przekształcić zepsutą rzeźbę w pracę zgodną z przyszłą koncepcją *shetani*⁸⁹. Nowo powstały styl odwołujący się do magicznych istot, których nikt do tej pory nie próbował przedstawiać, wzbudzał duże zainteresowanie zarówno wśród lokalnej społeczności, jak i zagranicznej klienteli. Peery zdecydował się kupić rzeźbę *shetani* od Likankoa, a następnie umieścić ją w witrynie swojego sklepu, gdzie następnie została zauważona przez Europejczyka, który szybko docenił jej walory estetyczne i wszedł w jej posiadanie. Zdarzenie to najprawdopodobniej miało miejsce w 1959 roku⁹⁰. Od tej pory rzeźby w stylu *shetani* szybko zyskiwały na popularności. Pierwsze prace w tym stylu charakteryzowała smukłość i nieduża wysokość, bo około 20–30 cm. Podobnie jak wcześniejsze rzeźby Makonde, te w stylu *shetani* dostępne są do oglądania z każdej ze stron, bez wyraźnie zaznaczonego przodu. Cechą wyróżniającą *shetani* na tle wcześniejszych konwencji jest

⁸⁸ J. Coote, *Modern Makonde carving: the origins and development of a new Africa art tradition*, [w:] *Wooden sculpture...*, op. cit., s. 13–22.

⁸⁹ Istnieje jeszcze jedna wersja tej historii, która mówi o tym, że Samaki Likankoa tworzył *shetani* od lat 50., gdy mieszkał w Mtwarze. Brak klienteli spowodował, że wyprowadził się do Dar es Salaam, aby łatwiej znaleźć kupców swoich nietypowych prac. Jak było naprawdę? Dziś już nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie.

⁹⁰ J. Coote, *Modern Makonde carving...*, op. cit., s. 13–22.

ich groteskowość, dysproporcja, asymetria i nowatorskość prezentowanych kompozycji. Rzeźby zawsze posiadają gładko wypolerowaną powierzchnię. Charakteryzuje je również dopracowanie detali. Prace z lat 50. i 60. prezentowały głównie pojedyncze istoty odwołujące się do zasłyszanych przez artystę przekazów oralnych na ich temat.

Warto wskazać ujęcie stylu *shetani* oczyma Eugeniusza Rzewuskiego, kolekcjonera i miłośnika sztuki ludu Makonde:

„Styl *shetani* obejmuje wyobrażenia rzeźbiarskie (*vinyago sanamu*) rozmaitych demonów, dżinów, duchów (*pepo*) – najczęściej o polimorficznej postaci. Mogą objawić się jako wicher, choroba, przybrać dowolną postać: człowieka, węża, kameleona, nietoperza. Upiory czleko- i zwierzopodobne wyobrażane są najczęściej jako istoty połowiczne – jednookie, męskie lub żeńskie, czasem rogate.[...] Są artyści rzeźbiący sceny podobne do Grupy Laokoona: demonów rozprawiających się z ludźmi i innymi demonami. Styl *shetani* makondejskich rzeźb wyraża się w rozmaitych odmianach: formy ażurowe, przestrzenne konstrukcje figurowe i linearne, nierzadko abstrakcyjne. Bywają też płaskorzeźby i płaskorzeźby lite”⁹¹.

Styl *shetani* to odejście od wcześniejszych prób naturalistycznego obrazowania charakterystycznych dla figurek *binadamu*. Artysta przestaje koncentrować się na życzeniach klienta, jak to było w przypadku sztuki dotyczącej przedstawień chrześcijańskich. Po raz pierwszy dzięki *shetani* Makonde mogli tworzyć sztukę zgodną z ich korzeniami, wierzeniami i kulturą. W niedługim czasie artyści w ślad za Likankoa zaczęli wykonywać prace w konwencji *shetani*, liczne odwołania do legendarnych przekazów stanowiły o absolutnej wolności obrazowania, która dawała komfort twórczy, jakiego nigdy nie zaznali, ciasno zamknięci w określonych ramach wykonywanych we wcześniejszym okresie rzeźb. *Shetani* posiadały liczne asymetrie, dysproporcje, niekiedy elementy ich ciał i twarzy były ułożone w nienaturalnych miejscach. Panowała tu absolutna dowolność ograniczona jedynie wyobraźnią ich twórcy. Bardzo często prace tego typu posiadały liczne ażurowości, których wykonanie stanowiło dla rzeźbiarzy wyzwanie. Nie bez powodu przyjęło się stwierdzenie, że makondyjscy rzeźbiarze tworzący w stylu *shetani* to najzdolniejsi przedstawiciele rzeźby w Tanzanii i Mozambiku. Zwyczajnie nie każdy artysta był w stanie rzeźbić w tej konwencji, nie każdy był na tyle zdolny i mógł poszczycić się tak ogromną wyobraźnią. Wśród Makonde w przeszłości zdarzały się próby plagiatu, jak pisze Katarzyna A. Wiśniewska: „Wielu Makonde kopiuje wręcz *shetani* tworzone przez współziomków, traktując styl jednego artysty jako własność wszystkich rzeźbiących

⁹¹ Fragment tekstu ambasadora Eugeniusza Rzewuskiego, [w:] broszura informacyjna warszawskiej wystawy *Między sztuką a opętaniem. Hebanowe Bestiarium w obiektywie Piotra Sadurskiego*, nlb, styczeń 2018.

Makonde. Jednakże łatwo odróżnić kopie od oryginałów. Wystarczy porównać jakość wykonania”⁹².

3.6. Styl *ujamaa*

Styl *ujamaa* narodził się w połowie lat 60. XX wieku w Dar es Salaam, niedługo po tym, gdy Makonde w ślad za Likankoa zaczęli tworzyć prace wpisujące się w konwencję stylu *shetani*⁹³. Jako pierwszy rzeźbę tego typu stworzył Roberto Yakobo, który do Tanzanii przybył z Mozambiku. Rzeźby tego typu wykonywał wraz z bratem Pajume Alale, nazywali je *dimongo*, co w języku Makonde oznacza „siłę”. Charakterystyczne dla prac *ujamaa* jest totemowe ujęcie postaci, które stoją jedna na drugiej, a ich spojrzenie skierowane jest w jednym kierunku, ku horyzontowi, tak jakby wypatrywały nowego, lepszego jutra. Rzeźby *dimongo*, określano pierwotnie również „drzewem życia” lub „drzewem rodowym”. Od początku znaczenie tych prac było ogromne z racji odwoływania się do wartości przekazywanych z dziada, pradziada. Stanowiły namacalny wyraz ciągłości rodu, wspólnych korzeni i przodków. Istniejemy dzięki decyzjom podjętym przez naszych przodków, zdają się mówić te prace. Prezydent Julius Nyerere zmienił nazwę prac tego typu na *ujamaa*, gdyż jego zdaniem stały się one najlepszym odwzorowaniem prowadzonej przez niego polityki państwowej, której to najważniejszy element (wioski kolektywistyczne) nosił tę nazwę. Pierwszy raz z przyszlými rzeźbami *ujamaa* prezydent Nyerere zetknął się ponoć podczas wystawy w 1962 roku⁹⁴. Rzeźby *ujamaa* symbolizują naród walczący w jednej, słusznej sprawie. Mają na celu zaznaczenie, że siła tkwi we wspólnocie i razem możemy dokonać wielkich zmian. Zresztą słowo *ujamaa* w języku *suahili* oznacza „razem”⁹⁵, w znaczeniu wspólnoty, zbiorowości czy komuny, co tylko

⁹² K.A. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba...*, op. cit., s. 49.

Dziś nie spotyka się raczej kopii prac, chyba że sprawa dotyczy kiczowatych przedstawień wykonywanych dla turystów, wówczas jest to zjawisko powszechne. Opinia powstała na podstawie badań prowadzonych na rynku Mwenge, styczeń – marzec 2022.

⁹³ A.K. Wisniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba...*, op. cit., s. 50.

⁹⁴ Ibidem.

Inną wersję tej historii podaje Jesper Kirkaes, zdaniem którego rzeźby tego typu funkcjonują pod nazwą *ujamaa* od 1967 roku, kiedy to podczas wystawy objętej rządowym patronatem został zaprezentowany jeden ze słupów Roberto Yakobo, któremu na potrzeby ekspozycji nadano właśnie tę nazwę.

Jak czytamy w opracowaniu Kirkaesa i Korna, pomysł na totemowe słupy *ujamaa*, zdaniem Roberto Yakobo, powstał w wyniku obserwacji pewnej popularnej wśród młodych chłopców pochodzących z ludu Makonde zabawy w zapasy, której zwieńczeniem każdorazowo miało być tworzenie akrobatycznej wieży z ludzkich ciał, na której szczycie znajdował się okryty chwałą zwycięzca. Dlatego początkowo w ramach *ujamaa* prezentowani byli wyłącznie mężczyźni, dopiero w późniejszym okresie zaczęto rzeźbić postacie obu płci, zwieńczone figurą pramatki. Por. J. Korn, K. Kirkaes, *Makonde...*, op. cit., s. 45–47.

⁹⁵ Makonde z Mozambiku również wykonywali zbliżone konwencją prace, które nazywali *Unidade Povo*, co oznacza „jedność narodu”.

Por. A.K. Wisniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba...*, op. cit., s. 53.

potwierdza powyższe słowa. Zwyczajowo od momentu gdy rzeźby zaczęły zyskiwać na popularności, stały się powszechnym prezentem ofiarowywanym dyplomatom i politykom odwiedzającym Tanzanię. Pierwsze prace tego typu ukazywały głównie spiętrzone sylwetki męskie, wykonane były zazwyczaj techniką bardzo wklęsłego reliefu na powierzchni pnia. Całość wieńczyła najczęściej figura ukazująca postać z charakterystyczną nieproporcjonalnie dużą głową. Figura ta najczęściej, zdaniem Jolanty Koziarowskiej, ukazywała „kobiet[ę] z kłódką wargową symbolizując[ą] matkę rodu lub stojącego na czele rodu jej wuja z linii żeńskiej”⁹⁶. Twarze ludzi prezentowanych w tym „drzewie rodowym” posiadały duże, płaskie nosy i oczy przypominające kształtem migdały, czym nawiązywały do tradycyjnych masek *mapiko*. Najczęściej rzeźby wykonywane w tej konwencji posiadały duże rozmiary, zdarzało się, że były to prace monumentalne dochodzące do kilku metrów wysokości⁹⁷. Rzeźby *ujamaa* posiadały różny stopień dopracowania, zależny od wizji twórcy. Niektóre z nich były gładkie i lśniące, inne posiadały nieopracowane, dodające surowości fragmenty. Z reguły w ramach tego stylu ukazywani byli jedynie ludzie, jednak wśród pierwszych prac można niekiedy odnaleźć wpisane w te konwencje symboliczne, jak m.in. symbol przemijania kameleon, czy kukurydzę lub inną roślinność odnosząca się do urodzaju. Z upływem czasu styl ten nieszczególnie ewoluował, przedstawienia zyskiwały na dynamice, ale najczęściej traciły na staranności modelunku i dbałości o detal. Postacie wspólnie tworzące formę słupa coraz mniej przypominały relief, a coraz bardziej pełnoplastyczne figury wyłaniające się z masywnego okrągłego kształtu. *Ujamaa* podobnie jak wszystkie rzeźby Makonde w ostatniej fazie wykonawczej były polerowane, naturalnie poza elementami, które z woli twórcy miały pozostać nienaruszone, a następnie pokrywane pastą lub emalią.

Chciałabym podzielić się kilkoma spostrzeżeniami wynikającymi z badań prowadzonych w miesiącach styczeń – marzec 2020 roku w Dar es Salaam na rynku Mwenge. Obecnie rzeźbiarze pracujący w mieście oraz jego okolicach tworzą kooperatyw, posiadający swoją nazwę oraz status. Ugrupowanie ma formalny charakter, a co za tym idzie zostało zarejestrowane w stosownym urzędzie. Nie wszyscy zrzeszeni pod wspólną nazwą rzeźbiarze Makonde faktycznie pochodzą z tego ludu. Niektórzy ludzie spośród tej społeczności tak naprawdę mają zupełnie inne korzenie, pochodzą m.in. z ludu Makua czy Mwera. Choć naturalnie w dalszym ciągu część artystów to rdzenni Makonde, dziś tak

⁹⁶ J. Koziarowska, *W drewnianym kręgu*, op. cit. s. 130–134.

⁹⁷ Dobry przykład monumentalnej rzeźby dłuta Pajume Alale w stylu *ujamaa* znajduje się przed Państwowym Muzeum im. Króla Jerzego V w Dar es Salaam.

naprawdę bardzo trudno, zwłaszcza w mieście, spotkać Makonde, którzy pozostaliby obojętni na wpływy zewnętrzne i nie wpisywali się w ramy jakiejś religii. Większość spośród znanych mi artystów to chrześcijanie, rzadziej muzułmanie. Jednak tematyka tworzonych przez nich dzieł w dalszym ciągu zainspirowana jest dwoma najbardziej charakterystycznymi dla Makonde stylami, jakim są *shetani* i *ujamaa*⁹⁸. Działanie w ramach kooperatywy niesie ze sobą szereg korzyści. Przede wszystkim stowarzyszenie wystawia certyfikat oryginalności ich prac. Klient kupuje dane dzieło od konkretnego artysty lub sprzedawcy-kolekcjonera będącego właścicielem obiektu, a następnie udaje się po zaświadczenie dotyczące oryginalności wykonanej pracy, które często przydatne jest podczas procedur celnych na lotnisku. Wspólnotowy charakter społeczności Mwenge sprawia bardzo pozytywne wrażenie. Od czasu powstania kooperatywy artyści w znacznie mniejszym stopniu narażeni są na różne przejawy nieuczciwości ze strony klientów i sami starają się mniej oszukiwać. Co ważne dla twórców, klienci wolą duże zamówienia składać również w oparciu o działanie kooperatywy. Zdecydowanie łatwiej jest dotrzeć do takiej organizacji niż do indywidualnego rzeźbiarza, zwłaszcza że niektórzy artyści mieszkają na okolicznych wioskach i jedynie sprzedają tu swoje prace lub dają pod zastaw do sklepów na Mwenge. Członkostwo w kooperatywie zwiększa ich szanse na otrzymanie uczciwej zapłaty. W sklepach można znaleźć prace w bardzo różnych tendencjach i stylistyce, dodatkowo każdy z rzeźbiarzy specjalizuje się w wykonywaniu prac o określonym charakterze. Dość popularny w ostatnich latach stał się styl monumentalnych figur Masajów⁹⁹. Bardzo ciekawa jest historyzująca konwencja rzeźbiarska, swoją tematyką odwołująca się do niewolnictwa. Rzeźby tego typu ukazują łodzie z siedzącymi na nich czarnoskórymi niewolnikami w kajdanach, ponad nimi góruje niekiedy postać pilnującego ich białego pana. Uważam, że prace tego typu są bardzo ważne i potrzebne. Afrykanie powinni móc w końcu dać upust emocjom związanym z latami uciemnienia. Arena sztuki jest najlepszym miejscem do przeżycia *katharsis*, jednocześnie dystrybuując na widzów solidną porcję odczuć i doświadczeń wynikających z odmiennego punktu widzenia. Kilku artystów wykonuje oryginalne i interesujące dywagacje na temat stylu *ujamaa*. Jeden spośród nich Medadus Daniel posiada własny sklep, gdzie poza własnymi dziełami

⁹⁸ Zresztą temat bytów pozaziemskich od zawsze funkcjonuje w niemalże wszystkich kulturach. Wyznawcy islamu znają wiele historii dotyczących złośliwych duchów, nazywanych przez nich džinami. Istoty te, podobnie jak *shetani*, są potężne i mogą czynić zarówno zło, jak i dobro. Chrześcijanie z kolei od zawsze lękali się diabła, a artyści ludowi bardzo często wykonywali jego wizerunki wywodzące się jeszcze z guseł pogańskich.

⁹⁹ Rzeźby osiągają wysokość nawet kilku metrów.

sprzedaje również prace innych twórców. Najciekawsze dzieła Medadusa oparte są odrobinę na konwencji, w jakiej tworzył Norbert Lambwende¹⁰⁰, mowa tu o etapach rzeźby *ujamaa* zamkniętych poszczególnymi pasami ułożonymi piętro po piętro jeden ponad drugim. Kolejne strefy danej rzeźby rozgraniczone są z reguły jasnymi bądź nieopracowanymi poziomymi, wąskimi pasami. Słupy są dość wysokie – osiągają około 150 cm. Tym, co różni twórczość Medadusa od Lambwende, jest temat. Prace Lambwende odnosiły się do walk narodowowyzwoleńczych w Tanzanii i w Mozambiku, w wyniku których poległo wielu Makonde. Były to rzeźby bardzo ekspresyjne. Ich kompozycja przepelniona była masywnymi postaciami o rysach nawiązujących do pierwotnych koncepcji *ujamaa*. Tematem prac Medadusa jest z kolei głównie afrykańska fauna i flora. Na poszczególnych piętrach znajdujemy zatem sylwetki zwierzęce. Narracja opowiedzianej przez niego historii prowadzona jest z dolnego pasa, przez wszystkie piętra aż na sam szczyt. Tym, co łączy obu twórców, z całą pewnością jest staranność wykonania i dbałość o modelunek. Bardzo interesujące są również monumentalne słupy *ujamaa* autorstwa innego rzeźbiarza, Joachima Mpende. Joachim pochodzi z niewielkiej wioski na południu Tanzanii i początkowo trudnił się rolnictwem. W 1999 roku przeprowadził się do Dar es Salaam i od tego czasu żyje i tworzy tu, głównie w okolicy rynku Mwenge. W 2005 roku został zaproszony przez prywatnego przedsiębiorcę do Japonii, gdzie tworzył przez kilka miesięcy. Jest artystą z zamiłowania i potrzeby serca. W swoich pracach najczęściej podejmuje tematy nawiązujące do historii, natury, stosuje też motywy dekoracyjne. Niektóre jego rzeźby osiągają wysokość nawet 10 metrów. Najczęściej posiadają one układ pasowy, wykonywane są techniką mieszaną: rzeźby pełnoplastycznej połączonej z reliefem wypukłym i gdzieniegdzie wklęsłym. Ulubiony temat Mpende to walki wyzwoleńcze w Tanzanii. Prace artysty nasycone są symboliką. Narracja prowadzona jest tu pasowo, ograniczona wąskim pasem rozdzielającym poszczególne piętra. Rzeźby warto interpretować od dołu do góry.

Innym bardzo ciekawym twórcą jest Masoud Mohammed, autor rzeźb prezentujących Warholowską butelkę Coca-Coli z 1962 roku. Co szczególnie interesujące, artysta zapytany o źródło swoich inspiracji, powiedział: „najlepiej jest żyć zgodnie z naturą. Moje prace to rodzaj żartu i jednocześnie sprzeciwu wobec światowej konsumpcji. Możemy i powinniśmy walczyć z konsumpcjonizmem, jednak z drugiej strony kto nie lubi

¹⁰⁰ Artysta urodzony w Mozambiku w 1959 roku, twórca nowej koncepcji w stylu *ujamaa*.
Por. A.K. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba...*, op. cit., s. 54.

coca-coli?”¹⁰¹. Zdziwiające jest podobieństwo poglądów makondyjskiego twórcy do czołowego przedstawiciela pop-artu:

„Wspaniale w Ameryce jest to, że najbogatsi konsumenci w zasadzie kupują te same rzeczy, co biedni. Siedzisz przed telewizorem, widzisz reklamę Coca-Coli i wiesz, że prezydent pije colę, Liz Taylor pije colę, i myślisz sobie, że ty też możesz pić colę. Cola to cola i bez względu na pieniądze, które posiadasz, nie dostaniesz lepszej coli od bezdomnego pijącego ją na rogu. Wszystkie cole są takie same, wszystkie są dobre. Liz Taylor o tym wie, prezydent o tym wie i Ty o tym wiesz.”¹⁰²

Wypowiedź ta jest zaskakująca, zwłaszcza, że artysta był bardzo skromnie ubrany, nie posiadał również telefonu z dostępem do Internetu, który potencjalnie mógłby stanowić źródło jego wiedzy o historii napoju i konfrontacji ze sławnymi cytatami Warhola. Uważam, że mogła ona wynikać ze zbliżonych preferencji większość ludzi na świecie – prawdą jest, że mało kto nie lubi coca-coli, choć obecnie na fali wszechobecnego zamiłowania do zdrowej żywności i produktów zwanych *super foods* mało kto się do tego przyznaje. Skąd Makonde z Tanzanii mógł znać i tak dobrze rozumieć termin „konsumpcjonizm”? Być może usłyszał go od z klientów i uznał za stosowny do opisu swoich rzeźb? Jednak już po chwili, zapytany o plany na przyszłość, postanowił ostudzić mój entuzjazm, mówiąc, że jak tylko to skończy (mowa o rzeźbach butelki coca-coli), planuje wrócić do przedmiotów użytecznych i zacząć wykonywać proste, pozbawione dekoracji świeczniki, które planuje szybko sprzedać¹⁰³.

Kolejnym ciekawym twórcą jest Gabriel Joachim, którego prace są bardzo dekoracyjne i osiągają spore rozmiary. Te rozłożyste i jednocześnie delikatne w modelunku, wąskie rzeźby swoją stylistyką przypominają nieco secesyjne parawany. Charakterystyczne dla jego twórczości są smukłe sylwetki prezentowanych postaci. Wykonywane przez niego dzieła są bardzo starannie modelowane i posiadają delikatną, gładką powierzchnię.

Na koniec moich obserwacji dotyczących artystów Makonde chciałabym jeszcze kilka słów poświęcić postaci Andrew Costa, najzdolniejszego w moim odczuciu

¹⁰¹ Rozmowa autorki z MasouDEM Mohammedem, Dar es Salaam, Rynek Mwenge, 13.03.2020.

¹⁰² Oryg.: „What’s great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke, too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking. All the Cokes are the same and all the Cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know.

Online: Coca-Cola”, cyt. Za: online: https://pl.wikiquote.org/wiki/Andy_Warhol Wikicytaty, hasło: Andy Warhol [dostęp: 15.02.2022], tłum. własne.

¹⁰³ Rozmowa autorki z MasouDEM Mohammedem, Dar es Salaam, Rynek Mwenge, 13.03.2020.

rzeźbiarzowi tworzącemu na rynku Mwenge. Swoje najlepsze prace wykonuje w stylistyce *shetani*, odwołując się do najbardziej przerażających lub kontrowersyjnych przekazów oralnych Makonde, dotyczących duchów, ginów i demonów. Jego rzeźby charakteryzuje znaczny rozmiar – osiągają niekiedy wysokość nawet kilku metrów, silna psychologizacja oraz nastrój pełen napięcia i grozy. Jego znakiem firmowym jest staranny modelunek i precyzyjne wykonanie. Rzeźby Andrew są silnie nacechowane emocjonalnie, zwyczajnie nie sposób przejść obok nich obojętnie. Prace te posiadają mocno zróżnicowaną kompozycję są przykładem bardzo wysublimowanej formy nowoczesnej rzeźby Makonde. Artysta wykonuje jedno dzieło około 3 miesięcy, pracując przy asyście siostrzeńca. W wyniku nieszczęśliwego zbiegu okoliczności stracił jedno oko, jednak nie zmniejszyło to jego zapału, a tworzonym przez niego rzeźbom dodało wręcz ekspresji i finezji. Na zlecenie Andrew tworzy również rzeźby spójne z klasyczną stylistyką *ujamaa*, jednak nie stanowią one w moim odczuciu niczego ponad prawidłowy warsztatowo wyraz tej znanej od dziesiątek lat konwencji. Prawdziwy jego talent daje o sobie znać dopiero w jego dziełach *shetani*, gdy nieoczekiwanie przychodzi do niego wena. Jak sam twierdzi, „dzieje się to najczęściej podczas snów”¹⁰⁴.

Podsumowując, po śmierci wielkich mistrzów Makonde, z których jako ostatni zmarł Hossein Anangangola, w rzeźbie Makonde nie widać zbyt wielu genialnych prac. Jednak zgodnie z dewizą, że wyjątki potwierdzają regułę, udało mi się spotkać kilku bardzo wartościowych twórców, których działalność nakreślona została powyżej. Niestety, rynek Mwenge zatracił wiele ze swojej dawnej świetności i obecnie pełen jest produkowanych masowo i kompletnie bezrefleksyjnie prac odpowiadających gustom zagranicznej klienteli¹⁰⁵. Aby dokonać pełnej analizy Makonde jako zjawiska, niezbędny byłby znacznie dłuższy czas, względem tego, który dane mi było przeznaczyć na prowadzenie badań. Należałoby objąć badaniem większą grupę respondentów i szerszy obszar, ze szczególnym uwzględnieniem Mtwary i okolic, w tym niewielkiej wioski misyjnej Ndanda, z której pochodzi wielu najważniejszych artystów współczesnych działających obecnie w Tanzanii,

¹⁰⁴ Na podstawie wywiadów prowadzonych z Andrew Costa na rynku Mwenge, 18.03.2020.

¹⁰⁵ Z opisanymi przeze mnie artystami udało mi się przeprowadzić wyczerpujące wywiady. Materiał ten posłużył do powstania filmu dokumentalnego dotyczącego panującej obecnie sytuacji na rynku Mwenge w Dar es Salaam. Film dołączam w formie płyty CD do niniejszej pracy. Bardzo nieszczęśliwie dla tego filmu, a także dla prowadzonych przeze mnie badań w niedługim czasie przed moim przybyciem Andrew Costa udało się sprzedać wszystkie specjalnie przygotowywane pod ten materiał prace. Artysta, niestety, pod wpływem emocji nie pomyślał o wykonaniu dokumentacji fotograficznej. Moje badania dotyczące tego zagadnienia brutalnie przerwane zostały przez rozpętanie się pandemii COVID-19. Niewykluczone, że w przyszłości powrócę jednak w swoich publikacjach do tego bardzo intrygującego zagadnienia, jakim jest w moim odczuciu rzeźba Makonde.

a także Bagamoyo, gdzie odnaleźć można jedną z najważniejszych żyjących i tworzących obecnie Makonde – Big Mamę.

3.7. Mwandale Mwanyekwa – Big Mama

Historia wyzwolenia Mozambiku spod rządów kolonialnych rozwijała się równoległe z historią uwolnienia kobiet z określonych ról społecznych, narzuconych przez patriariat. Podczas wojny o niepodległość w Mozambiku kobiety były równie aktywnie rekrutowane przez FRELIMO¹⁰⁶, co mężczyźni. Były żołnierzkami czy szpiegami, dzięki czemu w niedługiej przyszłości zaczęły odgrywać również bardziej aktywne role w wielu sektorach życia społecznego i politycznego. Mwandale Mwanyekwa to wyjątkowa rzeźbiarka uprawiająca sztukę współczesną o tradycyjnych korzeniach. Pomimo tego, że urodziła się w Afryce Wschodniej, już sama jej postawa wykazuje istotne zacięcie feminizujące. Artystka pochodzi z Makonde, którzy jak już wielokrotnie wspomniano, posiadają bardzo bogatą tradycję rzeźbiarską, głęboko zakorzenioną w patriarchacie. Niegdyś kobiety z jej ludu mogła spotkać dotkliwa kara, łącznie ze śmiercią, za podejrzenie rzeźb członków ludu, do którego przynależała. Big Mama jest piątą generacją artystów-rzeźbiarzy w swojej rodzinie, w tym kobiet. Obecnie w Tanzanii zaledwie kilka kobiet łamie tradycję rzeźbiarską, do tej pory przeznaczoną niemal wyłącznie dla mężczyzn, co więcej, osiągając na tym polu znaczne sukcesy, zdobywając reputację światowej klasy artystek.

Mwandale Mwanyekwa, która pracuje w drewnie, kamieniu, brązie, glinie i cemencie, jest jedną właśnie z takich kobiet. Urodzona w 1978 roku w Dar es Salaam, została adoptowana przez dziadków i spędziła wczesne lata w Mtwarze w południowej Tanzanii. Od najmłodszych lat zachęcano ją do rozwijania swojej kreatywności. To prababcia nauczyła ją rzeźbić, a babcia pozwoliła jej od najmłodszych lat używać m.in. gliny czy modeliny, z których wywarzała drobne przedmioty w swojej pracowni. Z kolei dziadek instruował ją, w jaki sposób pracuje się w drewnie, poszerzając jej warsztat również o umiejętności stolarskie. W 1997 roku, po ukończeniu szkoły średniej, Mwanyekwa rozpoczęła edukację w Bagamoyo Sculpture School, gdzie dodatkowo szkoliła się w sztuce rzeźby w drewnie, brązie i cemencie. Jest również absolwentką szwedzkiego Gotland College of Fine Arts. Począwszy od 1999 roku zarobkowo zajmuje się rzeźbą. Swoje prace sprzedaje na całym świecie, godnie reprezentując współczesną

¹⁰⁶ A.K. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba...*, op. cit, s. 65.

sztukę Tanzanii. Artystka szybko po ukończeniu studiów zaczęła otrzymywać zamówienia od wielu organizacji międzynarodowych i w niedługim czasie zaczęła wystawiać swoje prace w Afryce, na Bliskim Wschodzie, w Azji, Europie i USA. Wykonywała zlecenia m.in. dla ambasady duńska, Oxfam i Ramada Resort, Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Współpracy Międzynarodowej w Dar es Salaam w Tanzanii czy Fairwind Trading Inc (USA). Wiele jej rzeźb jest również wystawianych w Światowym Parku Rzeźby w Changchun w Chinach¹⁰⁷ oraz siedzibie Ministerstwa Kultury w Libreville w Gabonie. Big Mama uczestniczyła w warsztatach i wystawiała swoje prace w całej Afryce, na Bliskim Wschodzie, w Azji, Europie i USA. Od 2007 roku Mwanyekwa jest kuratorką wielu wystaw i organizuje warsztaty rzeźbiarskie w ramach swojej organizacji, znanej jako Women Art Creators. Jej ostatnim osiągnięciem była Międzynarodowa Wystawa z okazji Dnia Kobiet pt. *Wybory* w Alliance Française w Dar es Salaam.

W swoich pracach wykorzystuje charakterystyczne dla rzeźby Makonde style *shetani* i *ujamaa*, z którymi łączy nowatorskie podejście do sztuki, nadające jej pracom tak indywidualny wyraz. Artystka, w odróżnieniu od większości Makonde, zawsze tytułuje swoje prace. Rzeźby Big Mamy charakteryzuje smukłość, delikatność i obłość formy. Są bardzo symboliczne i dopracowane, choć niekiedy artystka również pozostawia fragmentarycznie nieopracowane fragmenty. Niektóre z jej dzieł są monumentalne, zwłaszcza te wykonywane podczas wyjazdów plenerowych oraz na zlecenie różnych organizacji. Jednak Big Mama równie dobrze czuje się w niewielkich formach. Rzeźby takie jak *A Snake Girl*, *Color Blind* czy *Musical Spirit* nie przekraczają 60 cm. *A Snake Girl* to rzeźba silnie symboliczna, wykonana z hebanowej kłody, w której Mwanyekwa zdecydowała się opracować liczne ażury. Praca prawdopodobnie nawiązuje do metafizycznego drzewa życia, z którego wyłania się symboliczna kobieta-wąż. Ażurowość

¹⁰⁷ Changchun World Sculpture Park znajduje się w Changchun, prowincji Jilin w Chinach. Jest to park tematyczny otwarty w 2003 roku. Głównym celem, który przyświecał jego założycielom, jest międzynarodowa przyjaźń, szacunek i pokój, a to wszystko w otoczeniu pełnym zieleni. Zajmuje powierzchnię 92 hektarów, z czego 11 zajmują jeziora. Na tej przestrzeni odnajdujemy dzieła sztuki pochodzące ze 130 krajów, reprezentujące kulturę zarówno Wschodu, jak i Zachodu. Na terenie parku znajduje się Muzeum Rzeźby Changchun z dużą powierzchnią wystawową przeznaczoną na sztukę Makonde. Rzeźby zostały przekazane przez kolekcjonerów Li Songshana i Han Ronga. Para pracowała w Afryce Wschodniej przez ponad 40 lat i zebrała ponad 10 000 dzieł sztuki afrykańskiej. Jak mówi Li: „Chciałem swoją kolekcją pokazać środowiskom akademickim istnienie sztuki współczesnej w Afryce Wschodniej. Sztuka Makonde sięga bardzo daleko wstecz, ale myślę, że tworzona dziś jest również wyrazem sztuki współczesnej”. Z kolei zdaniem Han: „Heban jest najwspanialszym materiałem rzeźbiarskim, jest tak cenny, jak kość słoniowa. Rzeźby w nim wykonane są wysoko cenione na światowym rynku”. Marzeniem pary było od zawsze pozostawienia po sobie spuścizny, która „da większej liczbie ludzi szansę poznania afrykańskiej kultury i sztuki”. W Muzeum eksponowanych jest około 1000 dzieł Makonde. Za: Makonde Art – African Blackwood Conservation Project, www.blackwoodconservation.org/makonde-art/ [dostęp: 23.12.2022], tłum. własne.

rzeźby wskazuje na fakt, jak prezentowana kobieta jest krucha, zaś masywność i ciężkość bryły wynikająca z użytego materiału, jakim jest heban, stanowi metaforę dla jej stabilności. O postaci będącej tematem tej rzeźby Mwanyekwa mówi tak: „kobieta to najpiękniejsza istota we wszechświecie, jednak jeśli ktoś ją sprowokuje, może przemienić się w jadowitego węża”¹⁰⁸. Rzeźba powstała w 2007 roku i pochodzi ze zbiorów własnych artystki w Bagamoyo. Bardzo intrygującym przykładem prac Mwanyekwa jest inna rzeźba nosząca tytuł *Color Blind*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza „niewidzący kolorów”. Co ciekawe, jest ona dwukolorowa – jej wewnętrzne ścianki są czarne, zaś zewnętrzna warstwa pozostaje wyraźnie jaśniejsza. Swoją obłą, cylindryczną kompozycją nawiązuje być może do splotu DNA, w którym bardzo często odnajdujemy cechy odpowiedzialne za naszą osobowość, w tym możliwość dostrzegania niektórych kolorów. Kompozycja łączy w sobie elementy statyczne, lecz jednocześnie nacechowana jest ogromnym ładunkiem energetycznym. Ukryta w niej wibrującą ekspresyjność nie jest widoczna na pierwszy rzut oka, lecz dopiero skupieniu uwagi na nastrojowości tej wyjątkowej pracy. Wiele badań prowadzonych w ostatnich dekadach potwierdza, że kobiety genetycznie mają lepsze warunki zarówno do postrzegania, jak i odczuwania pozazmysłowego kolorów. Na ten fakt zwraca również uwagę Big Mama, mówiąc:

„Próbowałam zobaczyć, co uda mi się wydobyć z tego dwukolorowego kawałka drewna. Większość rzeźbiarzy podczas wykonywania swoich prac używa zwykle warstwy wewnętrznej. Kobiety posiadają jednak szczególną umiejętność odbioru kolorów, niech ta praca stanowi dla was rodzaj testu wrażliwości”.

Inna praca, zatytułowana *Dream*, swoją konwencją bardzo przypomina klasyczne makondyjskie *shetani*. Rzeźba jest mocno ekspresyjna, kompozycyjnie można zamknąć ją niemalże w owalu. Artystka, aby dodatkowo uwydatnić wrażenie dynamiki, fragmenty rzeźby układa w różnych kierunkach. Pozornie panujący tu chaos nadaje jej pewnej onirycznej nastrojowości. Rzeźba ukazuje postać złożoną z przypadkowo rozmieszczonych części ciała. W centralnej części pracy dominuje masywny, szeroki, rozłożysty niczym tors – nos, tuż pod nim znajdują się przeżuwające jedną z kończyn, zwieńczoną czymś na kształt macki, usta. Ponad nosem góruje jedno, wpatrzone w horyzont oko, bez wyraźnie wyszczególnionej źrenicy. Z prawej strony istota czubkiem spiczastej fryzury podpira się kończyną, na końcu której widnieje dłoń. Na dole górnej partii wspomnianej kończyny wyłania się pysk węża widziany z profilu. Ciało istoty widoczne z lewej strony od dołu

¹⁰⁸ Ten i pozostałe cytaty pochodzą z rozmów przeprowadzonych z artystką przez Internet, 23.09.2022 lub z blogu twórczyni, online: www.mwandale.blogspot.com.

przypomina tułów glisty, w górnych partiach, dotykając oka, przechodzi w obłe kształty, których zarys sugeruje kształt ucha, by w najwyższej strefie, ponad fryzurą, móc dać oparcie potylicy węzowej głowy. Tak Big Mama opisuje tę pracę: „Wszystko, co możecie zobaczyć i opowiedzieć o tym dziele, ja też widziałam, w moim śnie. Jeszcze tej samej nocy opowiedziałam tę historię zaklętą w kawałku drewna”.

Prace Mwanyekwa z reguły są przesiąknięte mistycyzmem, metaforami i złożoną symboliką. Artystka, jak sama twierdzi, nie przynależy do żadnej religii, choć pokłada wiarę w siły mogące wpływać na nasze losy. Jest również, jak każdy Makonde, bardzo blisko z naturą. Niektóre z jej dzieł dotyczą uznawane powszechnie za tabu problemów, takich jak przemoc domowa czy rak.

Dziś Big Mama jest prężnie działającą artystką, rzeźbiarką, przedstawicielką świata sztuki, która swoje opinie śmiało wygłasza na arenie globalnej jako założycielka organizacji Women Art Creators. Jest również właścicielką własnej firmy artystycznej. Nadrzędnym celem jej działań jest podkreślenie szczególnej roli, jaką pełnią artystki, rzeźbiarki, nie tylko w Tanzanii czy Afryce, ale na całym świecie. Mwanyekwa mówi: „Myślę, że urodziłam się po to, by zostać rzeźbiarką, Geny odpowiedzialne za tworzenie sztuki odziedziczyłam po moich dziadkach. To właśnie one pomogły mi wyostrzyć moje talenty i umiejętności. Sztukę mam we krwi..., to nie jest coś, co robię z powodu pieniędzy lub braku innej pracy. Zajmuję się rzeźbą, bo ona jest moją największą pasją. Aby móc to robić, musisz to kochać”.

3.8. Twórczość George’a Lilangi

Nie jest znane dokładne miejsce urodzenia George’a Lilangi. Artysta urodził się już w Tanzanii, choć jego rodzina pochodziła z Mozambiku. Wiadomo, że Lilanga przyszedł na świat w 1934 roku. Jego rodzice pochodzili z mozambickiego ludu Makonde, co zapewne wspomogło kształtowanie jego geniuszu artystycznego. Gdy był dzieckiem, rozpadł się związek jego rodziców. Wówczas Lilanga z matką i rodzeństwem przeprowadził się do Lutamba w południowej Tanzanii. Tam jako młody człowiek zdobył średnie wykształcenie i rozpoczął swoją przygodę ze sztuką. W latach 1961–1972 Lilanga początkowo uczył się rzeźby, a następnie, kiedy jego warsztat był już dostatecznie dobry, wykonał swoje pierwsze samodzielne prace. Wówczas nie miały one jeszcze cech późniejszego, bardzo oryginalnego stylu artysty. Pierwszym materiałem, w którym rzeźbił młody twórca, były miękkie i proste w obróbce korzenie manioku, dopiero jako doświadczony rzeźbiarz zaczął tworzyć w znacznie trudniejszym warsztatowo hebanie.

Wówczas tematem jego prac, stały się kolorowe postacie związane z mitologią jego ludu, zwane *shetani*.

Ważnym momentem w życiu Lilangi była przeprowadzka do Dar es Salaam w 1970 roku. Artysta dołączył tam do grupy rzeźbiarzy. Dochody ze sprzedanych prac nie zaspokajały jednak potrzeb życia codziennego. Lilanga zdecydował się więc podjąć dodatkową pracę. Zwrócił się do nowo powstałej instytucji zrzeszającej najważniejszych artystów regionu, czyli do Nyumba Ya Sanaa (NYS)¹⁰⁹, gdzie rozpoczął pracę jako nocny stróż. Jego nieprzeciętne zdolności artystyczne zostały szybko zauważone przez współzarządzającą ośrodek siostrę Jean Pruitt. Lilanga w krótkim czasie z ochroniarza stał się podopiecznym tanzańskiego centrum kultury. Dzięki kursom organizowanym przez NYS Lilanga nauczył się posługiwać nowymi technikami malarskimi. Był już nie tylko zdolnym rzeźbiarzem, ale także sprawnym malarzem, tworzącym na płótnie, blasze, koziej skórze czy batik. Potrafił również wykonywać murale¹¹⁰.

Bardzo zróżnicowane podejście do zagadnienia *shetani* w makondyjskiej rzeźbie stało się pobudką dla rozmaitych form interpretacji rzeźbiarskich, co zapoczątkowało we współczesnej sztuce Tanzanii kształtowanie swobodnej myśli artystycznej. Rozpoczął się rozwój indywidualnych cech charakterystycznych dla poszczególnych twórców. *Shetani* jako temat, pomijając jego nowatorskość, dawał możliwość różnorodnych interpretacji

¹⁰⁹ Online: <https://www.gafrart.com/artists/55-george-lilanga/overview/> [dostęp: 15.10.2022].

Nyumba Ya Sanaa, przemianowany na Nyerere Cultural Centre (NYS) jest instytucją o charakterze centrum sztuki. Została założona w 1972 roku przez 16 artystów produkujących rękodzieło uliczne. W 1983 roku centrum NYS otrzymało międzynarodowy grant, który znacząco wpłynął na jego rozwój. NYS było świetnie zorganizowaną instytucją pod względem gospodarczo ekonomicznym, o czym świadczyły bardzo dobre relacje biznesowe, w jakich pozostawała z hotelem Royal Palm, który zapewniał członkom organizacji klientów spośród swoich gości. Instytucja prowadziła szeroko zakrojoną akcję popularyzacji sztuki i rękodzieła wśród lokalnej ludności. Organizowała kursy przyuczające do zawodu artysty, które niejednokrotnie dają Tanzańczykom niezależność materialną. Wystawy organizowane przez Nyumba Ya Sanaa cieszyły się dużym zainteresowaniem. Artyści skupieni wokół NYS finansowali po części jego działalność, oddając od 10 do 20% prowizji organizacji, która działa zarówno na lokalnym, jak i międzynarodowym rynku sztuki. Dzięki temu wyroby tanzańskich artystów, począwszy od lat 70., eksportowane były do Włoch, Niemiec, Japonii, Szwecji, Norwegii, Belgii i Australii. Największym popytem od zawsze cieszyła się rzeźba, odzież, batik, biżuteria, naczynia i wyroby z papieru. Nyumba Ya Sanaa przekształcone zostało w Nyerere Cultural Centre na cześć prezydenta Juliusa Nyerere, który poprzez swoje polityczne działania wpłynął na wieloaspektowy rozwój kraju, również w sferze kultury i sztuki. W 1995 roku Centrum zrzeszało 150 artystów, w 2002 roku już tylko 65. W latach 70. działalność NYS stanowiła jedyne okno na świat regionalnych twórców, dziś w dobie Internetu tanzańscy artyści są już znacznie bardziej niezależni, czego wyraz stanowi dostępność ich prac na światowych aukcjach internetowych. W Dar Es Salaam działa kilka galerii znajdujących się głównie w rejonie najbogatszej dzielnicy Oyster Bay, gdzie w dzieła sztuki zaopatrują się między innymi mieszkający tam ambasadorowie i ich zagraniczni goście. Innym miejscem gdzie można zaopatrzyć się w dzieła sztuki, ale również odwiedzić sklepy z rękodziełem, jest rynek Mwenge. Trudno jednoznacznie ustalić, czy dziś Nyumba ya Sanaa w ogóle jeszcze jest placówką otwartą. Podczas moich badań terenowych prowadzonych w latach 2018–2022 w Tanzanii wielokrotnie odwiedzałam to miejsce w Dar es Salaam i pomimo licznych prób kontaktu nie udało mi się porozmawiać z żadnym pracownikiem, a samo centrum pozostawało permanentnie zamknięte.

¹¹⁰ Online: <http://www.georgelilanga.com/> [dostęp: 24.10.2022].

i podłoże dla wielu eksperymentów, zarówno formalnych, jak i stylistycznych. Tym samym stał się inspiracją dla innych wypowiedzi artystycznych, w tym malarstwa. W tamtym czasie malarstwo w Tanzanii dopiero się rozwijało – nie licząc działalności Edwarda Saidi Tingatinga, przypadającej na lata 1960–1972, nie działało w tym gatunku zbyt wielu artystów. Na szczególną uwagę zasługuje postać George’a Lilangi, który jako jedyny wówczas rzeźbiarz Makonde, poza trójwymiarowymi pracami, malował również obrazy. Był on pierwszym twórcą, który na swoim płótnie zdecydował się ukazać powierzchowność *shetani*, do tej pory jedynie rzeźbionych.

Większość życia artysta związany był z dzielnicą Mbagala w Dar es Salaam. Co ciekawe, jako rzeźbiarz stylistyką był bliższy artystom z Mozambiku niż wywodzącym się od Likankoa *shetani*. Rzeźby w konwencji *shetani* jego autorstwa najczęściej osiągały około metra wysokości. Zwykle na ich kompozycję składa się jedna lub kilka istot. W przypadku większej ich liczby jedna postać dominuje ponad kilkoma pozostałymi mniejszych rozmiarów. Ich cechy charakterystyczne to wydłużone głowy, uszy przypominające zwierzęce, półotwarte wąskie usta i wystające zza nich dwa przerośnięte zęby, przypominające siekacze. Dynamika tych prac zawarta jest w ekspresyjnym ułożeniu kończyn prezentowanych postaci oraz w silnej psychologizacji ich twarzy, wyrażającej więcej niż tysiąc słów. *Shetani* znane do tej pory nie noszą tak dużego ładunku emocjonalnego, być może dlatego, że swoją powierzchownością w żaden sposób nie przypominają istot ludzkich, jak robią to *shetani* Lilangi. Oprócz niewątpliwych walorów, jakimi są tu dokładność modelunku i intrygująca kompozycja, występuje tu niespotykana do tej pory w przedstawieniach Makonde barwa¹¹¹. *Shetani* Lilangi w całości pomalowane były farbą olejną, a następnie pokryte werniksem, co nadawało im charakterystyczny połysk. Kolory są tu bardzo wyraziste, gdyż Lilanga, podobnie jak większość artystów tworzących w tamtym okresie w Tanzanii, używał kolorów wyciśniętych prosto z tuby, bez mieszania. Zatem partie oczu i zębów pokrywa najczęściej biel cynkowa lub *écru*, skóra *shetani* przybiera różne barwy, m.in. niebieską, zieloną, czarną lub czerwoną. Strefa ubioru zwykle ozdobiona zostaje równomiernie rozłożonym deseniem lub geometrycznym wzorem. Niekiedy na powierzchniach ubioru lub uszu zauważalne są ślady dłuta, zostawiającego charakterystyczną fakturę. Połączenie walorów rzeźbiarskich z malarskimi stanowiło całkowitą innowację dla rzeźby *shetani*. Niekiedy rzeźby ukazujące te istoty były

¹¹¹ W całej historii rzeźby Makonde nadawanie pracom barw miało miejsce jedynie podczas wykonywania masek *mapiko*.

przejawem najróżniejszych przywar Afrykanów. Zazwyczaj stanowiły wyraz satyrycznego spojrzenia na świat oczami artysty. Rzeźby w tej konwencji posiadały około 30–40 centymetrów wysokości i ukazywały pojedyncze figury. Obok pełnoplastycznych rzeźb *shetani* Lilanga wykonywał również bardzo interesujące płaskorzeźby, które dotyczyły tego samego tematu.

George Lilanga, łącząc w sobie pasje malarskie i rzeźbiarskie, wykonywał również przedstawienia *shetani* na płótnach, najczęściej malując tymi samymi farbami, których używał do polichromii swoich rzeźb. Malowane przez niego istoty odbiegają jednak, zwłaszcza w późniejszym okresie jego twórczości, od groźnych i najczęściej wrogich *shetani* znanych z rzeźby makondyjskiej. Artysta zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie stworzył swój charakterystyczny styl¹¹². Istoty Lilangi zwykle są pełne radości, skore do figlów i zabawy. Choć proporcje postaci, rysy twarzy czy układy najczęściej są zbliżone, odróżnić je można m.in. po żywszej kolorystyce i pełnej szczęścia wymowie prac. Ich cechą charakterystyczną jest również asymetryczność palców u obu kończyn – przykładowo dłoń prawej ręki ma trzy palce, zaś lewej już tylko dwa. Prace Lilangi posiadają silny rodowód afrykański¹¹³. Twórczość malarską George’a Lilangi można podzielić na dwa rozdziały: pierwszy z nich charakteryzowała otwarta kompozycja i nagromadzenie postaci, wypełniających całe płótno i tworzących barwną mozaikę; drugi charakteryzowała kompozycja zamknięta i temat *shetani*, ukazane podczas różnych scen z życia codziennego ludu Makonde. Obie konwencje charakteryzuje wielobarwność oraz ekspresja. Tytuły prac nadawane były w oparciu o satyryczny charakter przedstawianych scen. Zazwyczaj są one długie i opisowe. Na przykład: *Przyjacielu czy te owoce są słodkie? (Je mwenzangu, matunda haya matamu?)*¹¹⁴. Przestrzeń na obrazach podporządkowana jest zwykle szerokim płaszczyznom. Ważny środek wyrazu stanowi tu gra siłą ciężkości, możliwa dzięki wykorzystaniu naprzemiennego pokrywania płaszczyzn kolorami ciepłymi i zimnymi. W pracach Lilangi nie spotkamy światłocienia ani przejść tonalnych, dominującą ich cechą jest prostota wyrazu. Przy użyciu konturu artysta dodatkowo wydobywa z płaszczyzny płótna poszczególne postacie, budynki i plany. Kompozycja z reguły dąży do otwartości, gdyż pomimo zawarcia wszystkich najważniejszych

¹¹² Materiał sporządzony na podstawie wywiadu udzielonego mi przez wnuka artysty, Hendricka Lilangę, Kigamboni nieopodal Dar es Salaam, 20.02.2022.

¹¹³ Online: <http://www.gafraart.com/artists/55-george-lilanga/overview/> [dostęp: 28.10.2012].

¹¹⁴ Online: https://pl.wikipedia.org/wiki/George_Lilanga [dostęp: 28.10.2012]. Materiał sporządzony na podstawie wywiadu udzielonego mi przez wnuka artysty, Hendricka Lilangę, Kigamboni nieopodal Dar es Salaam, 20.02.2022.

elementów na płótnie z łatwością można oczyma wyobraźni kontynuować tę narrację. Niekiedy zdarzają się jednak prace o kompozycji zamkniętej. *Shetani* najczęściej ujęte są frontalnie z głową *en face* lub profilem do widza. Zdarza się (niezbyt często), że są to istoty o dwóch głowach. Lilanga malował obrazy o różnych wymiarach, stosował różne techniki – poza farbami olejnymi używał również farb akrylowych, tuszu, kredek i pastelów. Równie chętnie malował na płótnie, kartonie, jak i koziej skórze. Jednak większość jego przedstawień malarskich i rysunkowych rządzi się zbliżonymi prawami, które zostały powyżej nakreślone.

Wydarzeniem, które stanowiło przełom w jego karierze i zarazem przyniosło mu ogromną sławę, stała się zorganizowana w 1978 roku w Waszyngtonie wystawa poświęcona sztuce afrykańskiej. W ramach wystawy prezentowanych było wówczas 280 prac, z czego aż 100 należało do George'a Lilangi. Moment ten stanowił punkt zwrotny w karierze artysty. Poskutkowało on szeregiem wystaw w USA, Europie oraz Japonii. Prace artysty zostały uznane przez międzynarodową publiczność za najistotniejszy w tamtych czasach przejaw sztuki Afryki Wschodniej. George Lilanga był jednym z pierwszych twórców, który posiadał własnego marszanda.

Jak już wspomniano, artysta większość swojego życia spędził w Dar Es Salaam. Przez ponad 40 lat pracy twórczej podejmował liczne tematy oraz próbował wielu technik. Najbardziej znany przejaw jego twórczości stanowią oryginalne stylistycznie obrazy oraz rzeźby. Artysta został doceniony na wielu międzynarodowych wystawach, w tym w Düsseldorfie, Paryżu, Londynie, Tokio czy Waszyngtonie. Z całą pewnością twórczość George'a Lilangi stanowi wyraz ironicznego komentarza do rzeczywistości, jest rodzajem satyry. Lilanga, być może poprzez wzgląd na dłuższe życie, zdaje się być artystą znacznie bardziej świadomym względem innych twórców z Ludu Makonde czy Edwarda Saidi Tingatinga. Artysta zmarł w 2005 roku.

3.9. Hendrick Lilanga

Po śmierci artysty w 2005 roku jego dziedzictwo przejął, a także kontynuował zdolny wnuk – Hendrick Lilanga. W tradycji Makonde najzamożniejszy członek rodziny bardzo często bierze na wychowanie dziecko, po to, by umożliwić mu przekazanie jak najlepszej edukacji, w tym wypadku artystycznej¹¹⁵ i zapewnienie godnego życia. Makonde uznają, że dziecko jednego jest dzieckiem całego ludu, dlatego nie pokładają większej wagi w tym, kto konkretnie wychowa ich dziecko, gdyż cała społeczność dba o dobro wszystkich dzieci. Makonde bardzo wspomagają się jako społeczność, nie tylko mentalnie, ale i finansowo. W ten sposób dbają o zachowanie swojej linii rodowej¹¹⁶. Hendrick Lilanga urodził się w 1974 roku w Dar es Salaam, jego matka wywodziła się z Makonde, a ojciec pochodził z dystryktu Kilimandżaro. Hendrick Lilanga jest chrześcijaninem. We wczesnym dzieciństwie został oddany na wychowanie dziadkowi¹¹⁷, który był jego pierwszym i zarazem najistotniejszym nauczycielem. Jak twierdzi Hendrick:

„Być może mój dziadek już od najmłodszych lat zauważył we mnie jakiś potencjał, który zapragnął ze mnie wydobyć, byłem jego pierworodnym wnukiem, być może to również wpłynęło na jego decyzję dotyczącą przekazania mi swojego dziedzictwa, jakim była sztuka. [...] „Kiedy pytasz mnie o najbliższą rodzinę, zawsze przed moimi oczami staje dziadek, nie mama, nie tata, tylko on. To jemu zawdzięczam to, kim dziś jestem, on mnie wychował, wierzył we mnie, rozwijał moje pasje i talent. Nieustannie pchał mnie do przodu. On nauczył mnie tego, jak być, nie: jak zostać, ale jak być artystą kiedy już się nim zostanie”.

Wiadomo, że Hendrick od dziecka wykazywał szczególne predyspozycje artystyczne. Nie dziwi to, jako że był szkolony przez swojego sławnego dziadka, zresztą w pracach Hendricka łatwo można dostrzec inspirację jego twórczością, co jest całkowicie naturalne i spotkałoby się z ogromną radością i dumą ze strony nieżyjącego już dzisiaj George’a Lilangi. Jak twierdzi sam Hendrick: „W tych okolicznościach nie miałem wyboru, musiałem zostać artystą”. Oprócz dziadka do grona jego nauczycieli należeli również sympatyzujący z George’em Lilangą artyści pracujący wspólnie w Nyumba Ya Sanaa w Dar es Salaam. Spośród nich artysta jako szczególnie dla siebie istotnych

¹¹⁵ Hendrick Lilanga zafascynowany tanzańskim światem sztuki, całkowicie oddał się pracy nad doskonaleniem swojego warsztatu artystycznego. W związku z permanentnym brakiem czasu i z coraz bardziej palącą koniecznością podjęcia decyzji dotyczącej wyboru zawodu, młody Lilanga zdecydował się przerwać naukę na poziomie szkoły średniej tuż przed jej ukończeniem.

¹¹⁶ Materiał sporządzony na podstawie wywiadu udzielonego mi przez artystę, Kigamboni nieopodal Dar es Salaam, 20.02.2022.

¹¹⁷ Ta i kolejne wypowiedzi Hendricka Lilangi na podstawie udzielonego mi wywiadu, Kigamboni nieopodal Dar es Salaam, 20.02.2022.

wymienił Francisca Imanjama¹¹⁸ oraz Noela Kapandę¹¹⁹, który nauczył Hendricka, w jaki sposób mieszać kolory na palecie oraz jak wiele to zmienia w całym procesie malarskim¹²⁰. Jak twierdzi artysta, pomimo tego, że najczęściej tworzył pod okiem dziadka¹²¹, uczył się również od bardzo wielu jego przyjaciół, stanowiących grono najważniejszych twórców sztuki tanzańskiej. Prawdopodobnie miało to wpływ na fakt, że stylistyka prac Hendricka pozostaje jedynie zbliżona do konwencji, w jakiej tworzył George. Nauczony czerpać inspiracje od wielu twórców potrafił tworzyć dzieła we własnym unikalnym stylu, a jedynym ograniczeniem dla jego sztuki była jego wyobraźnia.

W swoich pracach Hendrick wykazał się niezaprzeczenie dobrym warsztatem, a co więcej, umiejętnością wykorzystania wielu technik graficznych, w których szkolił się w Salzburgu 2007 roku. Poszerzał swoje umiejętności na uniwersytecie w Dar es Salaam, gdzie uczył się litografii od nauczyciela z Norwegii. Pracował również jako artysta zrzeszony w ramach organizacji Vipaji Art Galery¹²² w Dar es Salaam. Hendrick Lilanga stał się jednym z niewielu Tanzańczyków posiadających umiejętność korzystania ze wspomnianych technik. Artysta tworzy dobrej klasy prace graficzne. Głównym ich założeniem jest ukazanie wiodącego wątku, jaki najczęściej stanowią sylwetki *shetani*, o powierzchowności nawiązującej jednak do stylu Lilangi, a nie istot wzorowanych na makondyjskiej rzeźbie *shetani*. Postacie bardzo często prezentowane są w skłębionych,

¹¹⁸ Francis Patrick Imanjama urodził się w 1959 roku na Zanzibarze w Tanzanii. Malarstwo tak go pociągało, że po ukończeniu szkoły podstawowej zapisał się na kurs malarstwa w Instytucie Goethego. Po ukończeniu kursu związał się z The Dar Es Salaam Art & Craft Centre. Christine Stormberg Steinberg wyszkoliła Imanjamę w technice akwaforty w 1982 roku. Później rozwijał swoje umiejętności w tej specjalnej technice podczas czterech sesji w okresie od 1986 do 1996 roku w Międzynarodowej Akademii Letniej w Salzburgu w Austrii. Wraz z Robino Ntila i Hendrickiem Lilangą uważany jest za profesjonalnego artystę tworzącego w technice akwaforty. Zorganizował kurs akwaforty w Neustadt w 1993 roku. Imanjama zajmował się również drzeworytem. Wystawiał swoje prace głównie w Austrii w 1987 roku i Niemczech od 1993 roku. W 1992 roku po raz pierwszy pokazał publicznie swoją sztukę w Tanzanii w Muzeum Narodowym Dar Es Salaam. Później odbyło się wiele innych jego wystaw. Online: Afrum – African Contemporary Fine Art, <https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=59> [dostęp: 22.03.2022].

¹¹⁹ Kapanda urodził się w Ndanda w Południowej Tanzanii w 1964 roku jako jedno z dziesięciorga dzieci. W 1979 roku przeniósł się do Dar es Salaam, gdzie malował z wieloma artystami jako członek Tingatinga Artists Cooperative (TACS). Noel Kapanda maluje w tradycyjnym stylu *tingatinga*. Tematy jego prac bardzo często poza stylistyką charakterystyczną dla kooperatywy odwołują się do życia codziennego. Był, podobnie jak George Lilanga, współuczestnikiem kursów i warsztatów w Nyumba Ya Sana. Zdaniem wnuka, którego był nauczycielem, z Lilangą łączyła go przyjaźń, choć niektórzy twierdzą, że współtworzył on większość prac Lilangi. Online: Noel Kapanda – Inside African Art, <https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=247> [dostęp: 23.03.2021].

¹²⁰ Do tej pory wszyscy omawiani w niniejszej pracy artyści-malarze wydobywali farbę bezpośrednio z tubki, nie mieszając poszczególnych barw między sobą.

¹²¹ Artysta posiada ogromny dystans do siebie i swojej twórczości. Jak twierdzi, z reguły podczas wywiadów gdy zadają mu pytania, co odziedziczył po dziadku, odpowiada ze śmiechem: „Wszystko: malarstwo, rzeźbę, nawet nazwisko”.

¹²² Nieistniejąca od 2020 roku galeria, zrzeszająca wielu artystów tanzańskich, jej przedstawicielem był Evarist Chikawe. Siostra Jean Peuritt będąca marszandką i przyjaciółką George’a Lilangi, po jego śmierci przekazała Vipaji Art Gallery znaczną część prac artysty.

intrygujących układach. Swój pierwszy obraz Hendrick Lilanga, jak twierdzi, pamięta doskonale – wykonał go z użyciem farb wodnych na koziej skórze¹²³. Kupił go od niego dziadek za kwotę około 20 tysięcy szylingów tanzańskich, która w tamtym czasie była dla młodego artysty bardzo wysoka. George Lilanga przy okazji wyjazdu do Kenii zawiózł pracę do jednej z galerii w Nairobi i tam ją sprzedał, kształtując tym samym przyszłą drogę twórczą swojego wnuka. Obecnie Hendrick Lilanga sam posiada uczniów, którzy pod okiem mistrza kształcą się w posługiwaniu licznymi formami malarskimi. Do ulubionych technik Lilangi należą farby wodne – akwarela i akryl, olejne, tusz, batik, aquaforta, aquatinta, sucha igła oraz drzeworyt. Inną techniką stosowaną przez Hendricka jest kaligrafia. Ostatnio zaczął również łączyć akwarelę z techniką olejną, malując zarówno na płótnie, jak i na koziej skórze. Zdecydowanie prześcignął George’a Lilangę pod względem kreatywności i liczby technik, którymi się posługuje¹²⁴.

Każdorazowo właściwe rozpoczęcie pracy nad jego dziełami poprzedza wykonanie szeregu szkiców. Równolegle artysta przygotowuje płótna, na których będzie malował, naciąga je na blejtramy i trzykrotnie pokrywa farbą emulsyjną. Zawsze płótna przygotowuje samodzielnie, tak, aby były wykonane jak najstaranniej. Dokładność na każdym etapie pracy nad dziełem jest znakiem rozpoznawczym dla twórczości Hendricka Lilangi. Artysta uważa, że w malarstwie niekiedy o wartości dzieła decydują jego detale. Dlatego też każdy etap powstawania obrazu traktuje z równą uwagą. Następnie wykonuje szybki szkic malarski, który stanowi podstawę do jego dalszej pracy. Kiedy jest już zaplanowana kompozycja, określa dokładną kolorystykę i wybiera desenie oraz motywy dekoracyjne. Kolejnym etapem jest dopracowanie całości. Na koniec pokrywa obraz werniksem utrwalającym. Na koniec nadaje pracy tytuł, który najlepiej będzie odpowiadał prezentowanej na płótnie fragmentarycznej rzeczywistości. Lilanga, w zależności od wielkości oraz techniki, jedną pracę wykonuje od 7 do 15 dni. Artysta nie korzysta z usług pomocników, z wszystkimi etapami pracy radzi sobie samodzielnie. Hendrick Lilanga ujawnił w wywiadzie: „Jestem bardzo zżyty z moimi dziełami, dlatego szanuję też moich klientów, ponieważ kupując dzieło moich rąk, wchodzi również w posiadanie cząstki mojej energii”.

¹²³ Hendrick Lilanga opracował własny system, który w znaczny sposób przyspieszył proces malowania na koziej skórze. Gdy okazało się, jak bardzo jest skuteczny, pokazał go dziadkowi. Jego technika zakładała, że aby łatwiej malować na skórze, najpierw należy ją bardzo dobrze rozprostować. W tym celu Lilanga rozciągał ją na prętach. Dopiero tak przygotowaną kładł na podłodze i pokrywał farbą.

¹²⁴ Uważam, że z całą uczciwością można powiedzieć, że Hendrick Lilanga to jeden z najbardziej wszechstronnie utalentowanych artystów wśród moich rozmówców.

Jego prace podzielić można na kilka zasadniczych typów. W pracach pierwszego typu najczęściej dominuje główny temat, a wątki poboczne lub tło są wyeliminowane, ewentualnie mają barwę neutralną (biel, *écru* lub cynkowa). Prace tego typu najczęściej wykonywane są akrylami na koziej skórze. Dobór materiału podobrazia jest nieprzypadkowy i oznacza hołd wobec tradycji malarskiej artystów tworzących w tej części świata. Kolorystyka czasem bywa nader oszczędna, choć da się zauważyć tendencję do stosowania pastelowych kolorów.

Prace drugiego typu to szczegółowo przemyślane kompozycje odznaczające się dużą swobodą twórczą i dystansem. Można powiedzieć, że stanowią syntezę ujęcia rozumowego z obrazowym. Bywa, że stonowana kolorystyka zostaje tu przełamana przeciwstawnym akcentem barwnym (np. czerwieni w wypadku achromatycznej całości kompozycji), dzięki czemu z jednej strony wydobyty zostaje rygorizm i konsekwencja obrazowania, a z drugiej jej efemeryczność, co daje bardzo intrygujące zestawienie. Charakterystycznymi elementami poza dominującymi sylwetkami *shetani* są motywy abstrakcji geometrycznej, która swoją formą podkreśla precyzyjny charakter tego typu dzieł. Dzięki czytelnym, rytmicznym formom podziału przestrzeni połączonym z płaszczyznami figuralnymi w ograniczonej gamie barwnej i tonacjach obrazu stanowią wyraz „wielości w jedności”. Prezentują się całościowo i koncepcyjnie jak znaki przywodzące na myśl bardzo dopracowane, tajemnicze i zarazem mocno syntetyczne pieczęcie. Zestawienie tych niewielkich form w większe całości tworzy nową jakość intrygujących, choć odartych z realizmu struktur. Lilanga czerpie inspirację z otoczenia i natury. Swoim dziełom nadaje bardzo krótkie tytuły. Jest to cecha różniąca go od pozostałych Makonde, którzy zwyczajowo nie tytułują swoich dzieł, oraz George’a Lilangi, którego tytuły były bardzo opisowe i metaforyczne, niekiedy osiągały nawet trzy linijki tekstu, co jest wyjątkowe na tle wszystkich znanych mi tanzańskich twórców.

Trzeci typ dzieł to prace graficzne. Wykonuje on głównie drzeworyty oraz prace w technice suchej igły. Prace tego typu najczęściej posiadają zamkniętą kompozycję i pastelową kolorystykę. Artysta zajmuje się również grafiką komputerową, która zapewnia jego stylistyce znaczny rozwój.

Dzieła Lilangi łączy silnie uproszczona forma i oszczędna, choć często intensywna w natężeniu barw kolorystyka¹²⁵. Najbardziej charakterystycznym motywem są tu postacie *shetani*, które z reguły wyglądają bardzo podobnie, niekiedy wręcz identycznie. Zwykle są

¹²⁵ Poza pracami pierwszego typu, które najczęściej malowane są w pastelowych tonacjach.

nieokreślonej płci i wieku, posiadają silnie wydłużone, szczupłe i drobne sylwetki. Ich cechą charakterystyczną jest asymetria ciała, zwykle przejawiająca się w palcach dłoni i/lub stóp. Postacie posiadają cechy groteskowe. Przywodzą na myśl dziecięce, naiwne rysunki. Malarstwo tego typu, mimo że od lat obecne na arenie sztuki międzynarodowej, w dalszym ciągu cechuje pewnego rodzaju świeżość i lekkość. Groteska niejednokrotnie oznacza tu satyrę. Prace często posiadają charakter moralizatorski. Widoczne jest tu dążenie ku wieloznaczności, w której temat może (lecz nie musi) zostać potraktowany jako wartość poboczna. Niekiedy prace Lilangi przesycone są alegoriami, innym razem artysta nie zamierzał przekazywać żadnych istotnych treści, a praca stanowi jedynie wyraz jego ekspresji lub eksperyment formalny. Nawet najbardziej abstrakcyjne wizje artysty posiadają charakter mocno zsyntetyzowany, nadając plastycznym formom wyraz silnego uproszczenia. W niektórych dziełach zauważalne jest ironiczne poczucie humoru twórcy. Najczęściej w tego typu kompozycjach sylwetki postaci są rytmicznie ułożone na płótnie, niekiedy odziane są w ozdobne szaty, jednak najczęściej mają na sobie jedynie opaski na biodra, co być może sugeruje, że są to istoty płci żeńskiej. Rysy twarzy są zaznaczone schematycznie, uderzająca jest jednak silna ekspresja i emocjonalna głębia, którą wyrażają. Dzięki temu, pomimo swojej prostoty, prace są czytelne i stanowią interesujący materiał badawczy do szerszych interpretacji. Zdarza się, że sylwetki zostają stłoczone w ciasnym układzie kompozycyjnym, tworząc coś przypominającego rytmiczny wzór. Układy tego typu posiadają zróżnicowaną kolorystykę, od tętniących życiem wielobarwnych kompozycji, po prace o przygaszonej kolorystyce ograniczającej się jedynie do wąskiej gamy barwnej. *Istoty* Hendricka Lilangi niekiedy swoją wymową przypominają makondyjskie *shetani*, co wynikać może z jego pochodzenia. W pracach artysty zauważalne jest nieco bardziej graficzne modelowanie form względem innych twórców. Tym co nadaje jego obrazom szczególny sens, jest zauważalna w każdym fragmencie spójność koncepcji. Umiejętność utrzymania uwagi widza bez względu na prezentowaną narrację stanowi jeden z istotnych atutów prac artysty.

Hendrick Lilanga poza malarstwem wykonuje również, wzorem sławnego dziadka, rzeźby, najczęściej odwołujące się do poszczególnych *shetani*, w charakterystycznym stylu Lilangi lub ukazujące całe fragmenty z ich rzeczywistości, zrodzone w głowie twórcy. Z założenia rzeźby są stosowane jako dekoracja wnętrz. Hendrick Lilanga nie zajmuje się wykonawstwem rzeźb typu *site specific*.

Zarówno prace malarskie, jak i rzeźbiarskie Hendricka Lilangi cieszą się na światowym rynku sztuki bardzo dużym uznaniem i popularnością. Szczególnie

zainteresowanie wzbudzają wśród kolekcjonerów w Japonii, Korei Południowej i USA. Warto zaznaczyć, że Lilanga jako jedyny wśród moich respondentów nie skarżył się na trudny rynek sztuki w Tanzanii czy niesprzyjające okoliczności, z którymi przyszło się borykać wielu artystom tanzańskim w dobie pandemii COVID-19. Być może łatwość sprzedaży jego dzieł, poza talentem, wynika również z nieprawdopodobnych zdolności marketingowych artysty¹²⁶. Hendrick Lilanga zapytany, jaki w jego opinii jest najzdolniejszy artysta tanzański tworzący w jego czasach, powiedział:

„Na współczesnym rynku sztuki tanzańskiej odnajdziemy wielu bardzo zdolnych artystów. Gdybym jednak miał wymienić jednego spośród nich, mój wybór padłby na Chilonę. On jest nie tylko zdolny i bardzo pracowity, ale wie także, jak zdobyć, szanować i utrzymać przy sobie klientów. Nie narzeka na swój ciężki los, tylko osiąga sukces, na który zapracował pracą swoich rąk. Zawsze mierzy wysoko, podobnie jak ja. [...] Bardzo lubię również styl Maxa Kamundi’ego, który tworzy na arenie tanzańskiej już od wielu lat. Jego dzieła mówią same za siebie, są bardzo dobre. Jedyny problem z Maxem jest taki, że on lubi działać na bezpiecznym gruncie, schroniony w swojej pracowni. Nie wiem, może jest nieśmiały? Znam go długo i wiem, że nieszczególnie potrafi wyjść z ukrycia naprzeciw swoim klientom, co przecież dziś jest równie ważne, co sama praca twórcza. Ale na pewno jest bardzo zdolny, lubię jego dzieła i szanuję umiejętności”.

Hendrick Lilanga to z pewnością bardzo utalentowany, pełen zapału, energii i wrodzonego optymizmu człowiek. Na przestrzeni swojego życia osiągnął wiele sukcesów. Prace Lilangi doceniane są na całym świecie, a kuratorzy prestiżowych placówek poświęcają im ogromne przestrzenie wystawiennicze. Liczba technik, którymi sprawnie włada, wzbudza podziw. Jednocześnie jednak jest to człowiek skromny, aczkolwiek przekonany o wartości swej twórczości. Zaś jego pracowitość i waga, z jaką wykonuje wyznaczone sobie zadania, powinna stanowić wzór do naśladowania. Artysta optymistycznie patrzy w przyszłość i śmiało wyznacza sobie cele¹²⁷.

¹²⁶ Zapytany przeze mnie, jak radził sobie w dobie pandemii, odpowiedział: „Ja nie odczułem pandemii jako ciężkiego czasu z punktu widzenia sprzedaży moich dzieł. Kiedy jeden z klientów z Japonii zadzwonił do mnie, aby odwołać zakup znacznej ilości prac ze słowami: »Przykro mi Hendricku, ale wiesz, teraz jest pandemia, to mało sprzyjający okres na światowym rynku sztuki, nie wiadomo co przyniesie jutro«, odpowiedziałem: »Tak, wiem, pandemia to straszny czas, a ja do tego mieszkam w Afryce i nie mam pewności, czy dożyję jutra...« Dzięki tak poprowadzonej rozmowie udało mi się nie dość, że nie stracić dotychczasowych klientów, ale również zyskać wielu nowych”, wspomina z uśmiechem Hendrick. Najlepszym poświadczeniem jego słów była indywidualna wystawa ponad 60 prac artysty w marcu 2021 roku w Tokio, tuż po tym, jak obostrzenia związane z COVID-19 zaczęły słabnąć.

¹²⁷ Choć wszystkie spotkania i rozmowy prowadzone z moimi respondentami oceniam bardzo pozytywnie, to muszę przyznać, że ze szczególną sympatią wspominam Hendricka Lilangę, który z pełnym zaangażowaniem i bardzo wyczerpująco odpowiadał na wszystkie zadawane pytania.

3.10. Max Kamundi

Artysta jest chrześcijaninem pochodzącym z ludu Makua. Urodził się w 1970 roku w Ndanda w południowej Tanzanii. Dorastał w społeczności przepełnionej miłością do sztuki. To właśnie z tego środowiska wyrosło wielu znanych i docenionych artystów tanzańskich, takich jak choćby Matindiko Sayuki¹²⁸, Kalembo Fidelis¹²⁹, Robin Ntila¹³⁰, Damian Msagula¹³¹. Środowisko to było promowane przez misjonarzy ojców benedyktynów, którzy zainteresowali się twórczością Maxa Kamundi'ego i okazali artyście dużo wsparcia. Najwięcej wsparcia jak sam wspomina, otrzymał od ojca Polykarpa Uehlein'a. Misjonarz ten był nie tylko miłośnikiem sztuki, ale również artystą, którego freski i dekoracje ozdobiły wiele tanzańskich kościołów.

¹²⁸ Sayuki urodził się w roku 1963 w Ndanda w południowej Tanzanii, w regionie zwanym Mtwara. Jego ojciec pochodził z plemienia Makua, a matka z plemienia Mwera. Sayuki ukończył szkołę podstawową w Ndandzie, a następnie kontynuował naukę w szkole średniej w Lindi, gdzie ukończył pierwszą klasę. W związku z trudną sytuacją rodzinno-ekonomiczną porzucił szkołę i rozpoczął poszukiwanie pracy. Zaczął malować w 1981 roku. Od tego czasu sztuka stanowi istotny element jego życia. Jest artystą samoukiem. Trzy lata później wyprowadził się do Dar Es Salaam, gdzie był uczestnikiem, a następnie nauczycielem w Nyumba Ya Sanaa. W 1998 roku powrócił do miejsca, w którym się urodził – Ndandy. W tym okresie maluje głównie w konwencji *tingatinga*, a następnie zbliżonej do George'a Lilangi. Następnie ponownie przeniósł się do Dar es Salaam i obecnie mieszka na przedmieściach Mbagala. Sayuki jest znany głównie ze swoich prac ukazujących *shetani*. Ma jednego syna w wieku około 20 lat o imieniu Stamili, który również jest artystą. Prywatnie Sayuki jest dobrym przyjacielem Maxa Kamundiego. Online: Afrum – African Contemporary Fine Art, loc. cit.

¹²⁹ Mishack Fidelis Kalembo jest specyficznym malarzem *tingatinga*. Znany jest ze swoich obrazów przedstawiających tradycyjne afrykańskie życie wiejskie. Kalembo maluje również w stylu abstrakcyjnym Maxa Kamund'ego. Kalembo urodził się w tej samej wiosce Ndanda, co Kamundi oraz wielu innych interesujących malarzy. Zaczął malować jako dziecko w Ndanda, ale później przeniósł się do Bagamoyo, gdzie żyje i tworzy do dziś. Uczył go ten sam nauczyciel, co Noela Kapanda czy Damiana Msagula – John Bella.

Online: Afrum – African Contemporary Fine Art, loc. cit.

¹³⁰ Robino Ntila urodził się w 1953 roku w Ndanda. W wieku 23 lat dołączył do Nyumba ya Sanaa w Dar Es Salaam. Później rozpoczął tam pracę jako artysta i główny koordynator. Jego sztuka przywiodła go ponad dziesięć razy do Austrii, gdzie specjalizował się w technice akwaforty. Podczas warsztatów w Austrii towarzyszyli mu Francis Imanjama, Hendrick Lilanga oraz Haji Chilonga. Przez wiele lat współpracował z siostrą Jean Pruitt, ale pod koniec jej życia ich drogi się rozeszły. Był pomysłodawcą Centrum Sztuki Wasanii. Jego ostatnim projektem było Rafiki Art Trust, którego dyrektorem jest Godfrey Semwaiko. Robino Ntila jest znany ze swojej sztuki w Tanzanii, Kenii, Zimbabwie, a także w Szwajcarii, Austrii i Finlandii. Ntila przeprowadził kilka warsztatów na temat akwaforty drukarskiej. Jego obrazy najczęściej dotyczą wątków tradycji i życia codziennego w Afryce.

¹³¹ Damian Msagula urodzony w 1972 roku. Początkowo trudnił się sprzedażą owoców i warzyw z regionu Tanga w sklepach Morogoro, to właśnie w Tandze nawiązał kontakt z artystami *tingatinga* i od razu zafascynował się ich działalnością malarską. Od 1971 roku stał się członkiem kooperatywy *tingatinga*. Kilka lat później opuścił grupę, aby rozpocząć pracę na własną rękę. Kolory na obrazach Damiana Msaguli są zawsze w doskonałej harmonii. Barwy były dla niego tak ważne, że w pewnym momencie tworzył nawet własne farby, używając do ich produkcji naturalnych pigmentów pozyskanych z korzeni i roślin. Od początkowo bardzo naiwnej twórczości rozwinął naprawdę unikalny styl skoncentrowany na życiu codziennym afrykańskiej wsi. Jego prace odwołują się do rodzimej kultury i tradycji, stanowią również wyraz szacunku wobec przodków i transcendentnych bytów żyjących nieopodal ludzkich domostw. Online: Afrum – African Contemporary Fine Art, loc. cit.

Kamundi rozpoczął edukację w lokalnej szkole podstawowej, którą jednak w 1986 roku zmuszony był porzucić, by móc w pełni oddać się malarstwu i zarobić na utrzymanie. W wieku 19 lat artysta zdecydował się opuścić rodzinną Ndandę i wyjechać do Dar es Salaam, Następnie w 1989 roku Kamundi przeprowadził się do Dar es Salaam, gdzie w latach 1989–1993 był uczestnikiem organizowanych przez Nyumba Ya Sanaa zajęć i warsztatów, podczas których mógł rozwijać swój talent. To właśnie tam poznał niejakiego Msafari, którego wspomina jako cierpliwego nauczyciela, o niezwykłych zdolnościach dydaktycznych. W NYS ponownie jego losy splotły się z artystami pochodzącymi z jego rodzinnej Ndandy, takimi jak Sayuki czy Noeli, którzy wpłynęli na rozwój jego twórczej drogi. Po tym, jak udało mu się opanować wiele technik i stylów malarskich, a także wziąć udział w licznych wystawach zbiorowych z ramienia Nyumba Ya Sanaa, zdecydował się na pewien czas wyjechać do Nairobi w Kenii. Nairobi stało się miastem umożliwiającym artyście nowe kontakty wystawiennicze. Kamundi żył tam i tworzył przez następne 6 lat. Co ciekawe, zanim został rozpoznawalnym w Tanzanii twórcą, był już doceniony przez zagraniczną krytykę. Dzięki żywemu zainteresowaniu jego sztuką z łatwością uzyskał zagranicznych sponsorów. W 2000 roku artysta został zaproszony przez Petera Weishopff'a do udziału w międzynarodowym projekcie w Niemczech, którego zwieńczeniem było powstanie cyklu murali w Monachium.

Artysta najchętniej tworzy przy użyciu farb akrylowych, jedynie sporadycznie sięga po olejne, zazwyczaj maluje na płótnie. Max Kamundi tworzy swoje obrazy zwykle w określony sposób. Jako pierwsze przygotowuje płótna, pokrywając je specjalnym gruntem, kolejny etap stanowią szkice ołówkiem bezpośrednio na białym tle. Następnie artysta nakłada barwy na gotowe szkice. Najpierw przygotowuje tzw. podmalówkę, aby w kolejnym etapie móc nadać pracy właściwą kolorystykę. W przypadku obrazów symbolicznych (zwanych przez artystę realistycznymi) i animalistycznych stosuje światłocien, nakładany przy pomocy drobnych, szybkich ruchów suchego pędzla. Nie pokrywa obrazów fiksatywą ani żadnym innym zabezpieczeniem, chyba że na wyraźną prośbę klienta. Prace Kamundi'ego są pełne detali. Należą do grupy tych dzieł, które na żywo wyglądają znacznie lepiej niż na zdjęciach. Wszystkie mają pewien niezwykle przyciągający i energetyzujący wspólny mianownik – można powiedzieć, że bez względu na temat czy konwencję zawierają pierwiastek mistycyzmu, który w bezpośrednim kontakcie bardzo mocno działa na odbiorców. Zapytany o swoje inspiracje, Kamundi twierdzi:

„Najwięcej inspiracji odnajduję w życiu codziennym oraz w naturze, ponieważ to ona jest najzdolniejszym budowniczym świata. Zadziwiające, jak fascynujące wzory można zobaczyć w pajęczynie czy kroplach rosy, a najdoskonalsze obłoki w kształtach muszli”.¹³²

Max Kamundi w swoich pracach często odwołuje się również do tętniącej życiem afrykańskiej rzeczywistości. Jego dwa ulubione style, którymi najchętniej się posługuje, to realizm oraz abstrakcja. W jego twórczości widoczna jest jednak zmienność stylistyki i różne wątki. Spektrum możliwości Kamundi’ego sięga od achromatycznego, silnie symbolizującego malarstwa figuratywnego, poprzez wielobarwne, graficzne prace ukazujące zwierzęta, aż po abstrakcję geometryczną figuratywną. Kamundi to niezwykle malarz pełen pasji, którego dzieła poruszają istotne aspekty codzienności afrykańskiej. Pierwsza praca, którą namalował, nosiła tytuł *Miłość i pokój* i była wykonana farbami akrylowymi na płótnie. Praca została szybko sprzedana. Sprzedaż dzieł przynosi Kamundi’emu ogromną radość i satysfakcję. „To jest moja praca, kocham to co robię, urodziłem się artystą”, mówi. Zapytany o obecną sytuację na rynku sztuki, Kamundi odpowiada:

„Na ten moment sytuacja na tanzańskim rynku sztuki jest bardzo trudna, dzieje się tak przez COVID. Wcześniej wszystko było prostsze. Było dużo więcej klientów i było o nich łatwiej, sami przychodzili do pracowni (mówi ze śmiechem). Teraz ludzie są smutni, a wielu artystów cierpi niedostatek. Mam nadzieję, że niebawem wszystko wróci do normy”.

Jest również bardzo dobrym nauczycielem. Wykształcił wielu istotnych twórców sztuki tanzańskiej, jak Ewarist Chikawe czy Masud Kibwana. Sam twierdzi, że najzdolniejszym spośród nich jest Ewarist Chikawe. Zapytany o to, kto jego zdaniem jest najbardziej obiecującym współczesnym twórcą, mówi: „Chikawe, ja, Chilonga, Raza i Kambi”.

Max Kamundi obecnie żyje i tworzy w Kigamboni, miasteczku położonym na obrzeżach Dar es Salaam. Jest twórcą uznanym zarówno w Tanzanii, jak i na świecie.

3.11. Raza Mohamed

Artysta przyszedł na świat w mieście Tabora w Tanzanii w 1946 roku w muzułmańskiej rodzinie jako jeden z dwóch synów. W dzieciństwie przeniósł się wraz z rodziną do Mombasy w Kenii, gdzie w latach 1954–1960 uczęszczał do szkoły

¹³² Ta i kolejne wypowiedzi Kamundi’ego pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, Kigamboni nieopodal Dar es Salaam, 20.02.2022.

podstawowej, a następnie w latach 1961–1974 do szkoły średniej. Po ukończeniu szkoły średniej powrócił do Tanzanii, gdzie kontynuował naukę w Arushy. To właśnie tam zaczął się na dobre interesować rysunkiem i malarstwem. Dzieciństwo i okres nastoletni przypadły na epokę kolonializmu. Wspomina, jak w Arushy chodził na plantację europejskich rolników, pochodzących głównie z Grecji i Francji, i prezentował swoje prace, które oni bardzo chętnie kupowali. W 1964 roku wyjechał do Dar es Salaam. Po powrocie do Tanzanii rozpoczął pracę dla Ambasady USA w instytucji o nazwie Information Service, gdzie pełnił funkcję głównego grafika i kuratora wystaw. W tym czasie wykonywał również murale. Wspomina: „Był to okres bardzo radosny dla mojej twórczości, nigdy nie musiałem martwić się o materiały, zawsze było ich pod dostatkiem, ponieważ stale byłem w nie zaopatrywany przez Information Service”¹³³. Spędził w tej pracy około 10 lat. Odbył wyjazd zagraniczny do USA w związku z cyklem wydarzeń wpisujących się w program Africans Leaders. Do programu zaproszono kilku tanzańskich prawników, dziennikarzy i artystów. Raza odbył podróż po wielu istotnych miastach w Ameryce Północnej, gdzie uczęszczał na wykłady, zwiedzał muzea i galerie sztuki. Zawierał również nowe znajomości i nawiązywał współpracę z amerykańskimi artystami, którzy nazywali go „tanzańskim Picasso”. Brał udział we wspólnym malowaniu muralu w Washingtonie. W sumie na przestrzeni kilku miesięcy odwiedził większość najważniejszych amerykańskich miast. Wspomina:

„Dzięki zaproszeniu do udziału w programie odwiedziłem większość wspaniałych amerykańskich miast. Jak bardzo różniły się one od Tanzanii czy Kenii... Byłem w NYC, Michigan, Detroit, Atlancie. Odwiedziłem Washington DC, Los Angeles, a w nim Universal Studio, byłem nawet w Hollywood. Jeden z uniwersytetów w USA zaproponował mi przyjęcie na studia na wydziale sztuk wizualnych. Niestety, z wielkim żalem musiałem odmówić z powodu trudności finansowych. W tamtym czasie nie miałem sponsora, a studia w Ameryce wiązały się z niewyobrażalnymi kosztami. W kilka lat później sytuacja powtórzyła się, dostałem zaproszenie, by kontynuować naukę na Royal Collage of Art w Londynie w Wielkiej Brytanii, z analogicznych powodów zmuszony byłem jednak odmówić”.

Raza jest również ilustratorem wszystkich podręczników szkolnych wydawanych przez rząd w latach 70. i 80. i projektantem znaczków pocztowych. Pierwszy projekt stworzył jeszcze przed odzyskaniem niepodległości przez Tanganikę (1961) i powstaniem państwa (1964) Tanzania. Jest autorem w sumie 5 znaczków pocztowych, które były w powszechnym użytku przez ponad 10 lat, w tym pierwszego znaczka dopuszczonego do

¹³³ Ta i kolejne wypowiedzi Razy pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnicę Mwenge w Dar es Salaam, 14.02.2022.

użytku w Tanzanii jako w nowym, niepodległym kraju. Jego drugim zajęciem stała się praca w Instytucie Edukacji Wizualnej, który jest częścią Uniwersytetu w Dar es Salaam. Pracował tam w charakterze malarza i grafika.

Był portrecistą czterech prezydentów Tanzanii. Projektował medale dla tanzańskich wojskowych, odznaczanych po wojnie ugandyjsko-tanzańskiej¹³⁴. Prace te można zobaczyć w Muzeum Deklaracji w Arushy. W 1980 roku Raza Mohamed został uznany przez wielu znawców współczesnej sztuki światowej za jednego z najważniejszych artystów tanzańskich młodego pokolenia.

Raza najchętniej posługuje się techniką pasteli, malując z reguły na formatach 100x70 cm lub 50x70 cm. Do swoich prac malarskich wykorzystuje również tusz oraz farby wodne – akwarele i akryle. Maluje zarówno na płótnie, brystolu jak i specjalnych podkładach malarskich. Jest bardzo dobrym portrecistą, dbającym o szczegóły, w których potrafi uchwycić podobieństwo. Jak twierdzi:

„Inspirację odnajduję wszędzie, całe moje życie jest nią przepełnione, każda chwila może stać się tematem dla obrazu. [...] Mam duży szacunek dla sztuki Makonde, ich rzeźby niejednokrotnie stawały się imperatywem dla powstania moich prac. [...] Generalnie sadzę, że artyści powinni mieć możliwość oglądać wzajemnie swoje prace, dzielić się swoimi ideami. Prawdziwy artysta powinien móc czerpać inspirację nie tylko z otaczającego świata, ale również z dzieł innych twórców. Nigdy jednak nie powinien kopiować cudzych dzieł, to nie przystoi artyście.”

¹³⁴ Wojna ugandyjsko-tanzańska, w Ugandzie znana pod nazwą „Wojny wyzwoleniczej”. Był to konflikt pomiędzy Ugandą a Tanzanią, toczący się w latach 1978–1979. Konsekwencją przegranej przez Ugandę wojny było obalenie reżimu Idi Amina. Stosunki między Tanzanią a Ugandą ulegały systematycznemu pogorszeniu przez wiele lat. Po dojściu do władzy Idiego Amina podczas wojskowego zamachu stanu w 1971 roku prezydent Tanzanii Julius Nyerere zaoferował azyl polityczny obalonemu prezydentowi Miltonowi Obote. Do byłego prezydenta dołączyło 20 tys. osób prześladowanych przez dyktatora z powodów politycznych. Rok później grupa uchodźców przy wsparciu Tanzanii próbowała bezskutecznie obalić Amina. Na początku października 1978, rebelianci zaatakowali Amina w willi prezydenckiej w Kampali; dyktator uciekł wraz z rodziną helikopterem. Do ataku doszło w okresie, gdy liczba bliskich współpracowników Amina znacznie zmniejszyła się, przy rosnącej liczbie dysydentów w Ugandzie. Gdy Mustafa Adrisi, wiceprezydent Ugandy, został ranny w podejrzanym wypadku samochodowym, żołnierze lojalni wobec Adrisiego zbuntowali się. Odpowiedzią Amina było wysłanie żołnierzy przeciwko buntownikom, którym w części udało się przekroczyć granice Tanzanii. Rebelia przeniknęła do Tanzanii, skąd bojówki złożone z uchodźców zaczęły atakować żołnierzy dyktatora. Odpowiedzią Amina na ataki na żołnierzy rządowych stało się wypowiedzenie wojny Tanzanii. Doszło do inwazji wojsk Ugandy oraz aneksji regionu Kagera, który od tej pory miał należeć do Ugandy. Prezydent Nyerere ogłosił mobilizację. W ciągu kilku tygodni liczebność armii Tanzanii wzrosła z 40 tys. żołnierzy do ponad 100 tys., w tym członków policji, służby więziennej oraz milicji. Siły Tanzanii zostały połączone z kilkoma bojówkami składającymi się z uchodźców, którzy na konferencji w Moshi zjednoczyli się w Ugandyjską Armię Wyzwolenia Nagrodowego. W wyniku wielu starć wystraszony porażką Idi Amin uciekł najpierw do Libii, a następnie do Arabii Saudyjskiej. Siły libijskie wycofały się do miasta Jinja, a następnie zostały ewakuowane przez Kenię i Etiopię. Armia Tanzanii pozostała w Ugandzie dla utrzymania pokoju, podczas gdy UNLF zorganizowało wybory, mające na celu powrót kraju do cywilnych rządów.

Za: Wikipedia, wolna encyklopedia, hasło: Wojna ugandyjsko-tanzańska

Online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_ugandyjsko-tanza%C5%84ska [dostęp 15.04.2022].

Poprzez zarówno praktykę malarskich eksperymentów stylistycznych, jak i operując wielością technik, Raza Mohamed rozwinął wyrafinowaną formę fragmentarycznej abstrakcji. Jego obrazy posiadają pierwiastek mistycyzmu. Są emanacją stonowanych, idealnie oddziaływujących na siebie barw, światła i wewnętrznej dynamiki. Jest malarzem, który nie boi się pracy z różnymi mediami, jednak obecnie najchętniej tworzy w technice pastelu. Wiele prac Razy znacznie różni się od siebie stylistyką, sprawiając niekiedy wrażenie, że wykonuje je wiele osób działających we wspólnej pracowni. Artysta wspomina: „Wielokrotnie podczas odwiedzin znajomych czy klientów w mojej pracowni zadawano mi pytanie: »Ile osób wykonuje te dzieła? Jak wiele osób pracuje w tym studio?« Odpowiadałem wówczas ze śmiechem i niekrytym zadowoleniem: »Tylko ja«”. Faktem jest jednak, że to właśnie Raza jako pierwszy wprowadził do malarstwa tanzańską wersję kubizmu, co zresztą zrobił świadomie, gdyż artysta posiada rozległą wiedzę dotyczącą światowej historii sztuki, odwiedzał również wiele muzeów i galerii z najbardziej znamienitymi kolekcjami malarstwa. Tanzańska wersja kubizmu to tylko jeden spośród wielu stylów, w których tworzy ten wszechstronnie uzdolniony artysta. Raza przez całe życie w taki czy inny sposób zajmował się sztuką i po 20 latach pracy w 1996 roku przeszedł na emeryturę. Raza nie jest jedynym artystą w swojej rodzinie – malarstwo praktykuje również jego syn, który obecnie mieszka w Szkocji.

Mohammed Raza, zapytany o obecny rynek sztuki w Tanzanii, zauważa:

„Jest to czas, w którym mamy bardzo wielu młodych obiecujących artystów tu, w Tanzanii. Niestety, nie mają oni żadnego oparcia w rządzie, tak jak na przykład muzycy. Młodzi twórcy działający w Kenii czy Ugandzie mają znacznie lepsze warunki do rozwoju od moich rodaków. Działa tam znacznie większa liczba szkół artystycznych, dzieci mogą malować na specjalnych lekcjach w szkole, od najmłodszych lat otaczając się sztuką. Cały świat sztuki jest tam znacznie bardziej rozwinięty niż tu w Tanzanii. W tym mieście¹³⁵ nie ma nawet muzeum, które byłoby poświęcone wyłącznie sztuce. Żadnej galerii działającej z ramienia rządu. Na szczęście niedawno otwarto z inicjatywy prywatnego właściciela Rangi Art Gallery na Oyster Bay. Jest to miejsce całkowicie poświęcone sztuce współczesnej, jednak jego wadą jest niedostatecznie duża przestrzeń wystawiennicza, by móc zaprezentować choćby wycinek tego, co artyści tanzańscy mają do zaoferowania, przez co bardzo często ekspozycja ulega tam zmianie. Jest to dobra i cenna inicjatywa, zwłaszcza że poza możliwością ekspozycji artyści mogą tam sprzedawać swoje dzieła. Jednak obecna sytuacja, zwłaszcza młodych twórców w Tanzanii bardzo mnie smuci. Najlepiej zdaję sobie sprawę, jak bywa im ciężko”.

Artysta na pytanie, co czuł, gdy sprzedał swoje pierwsze dzieło sztuki, udzielił intrygującej odpowiedzi:

¹³⁵ Dar es Salaam.

„Nie pamiętam, co czułem i co myślałem, gdy sprzedawałem swój pierwszy obraz. Wiem natomiast z całą pewnością, że nie przepadam za tym uczuciem. Moje dzieła są dla mnie jak najcenniejsze skarby. I choć brzmi to jak dziwactwo, zanim zdecyduję się je sprzedać muszę mieć pewność, że przyszły właściciel kocha je równie mocno jak ja i okaże im szacunek. W przeciwnym razie czułbym się okradany, tak jakby ktoś odzierał mnie z fragmentu mojej duszy. Wiem, że to jest problem, dlatego wciąż mam w pracowni tak wiele prac, niektóre pochodzą jeszcze z lat 80.” – mówi ze śmiechem.

Raza Mohamed jest jedną z ikon tanzańskiego świata sztuki. Stanowi wielką inspirację dla wielu współcześnie działających tanzańskich malarzy m.in. dla Lutengano Mwakisopile czy Saluma Kambi. Obecnie Raza żyje i tworzy w dzielnicy Mwenge w Dar es Salaam.

3.12. Profesor Elias Eliezar Jengo

Elias Eliezar Jengo urodził się w 1936 roku jako najmłodsze dziecko spośród ośmiorga rodzeństwa, w niewielkiej wsi oddalonej o około 20 km od miejscowości Tanga. Ojciec Jengo jako pierwszy zamieszkał w Tandze, do której sprowadził rodzinę, gdy ukończył budowę domu. Był on był mużulmaninem, płynnie posługiwał się językiem arabskim zarówno w mowie, jak i w piśmie. Tanganika była wówczas okupowana była przez Niemców, z którymi do Afryki Wschodniej przybyli misjonarze. Ojciec przyszłego artysty w związku ze swoimi zdolnościami lingwistycznymi zaczął w czasie rządów niemieckich pracę jako nauczyciel mużulmańskich dzieci. W 1906 roku pod wpływem niemieckich misjonarzy został ochrzczony, przyjmując imię Eliezar. W ślad za nim wiarę chrześcijańską przyjęła cała rodzina. Matka profesora nazywał się Resco Jengo, stąd pełne imię profesora brzmi Elias Eliezar Jengo.

„Gdy ojciec zmarł, miałem zaledwie 4 lata. Matka zaopiekowała się wszystkimi troskliwie, chodziła do pracy, by nas utrzymać i rozdzielała swój czas sprawiedliwie, co nie było łatwe, gdyż było nas w domu ośmiu [...] Myślę, że to właśnie przez wgląd na głęboki szacunek i miłość, jaką żywię do matki, tak chętnie maluję kobiety. Ich powierzchowność, podejmowane przez nie prace i zwyczaje to jeden z najważniejszych tematów malarskich poruszanych w moich pracach”.¹³⁶

Profesor zapytany o wydarzenia z przeszłości, które wpłynęły na fakt, że dziś jest jednym z najbardziej uznanych i spełnionych artystów w Tanzanii, powiedział:

„Rysowałem i malowałem od najmłodszych lat. Pamiętam, jak inne dzieci podbiegały do mnie i zachwycaly je moje prace, prosiły, bym narysował ich ulubione przedmioty, które następnie zabierały

¹³⁶ Ta i kolejne wypowiedzi prof. Jengo pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Mbagala w Dar es Salaam, 17.03.2022.

szczęśliwe do domów i wieszaly na ścianie. Już wtedy wiedziałem, że chcę się tym zajmować, pragnę dostarczać radość sobie i innym, na tym poziomie wówczas to pojmowałem. [...] W mojej rodzinie dwóch moich starszych braci było artystami. Dzięki czemu mogłem oglądać ich prace, ale również albumy z obrazami, które dostarczały mi bardzo wielu inspiracji. Zresztą moja mama również była artystką, potrafiła zwykłym przedmiotom nadawać piękne dekoracyjne wzory, komponowała też na podstawie tradycyjnej afrykańskiej muzyki pieśni, które następnie wykonywała w kościele. Mój ojciec także należał do kościelnego zespołu za czasów niemieckich. To wszystko było przejawami sztuki, która była praktykowana w moim rodzinnym domu, co tylko zachęcało mnie do pogłębiania moich pasji. [...] Tak więc artystą jestem od kiedy pamiętam. Nie potrafię żyć bez sztuki. I tak jak widzisz w dalszym ciągu maluję”.

Jengo szkołę podstawową oraz liceum skończył w Tandze. Następnie w latach 1959–1963 kształcił się jako pedagog na Uniwersytecie Makerere i na Uniwersytecie Stanowym Kent, zanim ukończył studia podyplomowe w dziedzinie Technologii Audiowizualnych na Uniwersytecie Sir George’a Williamsa (obecnie Concordia) w Montrealu w Kanadzie. Pracował jako pełnoetatowy profesor na Uniwersytecie w Dar es Salaam od 1969 do przejścia na emeryturę w 1996. Trzy razy w tygodniu uczył następujących przedmiotów: rysunek, malarstwo, współczesna historii sztuki afrykańskiej, tradycyjna sztuka Afryki i światowa historia sztuki. Jego artykuły publikowane są w światowej prasie tematycznej, a jego prace jako malarz wystawiane były w kraju i za granicą. Od września 2004 do czerwca 2005 był stypendystą Fulbrighta w kampusie Stark College na Uniwersytecie Stanowym Kent, a od 2003 roku pełni funkcję przewodniczącego Stowarzyszenia Biennale sztuki Afryki Wschodniej. Profesor Jengo odwiedził wiele krajów, gdzie brał udział w licznych projektach, warsztatach, szkoleniach (wiele spośród nich również prowadził). Odwiedził: Ugandę, USA, Kanadę, Niemcy, Norwegię, Szwajcarię oraz Nigerię. Do tej pory nie był jeszcze w Polsce, ale dodaje ze śmiechem podczas naszej rozmowy: „Nigdy nie miałem jeszcze wystawy w Polsce, ale kto wie, może jak już napiszesz pracę, to mnie zaprosisz”.

Co ciekawe Elias Jengo otrzymał tytuł profesora bez obrony pracy doktorskiej:

„Przyznano mi tytuł profesora dzięki moim osiągnięciom w zakresie publikacji w międzynarodowej prasie tematycznej. Moje artykuły publikowano głównie za granicą, w USA i Kanadzie. [...] W dalszym ciągu bardzo dużo piszę, to pozwala mi być cały czas być na bieżąco. [...] Mój ostatni artykuł miał się ukazać amerykańskim czasopiśmie naukowym dotyczącym współczesnej sztuki afrykańskiej, jednak przez COVID nastąpiły jakieś opóźnienia wydawnicze”.

Elias Jengo jest jednym z pierwszych uznanych przez światową krytykę artystów tanzańskich. Jego prace odnajdujemy m.in. w Muzeum Narodowym w Dar es Salaam. Poza działalnością artystyczną profesor Jengo jest również jednym z najistotniejszych

tanzańskich historyków sztuki. Zarówno przez swoich studentów, jak i wszystkich współczesnych artystów tanzańskich obdarzony jest szczególnym szacunkiem.

„Wielu studentów podchodzi do mnie po wykładach i mówi: »Panie profesorze przychodzimy tu dla pana, bardzo pragniemy się od pana uczyć. Jeśli pana tu nie będzie, nie będziemy tu przychodzić. Jeśli zastąpi pana ktoś inny, to już nie będzie ta sama wartość wykładów, to już nie będzie Jengo«. Myślę, że są w tych wypowiedziach szczerzy, gdziekolwiek nie wykładam studenci zawsze przychodzą bardzo tłumnie i słuchają z wielkim zainteresowaniem. To z pewnością determinuje moją pracę na Uniwersytecie. Zawsze radzę im, żeby poza słuchaniem moich wykładów, bardzo dużo czytali. Oni jednak nie chcą czytać, chcą tylko tworzyć, a to jest duży problem. Uważam, że dla artysty bardzo ważna jest świadomość tego, jak sztuka kształtowała się w minionych epokach, dzięki temu łatwiej jest zdać sobie sprawę z jej ogromnej wartości. Będąc artystą trzeba wiedzieć, że sztuka nie istnieje tylko sama dla siebie, ale od zarania dziejów jest to zjawisko potrzebne do właściwego funkcjonowania całej ludzkości”.

[...]

„Sztuka na przestrzeni dziejów bardzo ewoluje. Sądzę, że jest nierozzerwalnie połączona z kontekstem historycznym, politycznym i społecznym danych czasów. Pamiętam jak dwukrotnie odwiedziłem Niemcy w 1989 roku, raz w marcu, kiedy stał jeszcze mur berliński, a raz we wrześniu, kiedy już go nie było. Nieprawdopodobne jest, jak bardzo społeczeństwo, również środowisko artystyczne reagowało na to wydarzenie. Wolność zawsze stanowi wielką inspirację. Istotnym jest też, jak wiele to wydarzenie zmieniło w świadomości społecznej, od tej pory zmieniło się wszystko, samo miejsce i ludzkie nastroje. Studenci muszą zdawać sobie sprawę, że sztuka nie może pozostawać neutralna, zawsze jest zależna od ducha epoki i to staram się właśnie przekazać podczas moich wykładów ze światowej historii sztuki [...]. Przez to, że artyści w Tanzanii tak mało czytają zarówno książek jak i prasy tematycznej, która dziś dostępna jest nawet w Internecie, ich wiedza jest bardzo ograniczona. Z tego powodu niekiedy zdarza się, że ktoś wpada na pomysł zastosowania stylistyki malarskiej nawiązującej do popularnej konwencji, zapoczątkowanej w innym miejscu lub epoce, znanej nam ze światowej historii sztuki. Wierzę, że jest to możliwe, by ludzie mogli mieć zbliżone do siebie pomysły nie znając się wzajemnie i nie czerpiąc z siebie inspiracji.”

Zdaniem Tanzańczyków profesor Jengo posiada wybitny smak i gust estetyczny, który w połączeniu z ogromną wiedzą z dziedziny historii sztuki umożliwia mu trafne, krytyczne osądy dotyczące młodego pokolenia artystów. Prywatnie jest człowiekiem bardzo empatycznym, który chętnie służy radą i merytorycznym wsparciem. Jest nauczycielem wielu istotnych artystów tanzańskich, szczególnie ceni prace młodej i zdolnej Safiny Kimbokota, która z dawnej studentki stała się koleżanką pracującą, podobnie jak profesor, na Uniwersytecie w Dar es Salaam.

„Spośród wszystkich moich studentów najbardziej dumny jestem z Safiny Kimbokota, ona kiedyś była moją uczennicą, a dziś sama pracuje na uniwersytecie jako wykładowca. W planach ma zrobienie doktoratu. To

bardzo utalentowana malarka i rzeźbiarka. Zresztą obecnie wszyscy wykładowcy na tym wydziale to moi dawni studenci. Podobnie na Uniwersytecie w Dodomie, gdzie kiedyś uczyłem. Napawa mnie to ogromną dumą.”

Profesor Jengo zapytany, jak rozumie bycie artystą, odpowiedział następująco:

„Chciałbym wskazać, że sztuka to nie tylko aktywność, którą możesz podjąć w wolnym czasie, czy praca w określonych godzinach jak w banku, którą zostawiasz i idziesz do domu. Jeśli decydujesz się zostać artystą, musisz być cierpliwy, konsekwentny i wytrwały. Bywa, że długo nie zarabiasz nic, a czasem jednego dnia sprzedajesz prace, które tworzyłeś kilka lat.”

Elias Jengo jest jednym ze współtwórców przekształcenia dawnej wioski rzemieślniczej Mwenge, w rynek, na którym to artyści, głównie rzeźbiarze tworzą i sprzedają swoją sztukę. Zapytany, co dziś sądzi o tym miejscu, odpowiedział:

„W czasach, gdy byłem przewodniczącym stowarzyszenia artystów Afryki Wschodniej, podjąłem decyzję o przekształceniu tego miejsca z wioski rzemieślniczej w rynek sztuki. Mwenge miało przede wszystkim służyć artystom, głównie rzeźbiarzom. Miało to być miejsce przeznaczone dla nich, gdzie mogą jednocześnie tworzyć i wystawiać swoją sztukę. Jestem bardzo zadowolony, że w dalszym ciągu Mwenge funkcjonuje zgodnie z pierwotnymi założeniami. Niestety od pewnego czasu zauważalnie pogorszyła się jakość sprzedawanych tam prac. Obecnie można zauważyć masowy napływ artystów, którzy jedynie kopiuje cudze prace, nie wnosząc do rzeźby tanzańskiej niczego nowego i ciekawego. Przez to ich prace nie mają większego znaczenia. Dlatego też obecnie w Tanzanii rzeźba, zwłaszcza ta tradycyjna, balansuje na cienkiej linii pomiędzy sztuką a rzemiosłem. Miejsce to jest zawsze pełne turystów, być może to właśnie przez to zatraciło swoje pierwotne znaczenie, na rzecz produkcji towarów podyktowanych mało wymagającymi gustami rynku pamiątkarskiego.”

Na pytanie o to, czy zauważa istotne różnice w sztuce tworzonej przez artystów na Zanzibarze i w Tanzanii kontynentalnej, profesor Jengo odpowiedział:

„Widzę różnicę pomiędzy tym, co tworzą artyści na Zanzibarze i na Kontynencie. Artyści pochodzący z Zanzibaru naznaczeni są malarstwem spójnym z określoną, bardzo ograniczoną tematyką. Ich prace to głównie zanzibarskie drzwi wykonywane farbami wodnymi, krajobrazy miejskie, motywy dekoracyjne oraz zwierzęta. Wiele prac powstaje na potrzeby rynku turystycznego. Dzieje się tak, ponieważ znaczna część artystów to muzułmanie, którzy z przyczyn religijnych bardzo rzadko decydują się malować prace figuratywne. Kiedy tylko jestem na wyspie, spotykam się z artystami i tłumaczę im, że świat, który ich otacza, ma im do zaoferowania wiele ciekawych tematów, że muszą przestać ograniczać się jedynie do kilku zachowawczych wątków, które zostały już zaprezentowane chyba w każdy możliwy sposób. Jednak wielu spośród nich odczuwa strach przed malowaniem postaci¹³⁷. Tym, co może pomóc tym artystom, jest przyjęcie

¹³⁷ Dlatego artyści malując m.in. w stylu zwanym zanzibarskim, prezentującym architekturę Stone Town (stolicy Zanzibaru) z reguły, jeśli decydują się ukazać jakieś postaci, są one jedynie rozmytym, onirycznym kształtem nawiązującym do sylwetki ludzkiej, a nie sylwetką w rzeczy samej.

założenia, że sztuka nie musi pozostawać pod wpływem religii, powinna być traktowana jako całkowicie odrębne zjawisko. Mam wrażenie, że niektórzy z nich już zaczynają to rozumieć.”

Elias Jengo, zapytany o pozycję artystów tanzańskich względem światowego rynku sztuki odpowiedział następująco:

„Obecnie twórcy tanzańscy są znacznie bardziej świadomi niż kiedyś, mają też niezaprzeczalnie więcej możliwości, podróżują, wystawiają swoje prace za granicą, odwiedzają światowe muzea i galerie. Czytając książki czy oglądając albumy zdobywają wiedzę, która naturalnie stymuluje ich twórczość, inspirowanie do podejmowania przez nich nowych działań. [...] Nie oznacza to, że zapytani o swoje inspiracje my, artyści, zawsze mówimy prawdę. Musisz wiedzieć, że artyści nie zawsze są szczerzy. Spójrz na Picassa, który nie dość, że inspirował się sztuką Afryki, nawet pewien okres w swojej twórczości nazwał »czarnym«, to jeszcze kolekcjonował maski afrykańskie, a zapytany podczas jednego z wywiadów o sztukę afrykańską, powiedział, że nigdy nawet o niej nie słyszał. Chodzi mi o to, że artyści czasem mówią to, na co aktualnie mają ochotę, bo bawi ich taka gra z odbiorcą.”

Profesor Jengo zapytany o stylistykę jego malarstwa odpowiedział:

„Mój styl nigdy nie jest jednoznacznie określony czy statyczny. Niekiedy moje prace są bardzo realistyczne, innym razem całkowicie abstrakcyjne. Zdarza się również, że maluję w sposób prosty i syntetyczny. Moja sztuka jest tak różnorodna jak samo życie. [...] Przykładowo, w Muzeum w Dar es Salaam znajdują się moje prace z 1984 roku, jest to jeszcze sztuka bardzo naiwna, ale taką wówczas tworzyłem. [...] Bardzo często maluję obrazy figuratywne, głównie ukazujące kobiety w codziennych sytuacjach. Myślę, że to, jak bardzo lubię je malować, jest związane z rolą, jaką odegrała w moim życiu matka, otaczając mnie i moje rodzeństwo ogromną opieką i troską, mimo że znaczną część swojego życia była sama. Wspaniale dawała sobie radę, a my nigdy nie cierpieliśmy niedostatku. To była niewiarygodna kobieta. Dlatego pewnie moja twórczość jest pełna silnych, pięknych i inspirujących kobiet.”

Profesor Jengo zapytany, co by zmienił w Tanzanii, gdyby mógł, w kwestii rozwiązania wielu problemów związanych ze światem sztuki, odpowiedział:

„Chciałbym, żeby w Tanzanii zaczęło się dziać, tak jak kiedyś w Senegalu – żeby rząd zaczął podkreślać znaczenie artystów-plastyków, skupując ich prace, zarówno malarzy, jak i rzeźbiarzy, i ozdabiać nimi najważniejsze instytucje publiczne, czy też przestrzeń je otaczającą. To byłaby wielka zmiana i istotna lekcja dla obywateli, wskazująca, jakie sztuka powinna mieć znaczenie. Myślę, że rząd Tanzanii powinien w końcu zacząć działać na rzecz nas, artystów. Uważam, że jest to obecnie możliwe. Mamy nową panią prezydent, to bardzo światowa kobieta. Myślę, że na pewno zna wartość sztuki, a ponadto potrafi słuchać. Jeśli tylko zechce, może wiele zdziałać na tym polu.”

Jengo słynie z malarstwa, które łączy paletę doskonale uzupełniających się kolorów. przy użyciu których opowiada historie odwołujące się do kultury, tradycji i obyczajów mieszkańców Tanzanii. W środowisku artystycznym jest szanowany przez

wszystkich twórców tanzańskich, szczególną sympatią darzą go twórcy młodego pokolenia, co zapewne jest związane z tym, że jego pracownia jest bardzo przyjazna, otwarta dla wszystkich, zapewnia ogrom inspiracji i zaraża niezwykłą, pełną kreatywności atmosferą. Profesor bardzo lubi, gdy jego uczniowie pragną poszerzać swoją wiedzę z zakresu historii sztuki i zaprasza wszystkich chętnych słuchaczy na swoje wykłady. Zaprzyjaźnionym uczniom umożliwia też korzystanie ze swojej bardzo obszernej biblioteki z wieloma pozycjami na temat światowej i afrykańskiej historii sztuki.

Ostatnia wystawa prac Profesora miała miejsce w przestrzeni wystawienniczej Nafasi Art Space w listopadzie 2021 roku. Obejmowała wybór obrazów Jengo, w tym portret żony Rose pochodzący z jego prywatnej kolekcji, a także szereg jednych z najnowszych prac stworzonych w latach 2017–2020. W ramach wystawy dostępne były również do oglądania prace niektórych jego uczniów i artystów najmłodszego pokolenia, na który wpływ miała działalność twórcza profesora¹³⁸.

Profesor Jengo całe swoje życie poświęcił tanzańskiej sztuce, którą, jak wielokrotnie podkreślał podczas naszej rozmowy, „traktuje bardzo serio”. Jego niezwykle interesujące dzieła stanowią jeden z najistotniejszych elementów dziedzictwa kulturowego sztuki Tanzanii.

¹³⁸ Online: Living Art, Living History: Elias Jengo & George Lilanga – NAFASI ART SPACE, <https://www.nafasiartspace.org> [dostęp: 15.10.2022].

Rozdział IV. Istotne tematy zawarte w dziełach współczesnych artystów tanzańskich

„W sztuce nie ma jednak ani inicjatorów, ani prekursorów (przynajmniej w naukowym sensie). Wszystko tkwi w jednostce, każda jednostka od nowa, na swój własny rachunek podejmuje wyzwanie w sferze artystycznej lub literackiej. Dzieła poprzedników nie tworzą, jak w nauce, dostępnej prawdy, z której każdy następny może czerpać korzyści. Genialny pisarz (czy też artysta) ma dziś wszystko do zrobienia. Nie jest bardziej zaawansowany od Homera”¹.

Z kolei XX-wieczny filozof Gilles Deleuze zauważa, że:

„Sztuka stanowi byt idealny. Artysta stoi poza czasem, nie dlatego, że zyskuje nieśmiertelność, ale dlatego, że zrozumiał wieczność świata, kryjącą się poza indywidualnym istnieniem. Świat sztuki jest ponadczasowy. [...] Tym, co sztuka pozwala nam odzyskać, jest czas zwinięty w esencji, czas zrodzony w zwiniętym świecie esencji, tożsamy z wiecznością. [...] pozaczasowość to czas w momencie narodzin i podmiot-artysta, który go odzyskuje. Oto dlaczego dzieło sztuki pozwala nam odzyskać czas: dzieło sztuki, »jedyny środek odzyskania czasu utraconego«. Kryje ono w sobie znaczenia najwyższego rodzaju, których sens mieści się w pierwotnym zwinięciu, prawdziwej wieczności, absolutnym czasie początku”².

Jean François Lyotard zwraca uwagę, że „sztuka nie może pretendować do miana jednolitej dziedziny: nie tylko mówi wieloma językami, ale i w obrębie każdego języka rozgrywane są różne gry”³. Analogiczną sytuację można odnaleźć w wypadku poszczególnych gatunków, które nazywa językami, i tak przykładowo w obrębie malarstwa zdaniem badacza można rozgrywać wiele odmiennych gier⁴.

Umberto Eco zauważa, że każde dzieło sztuki: „jest z istoty swej otwarte na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu ożyć na nowo, wedle jakiejś perspektywy, jakiegoś gustu czy indywidualnego wykonania”⁵

W świetle prowadzonych w rozdziale IV rozważań podczas podjęcia próby określenia, co może stanowić podstawowe motywacje artysty, przydatne mogą okazać się dociekania Herberta Reada, którego zdaniem celem działań artysty jest sama ekspresja, nie zaś określony jej efekt. Do urzeczywistnienia tego zamierzenia skłania go wola formowania, a nie wola tworzenia form. Stworzona forma nie jest czymś, „czego się

¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, [w:] *Pamięć i styl*, wybór i opracowanie M.P. Makowski, Kraków 2000, s. 133.

² G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 46.

³ J. F. Lyotard, *Uber Daniel Buren*, red. P. Schwarz, Stuttgart 1987, s. 14.

⁴ Lyotard wymienia kolejno różne rodzaje obrazów, np.: które coś narzucają, opowiadają pewną historię, definiują, stawiają pytania i na nie odpowiadają, są autoreferencyjne, stanowią rodzaj cytatu. J. F. Lyotard, *Uber Daniel Buren*, op. cit., s. 15.

⁵ U. Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. J. Głuszka, Warszawa 1973, s. 54.

Szerzej problem ten omawia G. Sztabiński, *Koncepcja „dzieła otwartego” Umberto Eco a problem wartości*, [w:] *Studia Estetyczne*, t. XVII, Warszawa 1989, s. 291–314.

szukało, lecz tym, co się niemal przypadkowo znalazło”⁶. „Stanowi ona pewien produkt uboczny, który może następnie zostać wyabstrahowany przez teorię – w mniej lub bardziej adekwatny sposób”⁷.

„Wszystko tu jest [...] inne niż u nas. [...] Zmarłych chowa się koło domu [...]. Jest wielki kult zmarłych przodków: rodziców, dziadków, pradziadków. Wierzą, że oni żyją i że są blisko nich, a każdy pamięta imiona nawet dawno zmarłych. Ojcowie błogosławią dzieci przy tych właśnie grobach przodków, oddając dzieci pod ich opiekę. Rodzina jest także inna niż w naszym pojęciu. U nas: ojciec, matka, dziecko. Dziecko dorasta, zakłada własną rodzinę, odrębną. Tutaj są wielkie grupy rodzin liczące kilkadziesiąt lub kilkaset osób (rody). O małżeństwie decyduje [niekiedy – Z.P.] jakiś naczelnik, a celem małżeństwa jest mieć jak najwięcej dzieci. Mało kto pyta o ojca. Małżeństwo to przyjęcie dziewczyny lub chłopaka do jednego z rodów. Czasem są pewne moralne przepisy, lecz także dość dziwne dla Europejczyka”⁸.

Poruszając się po obszarze tak odmiennym względem rodzimego gruntu warto zwracać uwagę na szczegóły, nawet te, które pozornie wydają się bez znaczenia. Być może to właśnie one, niczym aromatyczne zanzibarskie przyprawy, nadadzą odpowiedni wyraz interpretacyjno-poznawczy dziełom współczesnych twórców tanzańskich.

Tanzańscy artyści, jak wynika z prowadzonych podczas badań rozmów, najczęściej zdają sobie sprawę z faktu, że na terenie ich kraju odnaleźć można jedne z pierwszych śladów aktywności artystycznej ludzkości. Jak wiadomo, petroglify znajdują się w jaskiniach w całej Tanzanii i poza jej granicami⁹. Te prehistoryczne malowidła i rytzy stanowią świadectwo niezaprzeczalnego związku ludzi z naturą i zarazem stanowią dowód na to, że człowiek od zarania dziejów posiadał potrzebę wyrażania swojej wizji świata poprzez sztukę. Częstym tematem tych pierwszych malowideł były zwierzęta, niekiedy ogromne, silne i przerażające. Być może ukazanie ich stanowiło zabieg magiczny mający chronić daną społeczność i przynosić jej pomyślność podczas polowań. Malunki najczęściej niemalże całkowicie pozbawione są koloru, tworzą je głównie linie określające zarys sylwetki.

Twórczość takich artystów jak Edward Saidi Tingatinga czy George Lilanga, czy też działalność artystyczna ludu Makonde stała się istotnym punktem wyjścia dla artystów działających obecnie w Tanzanii. Chociaż każdy twórca posiada własny styl, charakter i, co oczywiste, zachowuje odrębność w swoich dziełach, zna i obdarza dużym szacunkiem

⁶ H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1973, s. 32.

⁷ H. Read, *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1982, s.14-15.

⁸ Z. Zgudniak, *Listy z Tanzanii*, Kraków 2011, s. 47.

⁹ A. Theile, *Sztuka Afryki*, tłum. Ryszard Hadke, Warszawa 1974, op. cit., s. 13–40.
E. Willet, *African Art*, Hudson 1993, s. 43–65.

swoją historię. W miejscu, które w tak szczególny sposób hołduje tradycji, szczególnie ważnym jest możliwość odniesienia się do korzeni, a także fakt posiadania dziedzictwa kulturowego.

Jedną z najczęstszych inspiracji jest natura. Motywy z niej zaczerpnięte często wyrażają osobisty stosunek artystów do otaczającego ich świata. Na wzór filozofii wyznawanej przez lud San, artyści tanzańscy takim szacunkiem obdarzają środowisko naturalne i wszystkie jego twory, jakby były one równorzędne względem człowieka. Natura w ich pracach stanowi równie częsty temat, co sceny rodzajowe, portrety czy abstrakcje. To właśnie natura dostarcza tym twórcom najwięcej bodźców, gdyż stanowi temat bliski sercu każdego Afrykanina. Zjawisko to, obecne nie tylko w Tanzanii, ale w sztuce całej Afryki, od pokoleń wyznacza kierunek poszukiwań młodych artystów. Nie oznacza to naturalnie, że tanzańscy artyści całkiem rezygnują z dzieł o charakterze abstrakcyjnym, równie chętnie przekładają swoje niekiedy nawet oniryczne wyobrażenia na płótno, kreując własną rzeczywistość. Często tematy prac nawiązują również do życia codziennego. Bywa, że są mocno uproszczone i przypominają prace dziecka. Bywa również, że nawiązują do pozaziemskiego świata czarów i magii.

Bardzo trudno jest być artystą w Tanzanii. Cywilizacja miejska i tempo życia wiążą się z licznymi problemami doczesnymi, zaś paląca potrzeba obrazowania rzeczywistości nie pozwala na bierną obserwację. Sztuka staje się pewnego rodzaju językiem ludu, wyraża nastroje i niepokoje społeczne. Z całą pewnością na przekaz zawarty w sztuce wpływa odarty niekiedy z wszelkiej wrażliwości, brutalny obraz życia, pełnego aktów niesprawiedliwości, nierówności czy korupcji. Częstymi obrazami są choroby, tragedie i bieda. Tematy trudne stanowią kolejny istotny wątek w dziełach wielu twórców tanzańskich, tuż po naturze, rodzinie i obyczajowości.

Źródłem inspiracji bywają również inne istotne sprawy społeczne nawiązujące do historii Tanzanii, takie jak niewolnictwo, handel kością słoniową, oczekiwanie na odzyskanie niepodległości, niezadowolenie z polityki państwowej – afrykańskiej wersji socjalizmu i wiele innych, które na zawsze wpisały się w pamięć Tanzańczyków. Społeczeństwo nadal odczuwa skutki walk na tle rasowym i uwłaczającego godności przymuszania do przyjęcia postawy poddańczej wobec białych, którzy do dziś w Afryce kojarzą się z lepszym i łatwiejszym życiem. Widmo mrocznej przeszłości niekiedy pojawia się w tematyce historyzującej, a także w rozczarowaniu wynikającym z niespełnionych nadziei i aspiracji po wyzwoleniu, kiedy to oczekiwano spektakularnych zmian, a rzeczywistość okazała się bardziej brutalna od marzeń narodo-wyzwoleńczych.

Dygresje historyczne, jakie zwykle towarzyszą odbiorcom sztuki tak odległej od naszej, zdają się być w pełni uzasadnione. Odbiorcy chcą i mają prawo rozumieć punkt widzenia tak różny od przyjmowanego na co dzień. Takie właśnie zestawienie pozwala z większą empatią i świadomością przekraczać granicę My – Inni i budować wspólną drogę, którą kroczyć będziemy wszyscy bez konieczności podziałów. Dzięki próbie zrozumienia odbiorcy uzyskują paradygmat artystyczny, który leży u podłoża tej sztuki. Nawet jeśli nie są to działania w pełni zamierzone przez twórców, to przecież każdy z nich odnosi się do tradycji i kultury rodzimej w określony sposób, posiada własną historię i żyje w danym miejscu i czasie. Przekaz artystyczny zawarty w dziełach twórców wyraża ich osobisty stosunek do przeszłości, teraźniejszości, a także narodowej spuścizny, nawet wówczas, gdy tematyka prac pozornie wydaje się być trywialną.

4.1. Wątek *Mama Africa* – czyli gloryfikacja kobiecości

Refleksja nad znaczeniem kobiet w kulturze afrykańskiej zarówno w przeszłości, jak i obecnie, skupia się na dążeniach do odzyskania utraconego w wyniku społeczno-politycznych zawirowań szacunku. Wiele ludów afrykańskich swoją genealogię wywodzi od pramatki, stąd pewnego rodzaju doniosłość i cześć, jaką mieszkańcy tej części świata od zarania dziejów obdarzali kobiety. Powszechne normy życia obowiązujące w rdzennym społeczeństwie Afrykanów, wspólne dla niemalże całego kontynentu, ukrócił dopiero kolonializm hołdujący podporządkowaniu zarówno kobiet woli mężczyzn, jak i czarnoskórych woli białych. W konsekwencji kobiety żyjące na tym obszarze geograficznym przez znacznie dłuższy okres w dziejach pozostawały w cieniu swoich partnerów. Na szczęście problem ten w Tanzanii został już niemalże całkowicie zniwelowany, a kobiety, w tym artystki, mogą cieszyć się pełnym wachlarzem równych względem mężczyzn praw. Z niewielkimi wyjątkami jeszcze na początku XXI wieku rola kobiet w Tanzanii sprowadzała się do „bogini” ogniska domowego, której rola w życiu społecznym jest bagatelizowana przez zakorzenione w środowisku konwenanse. Obecnie, gdy 19 marca 2021 roku prezydentem Tanzanii została Samia Suluhu Hassan, śmiało można mówić, że nastąpiła nowa era bezpardonowo wyrównująca niedociągnięcia w kwestii równouprawnienia kobiet w tej części świata.

Termin „Mama Africa” używany jest chyba przez wszystkich mieszkańców Afryki, zarówno tych, którzy w wyniku różnych czynników opuścili „Czarny Ląd” i obecnie mieszkają poza granicami kraju, jak i tych, którzy w dalszym ciągu tam żyją. Jednak ze względu na miejsce zamieszkania zwrot „Mama Africa” w ustach Afrykanów zawsze ma

same pozytywne konotacje. W najbardziej bezpośrednim rozumieniu wyraża on podziw nad urodą i odwagą afrykańskich kobiet. Jednak równie dobrze może pełnić funkcję wychwalania afrykańskiej kultury oraz tradycji. Przy użyciu tego określenia można wyrazić także dumę z bycia Afrykaninem oraz podkreślić miłość do miejsca swojego pochodzenia¹⁰. Warto również pamiętać, co nie powinno zresztą w świetle powyżej przytoczonej wielości znaczeń i odniesień dziwić, że termin ten doskonale odnajduje również swoje zastosowanie w sztukach wizualnych. Przy jego pomocy artyści tworzący obecnie w Tanzanii (oraz we wszystkich zakątkach świata) mogą swobodnie wyrażać bardzo pozytywne nawiązania, mające na celu podkreślić ogromne znaczenie, jakim obdarzają nie tylko afrykańskie kobiety, ale również miłość do zamieszkiwanego przez nich kraju, a także dumę z przynależności do kultury afrykańskiej.

4.2. Evarist Chikawe

Artysta pochodzi z ludu Mwera. Urodził się w 1974 roku w Dodomie¹¹. Od dziecka mieszkał w Mtwara w południowym regionie Tanzanii. Od zawsze szczególnym szacunkiem obdarzał kobiety w swojej rodzinie.

„Matka był naszą ostoją, opiekowała się nami i zajmowała domem, dodatkowo dorabiała w szkole misyjnej, w której uczył ojciec. Dorastałem w pełnej rodzinie, ale ponieważ miałem bardzo kiepskie relacje z ojcem, zawsze czułem się tak, jak koledzy z niepełnych rodzin, tak jakby wychowywała nas jedynie matka. Być może to właśnie wpłynęło na ogromny szacunek, jakim obdarzam kobiety. Kobiety w Afryce muszą być bardzo silne, muszą sprostać wielu przeciwnościom losu, zarówno dla siebie jak i dla rodziny. Jestem dumny z wychowania, które zapewniła mi moja matka.”

Od najmłodszych lat artysta był zafascynowany malarstwem. Pierwsze farby wodne dostał jeszcze w podstawówce od nauczyciela plastyki¹².

„Mój talent odkryłem jeszcze w szkole podstawowej, dzięki zainteresowaniu moimi pracami nauczyciela, który mówił: »Chikawe, ja wiem, że ty zostaniesz artystą. Podczas gdy inni chłopcy grają w piłkę czy wspinają się po drzewach, ty całe dnie rysujesz i malujesz, to jest właśnie prawdziwa pasja«. To właśnie on kupował mi pierwsze przybory plastyczne, które w tamtych czasach były dla mnie niczym

¹⁰ Online: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mama%20Africa>, hasło: Mama Africa [dostęp: 20.03.2022].

¹¹ Jego ojciec pracował jako nauczyciel, co w tamtych czasach wiązało się z bardzo częstymi podróżami. Z reguły podczas wyjazdów towarzyszyła mu rodzina, w związku z czym, jak wspomina artysta, „wszystkie dzieci w naszej rodzinie rodziły się w różnych miastach, rzadko kiedy tam, skąd pochodziliśmy, ja przykładowo urodziłem się w Dodomie, choć pochodzę z Mtwary”.

Ta i kolejne wypowiedzi Evarista Chikawe pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 02.02.2022.

¹² J. Pruitt, *Inspired tree decades of Tanzania art 1972–1993*, Dar es Salaam 2013, s. 104.

najcenniejsze skarby. Nie była to prosta sytuacja ponieważ mój ojciec nie pochwalał moich zainteresowań, uważał, że to bzdury i marnowanie czasu, który można przeznaczyć na coś pożytecznego. Zawsze był bardzo zły o to, że maluję, i niszczył moje prace. Dlatego zmuszony byłem je ukrywać i nie mogłem przynosić ich do domu. Była to bardzo smutna i trudna sytuacja dla kilkuletniego chłopca, jakim wówczas byłem. Matka i siostry zawsze mnie kryły, były dumne z tego, że maluję i po cichu nie zgadzały się z ojcem. Wyniosłem z domu szacunek i uwielbienie dla kobiet, tego jak potrafią być silne i waleczne, sądzę, że to właśnie dlatego kobiety stanowią temat tak wielu moich prac.”

Jak powszechnie wiadomo, w Internecie można odnaleźć nieścisłości co do wielu kwestii z różnych dziedzin, w tym również informację, że wspomniany powyżej artysta jest samoukiem. Nie jest to jednak do końca prawdą. Rozpatrując sztukę tej części świata należałoby postępować zgodnie z przyjętym tam kulturowo punktem widzenia, zgodnie z którym nauka odbyta u tak zwanego mistrza (nauczyciela będącego artystą utrzymującym się ze swojej pracy) jest traktowana jak normalne studia. Zgodnie z tą dewizą Evarist Chikawe jest osobą wykształconą pod kątem artystycznym, gdyż nie tylko uczył się u uznanego w świecie tanzańskiego malarza Maxa Kamundi, ale również brał czynny udział w wielu warsztatach i kursach artystycznych, zarówno w Tanzanii, jak i poza granicami kraju¹³.

¹³ 2022 – Rezydentura, Cultural Heritage of Arusha, Arusha, Tanzania
2021 – Women Voices Workshop zorganizowany przez Ambasadę Francji, Dar es Salaam, Tanzania
2018 – Pastel Workshop Instructor, Vipaji Art Studios, Dar es Salaam Tanzania (Vipaji Foundation)
2017 – Koordynator Vijana Vipaji Foundation, Dar es Salaam Tanzania
2017 – Pastel Workshop Instructor, French Cultural Center, Arusha Tanzania (Vipaji Foundation)
2014 – Salzburg international Summer Academy of Fine Art Course, Salzburg, Austria
2014 – Salzburg International Summer Academy Course Austria (Vipaji Foundation), Salzburg, Austria
Three Decades of Tanzanian Art 1972–1993, Dar es Salaam Tanzania (Nyumba ya sanaa artists) (Vipaji Foundation), Tanzania
2013–2017 – Chairman Vipaji Art Studios, Dar es Salaam, Tanzania (Vipaji Foundation)
2012 – Pastel Workshop Instructor, Mtwara Tanzania (dzielenie się doświadczeniem z artystami pochodzącymi z Mtwara) (Vipaji Foundation)
2010 – Instruktor kolografii, Dar es Salaam, Tanzania (Vipaji Foundation)
2010 – Spotkanie artystów z Afryki Wschodniej, Nairobi, Kenia (Kuona Trust)
2008 – Międzynarodowa rezydentura artystyczna, Wenecja, Włochy, (Fondazione di Venezia)
2007 – Dar es Salaam Printing Studio, Tanzania
2005 – Fine Arts Instruktor w TCC and Dogodogo Center Street Children Trust, Dar es Salaam, Tanzania
2006 – warsztaty z pastelu, instruktor pochodzący z Kenii, Dar es Salaam, Tanzania (Vipaji Foundation)
2005 – H2 Międzynarodowe warsztaty w t posługiwaniu się techniką farb olejnych, Muzeum Narodowe, Dar es Salaam Tanzania (East African Art Biennale)
2003 – Ngoma Międzynarodowa rezydentura, Kampala, Uganda (Ngoja Art Trust)
2002 – Spotkanie artystów Afryki Wschodniej, Kenia (Kuona Trust)
2002 – Outdoor Mural Painting (Art in Tanzania and lapetite gallery), Dar es Salaam, Tanzania
2001 – Rafiki International Artists Workshop, Bagamoyo, Tanzania (Rafiki Art Trust)
2000 – International Wasania Artists Workshop, Naivash, Kenia (Kuona Trust)
1998 – Indoor Mural Painting IPC Building, Dar es Salaam, Tanzania (Handico)
1995–2005 – Nyumba Ya Sanaa Artist, Dar es Salaam, Tanzania

Na pytanie, czy pamięta swoje pierwsze kroki w świecie sztuki, kto był jego pierwszym nauczycielem, Chikawe odpowiada:

„Jednym z moich pierwszych nauczycieli był Msafiri, do którego przyprowadziła mnie na nauki moja siostra Stella, wierząc w mój talent. Msafiri udzielił mi wielu cennych rad i nauczył mnie stawiać pierwsze kroki w świecie sztuki. [...] Następnie Stella dostała pracę na misji w Ndanda. Była bardzo szczęśliwa, ponieważ miało jej to zapewnić dobre, stabilne życie. Jednak ani przez chwilę nie zapomniała o mnie. Pamiętam ten dzień, gdy oświadczyła ojcu, że zabiera mnie ze sobą i od teraz to ona będzie łożyć na moje utrzymanie. Siostra kupowała mi również materiały plastyczne, abym mógł rozwijać swój talent. Moje najlepsze wspomnienia z tego okresu związane są z Maxem Kamundi, który od początku potraktował mnie jak rodzinę, byłem dla niego jak młodszy brat. Max uczył mnie wszystkiego tego, co sam umiał. Kiedy Max przeniósł się w 1993 do Dar es Salaam, byłem bardzo samotny w Ndanda. Jednak los tak splótł nasze ścieżki że do dziś pozostajemy w przyjacielskich stosunkach.”

Dodatkowo Chikawe to artysta, który niemalże od początku swojej drogi twórczej był zrzeszony z organizacją wspierającą młodych twórców NYS (Nyumba ya Sanaa) oraz z Vipaji Art Foundation, przekształconej w późniejszym okresie w Vipaji Art Gallery¹⁴.

Na pytanie, co mógłby powiedzieć o swoim uczestnictwie w Nyumba ya Sanaa, artysta odpowiada następująco:

„W 1993 roku Stella odwiedziła w moim imieniu NYS w Dar es Salaam, żeby zaprezentować tam moje prace, które od razu przykuły uwagę siostry Jean Pruitt zarządzającej ośrodkiem. Pod wpływem jej pozytywnych opinii przeprowadziłem się w 1994 roku do Dar es Salaam, nieszczęśliwie dla mnie w tamtym czasie siostra Jean przebywała w USA i nie mogła mi pomóc w rozpoczęciu zajęć w NYS. Byłem wówczas zupełnie nowy w mieście i musiałem sobie poradzić sam, dlatego zdecydowałem się zaprezentować swoje prace w Karibu Gallery, gdzie kupiono je za niewielkie pieniądze, które umożliwiły mi wynajem pokoju, zakup jedzenia i materiałów plastycznych. Dołączyłem wówczas do ośrodka Arts and Crafts Society, który był znacznie bliżej mojego miejsca zamieszkania od NYS, co pozwoliło mi oszczędzić pieniądze na codziennych dojazdach, w tamtym czasie liczył się dla mnie każdy szyling. W 1999 dołączyłem w końcu do NYS i dopiero tam tak naprawdę zaczęło się spełniać moje marzenie bycia artystą. Pracowałem w jednym studio z Lutengano Mwakisopile, który od początku traktował mnie życzliwie, tak jak brata, zresztą do tej pory jesteśmy w przyjacielskich stosunkach. Jednak dla samego NYS rok 1995 był początkiem końca. Pod nieobecność siostry Jean zaczęły się tam dziać niedobre rzeczy, miały miejsce jakieś defraudacje i afery korupcyjne. Wielu artystów, a na koniec również sama siostra Jean, opuściło to miejsce, w związku z jego

¹⁴ Obecnie nieistniejąca od 2020 roku organizacja, pełniąca jednocześnie funkcję galerii sztuki współczesnych artystów tanzańskich, zrzeszająca wielu spośród nich, jej przedstawicielem był Evarist Chikawe. Siostra Jean Peuritt będąca marszandką i przyjaciółką Georga Lilangi, po jego śmierci przekazała Vipaji Art Gallery znaczną część prac artysty. Następnie galeria została przekształcona w Vipaji Art Studio, będące próbą kontynuacji wcześniejszej instytucji. Dziś miejsce to w związku z brakiem środków stanowi jednoosobową inicjatywę społecznika, marszanda i artysty Evarista Chikawe, który swoją ciężką pracą cały czas usiłuje uzyskać sponsorów i przywrócić dawną świetność Vipaji, które, jak sam twierdzi, „było miejscem niosącym pomoc zwłaszcza młodym twórcom”.

niedawno powstałą złą sławą. Jednak wówczas jeszcze ja i Lute nie byliśmy gotowi na to, by stamtąd odejść. W 2000 roku odbyłem moją pierwszą zagraniczną podróż do Kenii, by wziąć udział w *Wasani International Artists Workshop*. Było tam wielu profesorów z Anglii, Japonii, Etiopii czy Nigerii, panowała tam wspaniała atmosfera, widoczna była wielokulturowość. Codziennie odbywały się wykłady i warsztaty, bardzo dużo rozmawiałem z innymi artystami o tworzonych przez nas sztuce, naszych przemyśleniach i refleksjach z nią związanych. Miałem możliwość pracować z profesjonalnymi artystami z Europy, wcale nie byłem od nich gorszy, było to dla mnie bardzo cenne doświadczenie. Warsztaty kończyły się wystawą w Nairobi, w ramach której wystawiane były moje prace. Pamiętam, że otrzymałem wówczas wiele pozytywnych komentarzy. Od tego czasu wielokrotnie byłem w Kenii, ale ten pierwszy raz wyjątkowo mocno utkwił mi w pamięci.

[...]

W 2006 roku siostra Jean Pruitt postanowiła stworzyć nową organizację niosącą pomoc tanzańskim artystom ponieważ zdała sobie sprawę, że NYS jest pełen korupcji. Nie chciała, by ośrodek mający służyć szlachetnym celom opierał się na takich zasadach. Był to właśnie moment, gdy z jej inicjatywy powstało Vipaji Art Foundation, Od razu stałem się jej członkiem, a w 2013 roku siostra Jeany ufała mi na tyle, by uczynić mnie menagerem fundacji, w końcu przyświecał nam ten sam cel. VAF szybko rosło w siłę i naprawdę bardzo pomagało młodym twórcom, zgodnie z prawdą pomagało nam wszystkim.”

Poniżej dalszy fragment wywiadu z Chikawe:

Z.P: Jaki był twój najbardziej niezwykły wyjazd zagraniczny, w którym brałeś udział?

E.Ch.: Dzięki kontaktom zdobytym z ramienia Vipaji Art Foundation otworzyły się przede mną nowe możliwości artystyczne. W 2008 roku spędziłem 3 miesiące w Wenecji we Włoszech jako artysta-rezydent. Przyniosło mi to godne wynagrodzenie i ogromną satysfakcję. Generalnie był to dla mnie bardzo szczęśliwy okres. Miesiąc przed wyjazdem do Włoch brałem udział w wystawie w Dar es Salaam w Mawazo Gallery, gdzie mieliśmy gościa z Danii o imieniu Hanne Thorup z organizacji ThorupART, która następnie zorganizowała mi udział w dwóch wystawach zagranicznych w Danii i Kanadzie. To właśnie dzięki ogromnemu sukcesowi podczas tej wystawy w niedługim czasie otrzymałem możliwość wyjazdu do Włoch. Zostałem zaproszony do udziału w *Art Enclosures International Artists Residency* organizowanej przez Fondazione di Venezia, Marco Zavargo i Adrinanę Stradella, którzy byli pod wrażeniem moich prac prezentowanych w ramach wystawy. Wszystko to było w tym samym roku 2008, który nazywam rokiem szczęścia. Miło wspominać ten czas, sprzedałem wówczas bardzo wiele obrazów, dodatkowo wraz z siostrą Jean organizowaliśmy wiele wystaw, wspierając lokalnych twórców, oboje byliśmy bardzo szczęśliwi, ponieważ dokładnie takie cele nam przyświecały, właśnie w tym celu istniało Vipaji Art Foundation.

Z.P.: Czy posiadasz przyjaciół w kręgu artystycznym?

E.Ch.: Mój sekret polega na tym, że lubię i potrafię współpracować z innymi ludźmi i artystami, muszę przyznać zdarza się, że artyści bywają trudni i kapryśni, niekiedy bywa trudno gdy jest nas przykładowo 10 osób i wspólnie odbywamy wyjazd zagraniczny na wystawę czy szkolenie. Zdarza się, że mamy problem żeby się dogadać. W końcu każdy z nas jest pewnego rodzaju indywidualnością. Jednak ja lubię ludzi, wiele się uczę od innych, ale potrafię też wysłuchać kiedy trzeba. My artyści tanzańscy mamy jedną cechę wspólną, ogromnie cieszy nas sukces naszych braci. Od kiedy sięgam pamięcią w środowisku artystycznym wszyscy się wspieramy i jesteśmy dumni z naszych osiągnięć, tworzymy bardzo zgraną społeczność, choć nie oznacza to oczywiście, że się od siebie nie różnimy. Jesteśmy zupełnie odmienni i może to właśnie w tym tkwi nasz sekret, dający te dobrą energię. Prywatnie moi najbliżsi przyjaciele to: Lute (Mwakisopile), (Haji) Chilonga, Salum Kambi, Mwandale Mwanyekwa i oczywiście Max Kamundi.

Z.P.: Jakie jest twoje zdanie odnośnie tanzańskiego rynku sztuki?

E.Ch.: Rynek sztuki w Tanzanii z pewnością nie jest łatwym [...] przede wszystkim jedynym z podstawowych problemów naszej społeczności jest absolutny brak wsparcia ze strony rządu. Na szczęście zdarza się, że otrzymujemy, niekiedy znaczne wsparcie ze strony Ambasadorów innych krajów, którzy często są też kolekcjonerami sztuki. Stanowi to pewnego rodzaju paradoks, gdyż oni znacznie wyżej cenią naszą sztukę względem naszego własnego rządu. Zupełnie inaczej wygląda ta sytuacja w innych krajach Afryki. Przykładowo w Kenii światowy rynek sztuki stoi dla artystów otworem, zresztą tam znacznie łatwiej o miłośników sztuki i kolekcjonerów i wreszcie kupców wśród lokalnej ludności. Dzięki temu prościej jest uzyskać godziwe wynagrodzenie, bo społeczeństwo zna i szanuje sztukę i jej wartość. W Tanzanii mamy jedynie kilku lokalnych miłośników sztuki w skali kraju.

Z.P.: Jak sądzisz z czego może wynikać ta sytuacja? Czy powodem jest brak pieniędzy wśród lokalnej ludności?

E.Ch.: Nie sądzę, aby brak pieniędzy był powodem, choć naturalnie Tanzańczycy są znacznie biedniejsi od Kenijczyków jako naród. W Tanzanii można spotkać ludzi, którzy kupują wydruki na płótnie pochodzące z Chin i wieszają je w domach jako obrazy. Ich

odbiorcy są w stanie za te płótna zapłacić nawet 1 mln tsh¹⁵. Zatem problem wynika z braku gustu i wiedzy, czym zasadniczo jest sztuka. Ludzie żyjący w Tanzanii z roku na rok są coraz lepiej wykształceni, ale nadal bardzo daleko im do europejskiego obycia, zwłaszcza w temacie sztuki oraz jej znaczenia.

Z.P.: Jaka jest twoja rola jako artysty w społeczeństwie tanzańskim?

E.Ch.: Jestem nie tylko artystą ale również staram się wspierać i pomagać młodym twórcom. Pamiętam jak kiedyś mogłem liczyć na pomoc innych. Teraz mój status jako artysty pozwala mi na to, by móc wspierać innych. [...] Obecnie coraz rzadziej sam biorę udział w wystawach zbiorowych w Tanzanii. Nie chcę być samolubny, jestem teraz w nienajgorszej sytuacji, dlatego jeśli tylko mogę staram się pomagać innym, chciałbym umożliwić uzyskanie podobnego poziomu moim młodszym braciom i siostram [...] Każdy z nas nawet jeśli pozornie wydaje się to być mało istotne, może mieć wpływ na to w jaki sposób będzie się kształtował rynek sztuki. Staram się nauczyć tego swoje dzieci, każdemu z nich kupiłem jeden obraz artysty z kooperatywy *tingatinga* po to, by poznał wartość sztuki. Żeby obraz nie kojarzył się moim dzieciom jedynie jako wytwór rąk ojca ale jako obiekt, który może wywoływać emocje, przyjemność z jego oglądania. Sądzę, że tego typu postępowanie uczy dzieci, że rola artysty jak i kolekcjonera jest istotna i posiada szczególne znaczenie. Może w przyszłości moje możliwości finansowe będą na tyle duże by rozszerzyć pole moich działań obdarzając w ten sposób dzieci z dalszej rodziny czy sąsiedztwa. Czuję, że zarażanie miłością do sztuki to moja misja.

Z.P.: Co stanowi dla ciebie inspiracje?

E.Ch.: Jako dziecko przerysowywałem ilustracje z podręczników szkolnych autorstwa Mohameda Razy. Następnie wpływ miała na mnie sztuka religijna, którą znałem z książek dostępnych w misyjnej biblioteczce w Ndanda, szczególnie utkwiła mi w pamięci jedna z książek pt. *Bóg i ludzkość*. Pamiętam, że miała przepiękne ilustracje, można było obejrzyć w niej freski, mozaiki i malarstwo renesansowe. Jeszcze w podstawówce lubiłem przerysowywać te prace, choć niekiedy udawało mi się uchwycić jedynie ich obrys, nie wiedziałem wówczas jeszcze zbyt wiele o sztuce, nie miałem pojęcia skąd pochodzą ani jakie posiadają znaczenie. Do dziś zresztą uwielbiam malarstwo włoskie i ono bardzo na mnie oddziałuje.

¹⁵ 1 000 TSH to ok. 2 PLN, zatem 1 mln TSH to ok. 2 000 PLN.

Z.P.: Co czuleś, kiedy sprzedawałeś swoją pierwszą pracę?

E.Ch.: Może wyda ci się to dziwne, ale ja naprawdę nie lubię sprzedawać swoich prac. Zawsze robię zdjęcia skończonym obrazom, na wypadek, gdybym był zmuszony się z nimi rozstać, jednak to nie zawsze mi pomaga. Sprzedając obraz, czuję się tak, jakbym oddawał część siebie, odczuwam fizyczny ból. Oczywiście, dzięki temu mam pieniądze, ale też tracę coś bardzo ważnego, część siebie. Jestem pełnoetatowym artystą dlatego musiałem przywyknąć do sprzedaży swoich prac, jednak do tej pory zawsze, gdy to robię, radość miesza mi się ze smutkiem. Posiadam szczególną więź z moimi pracami, dlatego tak ciężko mi się z nimi rozstać. Zresztą było tak od chwili, gdy sprzedałem swój pierwszy obraz mojej siostrze Stelli. Kiedyś ciężko było o aparat fotograficzny, dlatego starałem się pozostawać w dobrych relacjach z osobami, które weszły w posiadanie moich prac, by choć czasem móc mieć do nich dostęp – mówi ze śmiechem.

Z.P.: Czy posiadasz jakichś uczniów?

E.Ch.: Uczyłem bardzo dużo osób w różnym wieku, od dzieci 7- czy 10-letnich po dorosłych, którzy pragnęli rozpocząć swoją przygodę ze sztuką. W sumie miałem ponad 100 uczniów, a około 10 spośród nich dziś jest artystami. Josef Shola jest bardzo utalentowanym rysownikiem, gdy przyszedł do mojej pracowni 4 lata temu, nie mogłem uwierzyć w jego talent rysunkowy, choć do tej pory trudno go uznać za malarza, nie można przecież mieć wszystkiego, bo przecież to, jak rysuje, jest zwyczajnie nie do opisania, to trzeba zobaczyć. Jestem również bardzo dumny z Barnaby Mnemba, który z kolei bardzo dobrze maluje. [...] Zdarza mi się również samemu kupować materiały moim uczniom, tak jak kiedyś robiła to dla mnie moja siostra Stella. To sprawia, że czuję się bardzo dobrze, tak jakbym spłacał pożyczkę zaciągniętą od losu.

Pierwsza wystawa Chikawe odbyła się w galerii współczesnej sztuki wschodnioafrykańskiej w Nairobi w Kenii. Od tego czasu w Tanzanii odbyło się wiele wystaw, zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych, w kraju i za granicą, podczas których wystawiane były jego barwne płótna¹⁶. Chikawe wykonuje również niezwyklej klasy murale.

¹⁶ Wybrane wystawy zbiorowe:
2022

Wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Galeria Sztuki Rangi, Dar es Salaam, Tanzania
Contemporizing African, Galeria Sztuki Piaget, Nicea, Francja
Wystawa pożegnalna, Rezydencja Ambasadora Belgii, Dar es Salaam, Tanzania

Sztuka współczesna Tanzanii, Rezydencja Ambasadora Szwajcarii, Dar es Salaam, Tanzania
Współczesna sztuka tanzańska, restauracja Hamu, Dar es Salaam, Tanzania
Współczesna sztuka tanzańska i amerykańska, Rezydencja Ambasadora USA, Dar es Salaam, Tanzania
2021
Asante Sanaa – Campaign 2, Berlin Germany
Colorful Voices, Peninsula Hotel, Dar es Salaam, Tanzania (wystawa wspierająca tanzańskie artystki)
2020
Art Contemporain Africain, Piaget Art Gallery, Nicea, Francja
What do you Say, Ambasada Szwecji w Tanzanii, Dar es Salaam, Tanzania
Asante Sanaa – Campaign 2, Berlin, Niemcy
-Współczesna sztuka tanzańska, Rezydencja Ambasadora Belgii, Dar es Salaam, Tanzania,
-Wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Restauracja Hamu, zorganizowana przez Fundację Vijana Vipaji
Nafasi Art Space, Nafasi i Ambasada Francji, Dar es Salaam, Tanzania
2019
Visual Art Festival (VAFZ), Zanzibar, Tanzania
wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Culture Art Center, wystawa zorganizowana przez Fundację Vijana Vipaji z siedzibą w Dar es Salaam, Zanzibar, Tanzania
wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Rezydencja Ambasadora Szwajcarii, Dar es Salaam, Tanzania
2018
wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Culture Art Center, wystawa zorganizowana przez Fundację Vijana Vipaji z siedzibą w Dar es Salaam, Tanzania Centrum Kultury i Sztuki Zanzibar,
Close Up, Braunschweig, Niemcy
wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Rezydencja Ambasadora Szwajcarii, Dar es Salaam, Tanzania
- wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Galeria Sztuki Współczesnej Banana Hill, Nairobi, Kenia
2017
Site (Swahili International Tourism Expo), Dar es Salaam, Tanzania
Closeup, Kunst-quartier, Bierstir 33, Osnabrück BBK, Niemcy
Swahili Fashion Pop up, Ambasada Włoch, Dar es Salaam, Tanzania
2016
PopUp2, Galeria Open art Riemerling, Monachium, Niemcy
Tous Lez' Arts Festival, Condom, Francja
Swahili Fashion Pop Up, Ambasada Włoch, Dar es Salaam, na włoskiej rezydencji Ambasador Dar es Salaam, Tanzania
2015
Chwala Rosji, Galeria ATOM, Technopark Uniwersytetu Technicznego w Irkucku (ISTU), Irkuck, Rosja
Prints Exhibition, Collor Hotel, Dar es Salaam, Tanzania
Wystawa sztuki, Vipaji Galeria Sztuki, Dar es Salaam, Tanzania
Swahili fashion pop up exhibition for elephant protection, Ambasada Włoch, Dar es Salaam, Tanzania
2014
Salzburg International Summery Academy of Fine Art, Austria
Wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Vipaji Art Gallery Longing, Dar es Salaam, Tanzania
wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Muzeum Narodowe, wydarzenie zorganizowane przez Tanzanian Arts Council, Dar es Salaam, Tanzania
Three decades of Tanzanian art, Ambasada Norwegii, wystawa zorganizowana przez Fundację Vipaji, Dar es Salaam, Tanzania
Celebrating artists from 4 decades of French cultural center, Aliances Française, wystawa zorganizowana przez Fundację Vipaji, Dar es Salaam Tanzania
2013
Celebrating artists from 4 decades of French cultural center, Alliance Française Dar es Salaam, Tanzania
2011
wystawa współczesnych artystów tanzańskich, Centrum Sztuki Makutano, Dar es Salaam, Tanzania
-150 years of Italian unity, Ambasada Włoch, Dar es Salaam, Tanzania
2010
wystawa współczesnych artystów, Centrum Msanii Slipway, Dar es Salaam, Tanzania
Afrykańska sztuka współczesna, Delhi, Indie
2009
wystawa współczesnych artystów, Centrum Msanii Slipway, Dar es Salaam, Tanzania
Biennale Sztuki Afryki Wschodniej Alliance Française, Dar es Salaam, Tanzania

Artysta wykonuje prace głównie malarskie, chętnie posługując się techniką akrylu i pastelu. W swoich pracach porusza szereg istotnych z punktu widzenia Afrykanina tematów, takich jak bliskość natury, czy też matczyną miłość i jej znaczenie dla obecnego pokolenia. Postrzega on również swoje obrazy jako sposób na ochronę kulturowych korzeni i lokalnych tradycji afrykańskich. Jego sztuka często odnosi się do tematu kobiecości, hołduje wielości ról, jakie odgrywają w społeczeństwie, odwołuje się do ich marzeń i aspiracji, artysta zaznacza również trudności z którymi muszą się zmagać. Chikawe w swoim malarstwie figuratywnym często przedstawia kobiety o dużych, przeskalowanych sylwetkach, po to by zaznaczyć drzemiącą w ich drobnych ciałach siłę, odwagę oraz

Artist without borders, Kuona Trust, Nairobi, Kenia

2008

Out of the residence, S. Marco, Wenecja, Włochy

Africa Now, Tampere, Finlandia

Africa Now, Lofoty, Norwegia

Africa Now, zorganizowana przez Thorup Art, Round Tower, Kopenhaga, Dania

2006

Get out of workshops, Slipway Hotel, Dar es Salaam, Tanzania

2005

Biennale Sztuki Afryki Wschodniej, Muzeum Narodowe, Dar es Salaam, Tanzania

2003

wystawa współczesnych artystów, Rezydencja w Nommo Art Gallery, Kampala, Uganda

wystawa podczas 30-lecia Centrum Kultury Nyerere (Nyumba ya Sanaa), Dar es Salaam, Tanzania

2001

Get out of workshops, Slipway Hotel, Dar es Salaam, Tanzania

Tanzanian Art, Francuskie Centrum Kultury i Współpracy, Dar es Salaam, Tanzania

Tanzhands 3, Ambasada Włoch, Dares Salaam, Tanzania

2000

Tanzhands, Dar es Salaam, Tanzania

Get out of workshops, Galeria Sztuki Muzeum, Nairobi, Kenia

Rynek Yawezekana-Village, Nairobi, Kenia

1998

Tanzhands, Kanadyjska Wysoka Komisja, Dar es Salaam, Tanzania

1997

wystawa współczesnych artystów, Galeria współczesnej sztuki Afryki Wschodniej, Nairobi, Kenia

Wybrane wystawy indywidualne:

2016

Retrospektywa 2001–2016, Galeria Vipaji Dar es Salaam, Tanzania

wystawa indywidualna, Talisman Restaurant, Nairobi Kenia

wystawa indywidualna, Centrum rekreacyjne ONZ Nairobi Kenia

2011

wystawa indywidualna, Centrum, Instytut Goethego Niemieckie Centrum Kultury Dar es Salaam, Tanzania

2010

wystawa indywidualna, Centrum, Instytut Goethego Niemieckie Centrum Kultury Dar es Salaam, Tanzania

2009

wystawa indywidualna, Centrum, Galeria Sztuki Współczesnej Mawazo, DSM, Tanzania

2008

wystawa indywidualna, Centrum, Galeria Sztuki Mawazo, Tanzania

2007

wystawa indywidualna, Centrum, Galeria Sztuki Mawazo, Dar es Salaam, Tanzania

2004

wystawa indywidualna, Business Centre Amsterdam, Holandia

potencjał. Pragnie w ten sposób uwydatnić szacunek, na jaki w jego odczuciu zasługują kobiety ze strony mężczyzn oraz całego społeczeństwa. W swoich pracach chętnie porusza temat matki, odwołując się do wątku Mama Africa, która w malarstwie tanzańskim stanowi wyraz cnót kobiet, matek i żon afrykańskich, zmagających się na co dzień z wieloma trudnościami życia doczesnego. Chikawe w swoich obrazach nieustannie identyfikuje się z tanzańską kulturą i tradycjami. Najchętniej w swoich dziełach reprezentuje wielobarwne malarstwo figuratywne, ponieważ wierzy, że tematy społeczne są najbliższe istoty ludzkiego istnienia. „Malowane przeze mnie sylwetki sprawiają, że ludzie łatwiej rozumieją zaklęty w moich dziełach sens” – mówi. Choć jego styl nieustannie się zmienia, to uprawiany przez niego wyjątkowy rodzaj malarstwa figuratywnego od lat pozostaje jego cechą charakterystyczną. Chikawe posiada szczególną intuicję i to ona najczęściej stanowi źródło jego twórczości. „Życie podlega ciągłym zmianom, każdego dnia ukazuje nam swoje piękno i kruchość, a sztuka jest tematem, który rozwija się bez ograniczeń”. Evarist Chikawe odważnie eksploruje świat coraz to nowych form i stylów. Posiada dużą wiedzę na temat historii sztuki światowej, nie jest mu obcy zarówno realizm, impresjonizm, jak i abstrakcja. Wierzy, że sztuka jest skutecznym medium do nauczania pokoju, nauki, kultury, a także edukacji, zarówno tej dotyczącej spraw lokalnych, jak i globalnych. Zdaniem artysty sztuka stanowi istotną drogę prowadzącą do nauki wyrażania swoich uczuć.

4.3. Safina Kimbokota

Artystka urodziła się w 1981 roku w Kilwa regionie Lindi we wschodniej części Tanzanii. Pochodzi z rodziny, w której było siedemnaścioro dzieci, Safina przyszła na świat jako czwarta. Gdy była w szkole podstawowej, zmarł jej ojciec, a rodzina przeniosła się do Dar es Salaam. Już od najmłodszych lat w jej życiu gościła sztuka, jej mama była krawcową i zajmowała się szyciem ubrań, co w Tanzanii jest dość dobrze płatną pracą. Swoimi umiejętnościami podzieliła się z córkami, nauczając tym samym przyszłą artystkę profesji, która niejednokrotnie stała się pomocna w chwilach, gdy dochody ze sztuki były niewystarczające. Matka Safiny zmarła w 2018 roku. „Mój talent odkryłam dzięki mamie, która była bardzo inspirującą i zaradną osobą, bardzo dużo mnie nauczyła, zwłaszcza praktycznych umiejętności. Mama zawsze bardzo we mnie wierzyła. [...] Jednak muszę przyznać, że do rozwoju mojego talentu przyczynił się również mój wujek, który dużo podróżował i z każdego swojego wyjazdu przywoził mi wspaniałe prezenty. Były nimi

najczęściej kredki, ołówki, farby i inne materiały plastyczne”¹⁷. W 2001 roku Kimbokota wyjechała do Ugandy, aby tam studiować w Namasagali College w Jinja, jednak w związku z trudną sytuacją finansową zmuszona była powrócić do Tanzanii, nim ukończyła studia. Następnie ukończyła szkołę Bagamoyo College of Arts w Bagamoyo w Tanzanii. Jednak to rok 2008 okazał się przełomowym w jej karierze, gdyż wtedy wstąpiła na Uniwersytet w Dar es Salaam w Tanzanii, gdzie w 2011 roku ukończyła studia licencjackie na wydziale Fine and Performing Art, a następnie w tym samym miejscu w 2019 roku uzyskała tytuł magistra sztuk wizualnych. Od 2014 roku pełni rolę wykładowcy na stanowisku asystenta i koncentruje się na rozwijaniu kariery zarówno jako malarka, jak i rzeźbiarka.

„Na Uniwersytecie w Dar es Salaam uczę już piąty rok. Obecnie prowadzę takie przedmioty jak: rzeźba, biżuteria, projektowanie, a także organizacja wystaw. [...] Sztuka nie jest przedmiotem w szkołach, to generuje duży problem, ponieważ niektórzy studenci przychodzą na uczelnię wyższą bez elementarnego przygotowania, przez co zdarza się, że wszystko musimy zaczynać od podstaw. Czasem też bardzo trudno jest prowadzić nam zajęcia, gdy na uczelni brakuje materiałów, trzeba być wtedy kreatywnym, bardzo często wykonujemy prace z materiałów z recyklingu.”

Jak wspomina artystka:

„Na Uniwersytecie w Dar es Salaam poznałam profesora Eliasa Jengo, który od razu uznał, że mam duży talent. Bardzo się polubiliśmy, profesor swoją postawą dawał mi dużo siły i inspirował mnie do działania. Od tego czasu często odwiedzałam go w pracowni, by móc dzięki tym spotkaniom poszerzać swoje horyzonty, zdobywać wiedzę i tworzyć pod jego okiem. Profesor był nie tylko moim mentorem, ale również szybko stał się przyjacielem. Wiedząc, że nie stać mnie na zakup tylu materiałów plastycznych, ile bym chciała i potrzebowała, kupował mi je, bym mogła w pełni wykorzystać swój potencjał. To wspinałby człowiek”.

Od roku 2021 pełni również funkcję rezydenta w Nafasi Art Space, programie, którego sama była kiedyś studentką¹⁸.

„Kiedyś przez lata posiadałam studio artystyczne przynależące do mnie dzięki programowi Nafasi Art Space, lubiłam tam tworzyć. Pamiętam, że panowała tam bardzo miła, przyjazna atmosfera. Dzięki Nafasi poznałam

¹⁷ Ta i kolejne wypowiedzi Safiny Kimbokota pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystkę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 09.02.2022.

¹⁸ Inne przykładowe miejsca, w których artystka odbyła rezydenturę:

2018 Kuona Art Trust, Nairobi, Kenya

2020 Brush Tu Art Studio, Nairobi, Kenya

2021 Collectivo, Franco, Italy

2020–2022 Modernisation of the Tanzania’s Batik Industry as a Potential Source of Income for Unemployed Women, Dar es Salaam, Tanzania

Jednorazowa rezydentura podczas wydarzenia *Congolese Visual artist Cedrick Sungo*, Dar es Salaam, Tanzania

też wielu życzliwych kolegów artystów, m.in. Mwandale, Lute, Masouda czy Minzi. [...] Nie byłam już członkiem tej organizacji kiedy uległa ona przekształceniu w Nafasi Art Academy ale w zeszłym roku (2021) pełniłam funkcję wykładowcy podczas organizowanych przez nich warsztatów. Brałam również z ich ramienia udział w kilkumiesięcznym szkoleniu przeznaczonym dla kuratorów wystaw”.

Safina Kimbokota jest członkiem kilku organizacji, m.in. Women Are Creators (WAC), Fine and Performing Students Association (FPASA), Tanzania Recyclers Association (TARA), Tanzania Federation of Craft and Arts (TAFCA), Arterial Network Tanzania (ANT). Brała udział w różnych warsztatach, projektach¹⁹, wystawach²⁰ indywidualnych oraz grupowych w Afryce i poza nią. Do tej pory poza granicami kraju podczas swoich podróży artystycznych odwiedziła Irak, Niemcy, Włochy oraz Chiny. Safina Kimbokota jest również zdobywczynią wielu prestiżowych nagród²¹.

Artystka swoją przygodę ze sztuką rozpoczynała od malarstwa. Jednak podczas udziału w jednym z warsztatów całkowicie pochłonął ją świat rzeźby. Kimbokota odważnie

¹⁹ Czerwiec 2019: *The Study on Swahili carved doors*, z ramienia Alliance Française (AL), Zanzibar, Tanzania

Maj 2020: *The Ideal beauty of African Women research based project*, z ramienia Alliance Française (AL), Dar es Salaam, Tanzania

Maj 2021: *Geometrical forms fused with old recycled dhow-wood and metal inspired furniture research based project*, z ramienia Alliance Française (AL), Dar es Salaam, Tanzania

Maj 2022: *Memory of the Unknown research based project*, z ramienia Alliance Française (AL), Dar es Salaam, Tanzania

²⁰ Listopad 2021: *Life in a womb*, Bolonia, Włochy

Listopad 2021: *Memories of the Unknown*, Alliance Française, Dar es Salaam, Tanzania

Grudzień 2019: *Creating Resilience – An Art Exhibition*, Dar es Salaam, Tanzania

Listopad 2019: *My Trash my Treasure*, Dar es Salaam, Tanzania

Kwiecień 2019: *Impose/ Expose*, Dar es Salaam, Tanzania

Marzec 2019: *Balance for better*, Dar es Salaam, Tanzania

Kwiecień 2016: *Women Choices*, Dar es Salaam, Tanzania

Maj 2014: *Kauru African Contemporary Touring Exhibition South Africa*

Marzec 2014: *City Life*, Dar es Salaam, Tanzania

Marzec 2014: *Women without Borders, Kinszasa, Kongo*

Lipiec 2013: Tanzania International Trade Fair with University of Dar es Salaam, Dar es Salaam, Tanzania

Maj 2013: Kauru African Contemporary Touring Exhibition, Johannesburg, South Africa

Maj 2013: *Women = Men*, Nafasi Art Space, Dar es Salaam, Tanzania

Kwiecień 2013: *Harmonizing with Nature*, Alliance Française, Dar es Salaam, Tanzania

Kwiecień 2013: Tanzanian Women’s Day Collaboration, Nafasi Art Space and Alliance Française, Dar es Salaam, Tanzania

Marzec 2013: World Wood Day National Museum, Dar es Salaam, Tanzania

Czerwiec 2013: Taswira Yetu Art Exhibition, National Museum, Dar es Salaam, Tanzania

Październik 2012: the 19th International Festival of Visual Arts for Young Artists, Gorgan, Iran

²¹ Przykładowe osiągnięcia:

- w 2014 stypendium Fine Art ufundowane przez Uniwersytet w Dar es Salaam, Tanzania

- pierwsze miejsce w konkursie Innovate Project of the Year 2020 podczas College of Humanities Research Week w Uniwersytecie w Dar es Salaam Dar es Salaam, Tanzania

- pierwsze miejsce w konkursie Innovate Project of the Year 2021 podczas College of Humanities Research Week na Uniwersytecie w Dar es Salaam Dar es Salaam, Tanzania

- pierwsze miejsce w konkursie Innovate Project of the Year 2022 podczas College of Humanities Research Week na Uniwersytecie w Dar es Salaam. Dar es Salaam, Tanzania.

korzysta z mediów, którymi do dziś posługuje się niezbyt duża grupa twórców. Do tej pory w jej kręgu kulturowym dostępne były one jedynie dla mężczyzn. Jej ulubioną techniką jest spawanie. Pewna anegdota z życia twórczyni mówi o tym, jak podczas jednego z warsztatów artystka zafascynowała się tą techniką i pomimo przyjęcia jej do kręgu mężczyzn z lekką pobłażliwością, szybko wyrobiła sobie szacunek w artystycznym otoczeniu.

Artystka łamie społeczne tabu, zachęcając kobiety, by przekraczały granice, walcząc o swoje prawa i wyrażając jasno swoje potrzeby. Jej prace odzwierciedlają uczucia wrażliwej twórczyni wobec związków fizycznych i emocjonalnych, jednocześnie będąc wyrazem wielu odcieni kobiecości. Chętnie poruszonym przez nią tematem jest cielesność, ciąża czy macierzyństwo. Artystka nie boi się odnosić do tematów powszechnie uznawanych za trudne w globalnym dyskursie, takich jak m.in. miejsca adekwatne do karmienia piersią. „Jako matka chętnie poruszam tematy związane z macierzyństwem. Chcę zwrócić uwagę na to, jak powinny być traktowane w Tanzanii kobiety w ciąży czy karmiące matki, to istotny problem z punktu widzenia społeczeństwa”.

Nieustannie inspiruje się otaczającym ją światem. W swoich pracach chętnie sięga do tematyki ekologii i zero waste. Charakterystycznymi elementami dla jej wielobarwnych instalacji są metale i tworzywa sztuczne, zaczerpnięte z recyklingu. Jej sztuka koncentruje się wokół pragnienia dzielenia się ze światem pięknem ukochanego kraju. „Myślę, że obecnie sposób myślenia ludzi na świecie, pomimo ogromnego zróżnicowania, jest dość zbliżony. Zawsze znajdują się osoby, które pragną zmieniać świat oraz takie, którym największą przyjemność dostarcza leżenie na kanapie”.

Jej rzeźby podkreślają presję społeczną, z jaką borykają się młode kobiety w Afryce, zachęcając tym samym do prowadzenia kampanii przeciwko szkodliwym kosmetykom wybielającym skórę i prawom do opieki zdrowotnej zarówno wśród kobiet w Tanzanii, jak i w całej Afryce. Media społecznościowe i trendy w modzie odzwierciedlające kwestie związane z wizerunkiem ciała i poczuciem własnej wartości, zainspirowały wiele spośród jej prac. Safina wykorzystuje również w swoich dziełach materiały pochodzące z recyklingu, aby zwiększyć świadomość na temat zanieczyszczenia środowiska. Jej rzeźby wykonane są głównie z materiałów z odzysku, takich jak skrawki metalu, plastik i tkaniny. Zbiera je z magazynów złomu lub zakładów krawieckich. Jedna

z jej rzeźb ukazuje sylwetkę kobiety ubranej w charakterystyczną w Afryce tkaninę *kitenge*²².

Artystka porusza w swoich pracach zagadnienie piękna, zwracając uwagę na fakt, że nie zawsze musi ono występować w „białej” odsłonie. „Sztuka to język wizualny, służący kreacji świata”. Artystka stara się poprzez sztukę hołdować pięknu i sile afrykańskich kobiet. Jej prace często poruszają tematy zagrzewające kobiety do walki o lepsze jutro. „Wiele afrykańskich kobiet nie docenia swojego naturalnego piękna, często wydając mnóstwo pieniędzy, moje rodaczki usiłują wyglądać jak białe kobiety. Drogie, nie róbcie tego, piękno nas, kobiet tkwi w różnorodności. Każda z nas jest osobną historią, każda jest piękna i wyjątkowa na swój sposób. Nie próbujcie być kimś, kim nie jesteście”.

Safina jest artystką, która posiada szereg wyjątkowych umiejętności, jest rzeźbiarką, metaloplastykiem, wykonuje prace w nurcie zero waste, zajmuje się malarstwem oraz specyficzną odmianą kolażu polegającą na łączeniu jedynie różnorodnych materiałów. W zakres jej umiejętności wchodzi również dopasowywanie dzieł sztuki do przestrzeni mieszkalnej i tworzenie aranżacji przestrzeni. Kimbokota jest nie tylko wykładowczynią uniwersytecą, chętnie również bierze udział w licznych wystawach i inicjatywach artystycznych. Wielokrotnie pełniła też rolę kuratora. Ostatnie bardzo głośne przedsięwzięcie, w którym pełniła właśnie tę rolę, miało miejsce 25 marca 2022 roku w Muzeum Narodowym w Dar es Salaam.

Prywatnie Safina pozostaje w szczęśliwym związku partnerskim i jest mamą dwóch uroczych chłopców.

S.K.: Mój partner bardzo mnie wspiera. Jesteśmy razem od dawna, mamy dwóch wspianiałych synów. Przez wzgląd na naszą religię nie możemy jednak zawrzeć związku małżeńskiego²³. Religia, w której zostaliśmy wychowani jest istotna dla nas obojga i żadne nie chce w tej kwestii odpuścić. Dlatego zdecydowaliśmy się być razem i żyć osobno. Początkowo było bardzo trudno, ale bardzo się kochamy i wychowujemy wspólnie dzieci, więc jakoś nam się udało. On widzi, że moja praca ma sens, jest dumny, że jestem coraz bardziej doceniana nie tylko na lokalnym, ale również na światowym rynku sztuki. Podróże

²² *Kitenge* lub *chitenge* to wschodnioafrykański, zachodnioafrykański i środkowoafrykański materiał podobny do sarongu, często noszony przez kobiety w formie ubioru lub owinięty wokół klatki piersiowej czy talii. Może być również noszony nad głową jako chusta lub turban. Materiał ten służy również do noszenia dzieci.

²³ Artystka jest muzułmanką, a jej partner chrześcijaninem.

bardzo kształcą, dają ogromną siłę, uzmysławiają, że przekaz zawarty w moich pracach może sięgać dalej, niż kiedyś śmiałym marzyć.

Z.P.: Czy pamiętasz, co czułaś, gdy sprzedałaś swoją pierwszą pracę i w jakich okolicznościach to się stało?

S.K.: Moje pierwsze prace sprzedałam podczas jednej z wystaw organizowanych przez Vipaji Art Foundation i siostrę Jean. Można powiedzieć, że była to transakcja na określonych warunkach. Siostra Jean kupiła ode mnie trzy rzeźby w zamian za nie oferując mi sprzęt, dzięki któremu mogłam tworzyć. Pozwoliła mi również pracować, kiedy tylko będę tego potrzebowała w przestrzeniach należących do Vipaji – to była wspaniała osoba. Wykonywanie moich prac od zawsze wiązało się z określonymi warunkami technicznymi oraz znaczną powierzchnią, siostra Jean zaoferowała mi to wszystko, byłam wtedy bardzo szczęśliwa.

Z.P.: W jaki sposób pracujesz?

S.K.: Zanim zacznę pracę nad właściwą rzeźbą, zawsze staram się wykonać szereg szkiców. Projektuję w ten sposób to, jak będzie ona wyglądała i w jaki sposób będzie osadzona w przestrzeni. Bardzo rzadko i jedynie na życzenie klienta wykonuję niewielkich rozmiarów prototypy, z reguły prace rzeźbiarskie rozpoczynam już w docelowej skali. Dla mnie jako artystki takie miniaturki nie są w żaden sposób przydatne. Istotne za to są szkice, kiedy już je mam, mogę bezpośrednio przejść do zasadniczego etapu tworzenia rzeźby.

Z.P.: Jakbyś określiła swój styl?

S.K.: Myślę, że mój styl jest już w dużej mierze zdefiniowany. Wiele z tego, jak tworzę, zależy od dostępności materiałów, z których wykonana jest rzeźba. Patrząc na moje prace wiesz, że wykonał je jeden artysta, to mnie bardzo cieszy i jest dla mnie ważne.

Z.P.: Skąd czerpiesz inspirację?

S.K.: Inspirację czerpię z mojego otoczenia, ze społeczeństwa, dyskusji politycznych i innych tematów, które uznaję za istotne lokalnie i globalnie. Moje prace najczęściej wykonane są z metalu. Z reguły osiągają rzeczywiste rozmiary, co oznacza, że przykładowo postać kobiety, którą chcę ukazać, jest naturalnych rozmiarów. Niekiedy zdarza mi się jednak, że moje prace są niewielkie. Rzeźby te stanowią wyraz moich refleksji i opinii na

temat otaczającego świata. Staram się tworzyć w duchu sztuki społecznej, niekiedy konceptualnej, ponieważ zawsze moje dzieła niosą ze sobą ważne w mojej opinii treści.

Z.P.: Jaki jest twój ulubiony rodzaj sztuki?

S.K.: Najbardziej cenię sztukę konceptualną, która skupia się na idei, dzięki czemu artysta może mimo ograniczonych środków osiągnąć niebywale czytelny i mocny przekaz.

Z.P.: A jak sądzisz, kto jest obecnie najlepszym twórcą na tanzańskim rynku sztuki?

S.K.: Jeśli miałabym wymienić najlepszych w moim odczuciu twórców tanzańskich, to są nimi Minzi, Chikawe i Chilonga. Oczywiście jest też wielu innych, bardzo dobrych artystów, jednak to oni w pierwszej chwili przychodzą mi na myśl.

Z.P.: Czy możesz sobie przypomnieć jakieś chwilę zwątpienia?

S.K.: Wiele moich trudnych momentów wynika z konieczności pogodzenia macierzyństwa z karierą artystyczną. Nieraz myślałam o tym, by rzucić sztukę i poświęcić się tylko roli matki, ale nie potrafię, zbyt mocno kocham to, co robię. Sztuka jest dla mnie bardzo istotna, moje prace to też takie trochę moje dzieci [dodaje ze śmiechem]. Poza tym bardzo pragnę, by synowie mogli być ze mnie dumni. Dlatego pomimo wielu przeciwności zdecydowałam się pozostać artystką. [...] Jestem kobietą, matką odpowiedzialną za los moich dzieci, nauczycielką, artystką, pełnię tak wiele funkcji, nie ukrywam, że czasem jest mi bardzo trudno. Jednak jestem tego zdania, że kiedy naprawdę kochasz to, co robisz, to warto jest pokonywać trudności. [...] Przykładowo w zeszłym roku (2021) miałam wystawę w Aliance Française. W osiemnaście dni miałam wykonać dziesięć rzeźb. To było okropnie trudne. Musiałam wtedy prosić moją siostrę o pomoc przy chłopcach, opiekowała się wówczas moimi dziećmi przez dwa tygodnie, żebym ja mogła w pełni skoncentrować się na pracy. To nie jest dla nikogo łatwa sytuacja, ale mimo wszystko uważam, że było warto. [...] Pamiętam, jak musiałam zostawić swojego siedmiomiesięcznego synka, gdy wyjechałam do Chin na okres trzech tygodni, następnie raz wyjechałam do Włoch na miesiąc, gdy synek miał zaledwie rok. Jednak doświadczenie nauczyło mnie, że rozłąka z dziećmi jest okropna jedynie przez kilka pierwszych dni, później życie idzie do przodu, a ty skupiasz się na pracy, którą masz do wykonania. Zresztą wiesz, o czym mówię, bo sama jesteś matką.

Z.P.: Czy trudno jest być kobietą-artystką w męskim świecie?

S.K.: Bardzo trudno, to jedno z największych wyzwań w mojej pracy. Spotykam się z wieloma przykrymi komentarzami odnoście swoich rzeźb. Ludzie często nie wierzą, że to moje prace. Mówią np.: „Pokaż swoje dłonie, jak tak drobna kobieta mogła zrobić coś takiego, na pewno ktoś robi to za ciebie”. Jest mi wtedy bardzo przykro. Mojej pracy poświęcam ogrom czasu i oddaję im całe serce. Myślę, że ten problem wynika ze stereotypowego myślenia, które jest bardzo częste zwłaszcza tutaj w Afryce. Dla Tanzańczyków to wręcz niepojęte, że kobieta może być rzeźbiarzem tworzącym w metalu przy użyciu spawarki. Na pewno są takie osoby w Europie, ale w Tanzanii wielu ludziom trudno to przyjąć. Inny problem wynika z tego, że niektórzy rozpoznają twoje prace, ale nie kojarzą ich z tobą, zakładam jednak że taka sytuacja dotyka wielu artystów. Czasem słyszę, jak ktoś chwali moje prace, ale rzadko kiedy słyszę te opinie prosto w twarz.

Z.P.: Jaka jest twoim zdaniem rola artysty na tle reszty społeczeństwa?

S.K.: Dużo kobiet w Afryce kupuje kiepskiej jakości kosmetyki do makijażu, najczęściej sprowadzane z Chin. Zawierają one wiele szkodliwych, niekiedy nawet rakotwórczych substancji. Uważam, że moją rolą jako artystki jest przede wszystkim edukować. Poprzez moją sztukę staram się przekazywać kobietom uniwersalne prawdy, również donna temat piękna, które kryje się w tym, co naturalne. Nie boję się tematów powszechnie uznawanych za tabu, uważam, że pozycja artysty daje mi prawo do udziału w debatach społecznych. Cieszę się, że poprzez moje prace mogę nawiązać dialog, który umożliwi wyznaczenie właściwej drogi wielu tanzańskim kobietom. [...] Bardzo ważna jest wolność, nie tylko moja czy twoja, wolność dotyczy nas wszystkich, jest jedną z podstawowych ogólnoludzkich wartości, jednak nie każdy w pełni zdaje sobie z tego sprawę.

Z.P.: Dlaczego ty jesteś artystką?

S.K.: Urodziłam się po to, by być artystką. Kocham to, co robię.

Z.P.: Gdybyś mogła coś zmienić, to co by to było?

S.K.: Jeśli miałabym coś zmienić, to wprowadziłabym sztukę jako przedmiot w szkole. Chciałabym również, żeby społeczeństwo było przygotowane na odbiór sztuki we właściwy sposób, potrafiło docenić jej wartość. Obecnie mamy w Tanzanii coraz większą liczbę młodych, zdolnych artystów, a społeczeństwo lokalne nie jest gotowe na odbiór ich dzieł. Sądzę, że winę za to ponosi rząd, który nie traktuje sztuki poważnie, czego wyrazem jest choćby brak nauki tego przedmiotu w szkole.

Z.P.: Jakie są twoje plany na przyszłość?

S.K.: Obecnie dostałam propozycję, by rozpocząć pracę nad doktoratem na jednym z Uniwersytetów w Chinach, nie ukrywam, że rozważam tę opcję. Marzę, by zrobić doktorat, ponieważ niewielu artystów w Tanzanii posiada tak wysokie wykształcenie. Swoją determinacją i ciężką pracą wyznaczyłabym szlak dla innych kobiet w moim kraju.

4.4. Thobias Minzi

Thobias Minzi urodził się w Mwanza w 1984 roku. Jest malarzem, filmowcem oraz producentem. Dorastał jako nieśmiały i cichy chłopiec w domu, w którym było pięcioro rodzeństwa. Jego ojciec był nauczycielem, a matka zajmowała się dziećmi i domem. Thobias odziedziczył talent po ojcu, który jednak nie był artystą, pracował jako nauczyciel, ponieważ w tamtych czasach bycie artystą było źle widziane. Jednak rodzice Thobiasa po krótkim okresie zdziwienia jego zainteresowaniem sztuką zdecydowali się go wspierać w dążeniu do zdobycia wykształcenia artystycznego i zrobienia kariery po tym, jak dzięki swoim umiejętnościom wytrwale brał udział w wielu konkursach plastycznych na szczeblu szkolnym, a nawet regionalnym, których bardzo często stawał się laureatem.

Kiedy Thobias przeprowadził się do dużego miasta, poznał ludzi o podobnych poglądach i zainteresowaniach, dzięki którym poczuł się jak w domu lub lepiej, gdyż wreszcie otrzymał pełną akceptację i zrozumienie dla swoich pasji. Uczestnicząc w nieformalnych szkoleniach i warsztatach rozwinął styl artystyczny, w którym wykorzystuje tkaninę, drewno i nici do przekazywania obrazów i uczuć nawiązujących do wybranych przez niego kadrów rzeczywistości tanzańskiej. Septyczne właściwości tkaniny pozwalają mu na tworzenie kolażowych obrazów o miękkim modelunku, wydobytym dzięki fakturze materiału. Jego obrazy najczęściej ukazują kobiety i dzieci, rolę, jaką odgrywają w afrykańskim życiu codziennym oraz wyzwania, jakie stają przed nimi w kraju, który w dalszym ciągu można określić mianem rozwijającego się.

Thobias prezentował swoje prace na dwóch wystawach indywidualnych w Tanzanii i Kenii oraz kilku wystawach zbiorowych w całej Afryce Wschodniej, a także w USA, Hiszpanii, Danii, Finlandii i Norwegii. Brał również udział w różnych warsztatach i rezydencjach w Tanzanii i Danii. Jego obrazy znajdują się w kolekcjach Szpitala Narodowego Muhimbili, Szpitala Aga Khan w Dar es Salaam w Tanzania, Gabinetie Premiera Tanzanii oraz w Białym domu w Dar es Salaam.

Radość Thobiasa pojawia się za każdym razem, gdy kończy on swoje dzieło. „Sztuka jest równie realna jak ty i ja, jak rzeczywistość, od codzienności różni ją tylko forma obrazowania, w której ramy jest zamknięta”²⁴. Gdy sprzedaje swoją pracę zakłada od razu, że ktoś ją pokocha równie mocno jak on sam. Thobias uwielbia oglądać filmy, zwłaszcza fantasy i detektywistyczne. Chętnie zwiedza i uczy się nowych rzeczy poprzez podróże. Jego wymarzonym projektem jest zorganizowanie zagranicznej wystawy połączonej z warsztatami.

Thobias uważa, że jego największym osiągnięciem jest ogromna liczba osób spośród lokalnej społeczności zainteresowanych jego sztuką. Marzy o tym, by zostać właścicielem galerii lub centrum sztuki, gdzie miałyby możliwość nauczania aspirujących artystów i pozostawienia po sobie spuścizny na długo po odejściu z tej ziemi²⁵.

4.5. Suleiman Rashid Binda

Suleiman Rashid, który za swój pseudonim przyjął Binda, urodził się w 1973 roku na Pembie (wyspie wchodzącej w skład archipelagu Zanzibar w Tanzanii). Prywatnie Binda jest muzułmaninem, ojcem dziewiętnastoorga dzieci, w przeszłości miał 3 żony, obecnie posiada dwie. Artysta jest niezwykle zdolnym samoukiem, brał udział w wielu warsztatach i szkoleniach związanych ze sztuką na terenie Zanzibaru.

Działalność artystyczna twórcy została doceniona podczas wielu wystaw zbiorowych, m.in. odbywających się podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego (ZIFF) w Stone Town na Zanzibarze czy w Cultural Center w Stone Town lub w Hotelu Serena w tym samym mieście. Artysta miał również kilka wystaw indywidualnych nie tylko w Tanzanii, ale również w Holandii czy Hiszpanii. Ostatnia jego wystawa miała miejsce w 2008 roku. Następnie pomimo dużej wrażliwości i ogromnych zdolności twórczych Binda zmuszony koniecznością zapewnienia utrzymania swojej rodzinie, skupił się na innego rodzaju pracy zarobkowej. Artysta jest właścicielem piekarni oraz kilku autobusów zwanych *dala dala* na Zanzibarze. Nigdy jednak nie przestał tworzyć. Nasza rozmowa w marcu 2022 roku, uzmysłowiła mu, jak wiele znaczy dla niego sztuka. Podczas tej rozmowy narodził się termin *roundonism*, który odnosi się do wyjątkowego przekazu, którym Binda pragnie podzielić się przy pomocy swoich wielobarwnych płócien. „Jeśli

²⁴ Ta i kolejne wypowiedzi Thobiasa Minzi pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę poprzez aplikację Whatsapp, maj 2023 rok.

²⁵ Online: https://rangigallery.com/artist_profile/thobias-minzi/ [dostęp: 20.03.2023].

wyjdiesz z domu rano i wrócisz w to samo miejsce ponownie, zatoczysz koło, odbędziesz cykl, będący prawdziwym odzwierciedleniem tej idei [...] Zmagalem się z wieloma problemami doczesnymi, wzmocniły mnie one, tak powstał roundonizm, który jest wyrazem czystej idei, tak idealnej jak planety czy gwiazdy”.

Wrodzony talent i oryginalność koncepcji twórczych, wyrażająca się w pracach artysty sprawia, że jego dzieła śmiało możemy uznać za niezwykle, bardzo oryginalny przejaw sztuki współczesnej. „Sztuka wyraża moje emocje, stanowi część mojej duszy”²⁶.

Prace Bindy stanowią pewnego rodzaju wrota pomiędzy światem fizycznym a empirycznym. *Roundonism* odnosi się do okręgu jako figury idealnej, symbolizuje harmonię, jednocześnie nawiązując do prawdziwej głębi istnienia. *Roundonism* to proces przemiany myśli w koncepcję, rozgrywający się w każdym z nas podczas wykonywania zwykłych, codziennych czynności. Okrąg łączy widoczne, powierzchowne treści, z tym, co sensualne czy wręcz mistyczne.

Jest symbolem spokoju i harmonii, równowagi skłaniającej nas do podążania we właściwym kierunku, podczas podróży zwanej życiem.

W świetle tego rozumienia bez znaczenia pozostaje zatem, w jakim miejscu na świecie obecnie się znajdujemy, czy na jakim etapie życia jesteśmy. Jeśli otworzymy się na poznanie, być może zrozumienie przyjdzie do nas jako przekaz płynący z rzeczywistości będącej prawdziwym obrazem istoty naszego istnienia. Pełen obrót koła oznacza powrót do początku, symbolizuje zakończenie danej sytuacji, dające w pełnym spektrum podłoże dla rozpoczęcia kolejnej z chwil, która okaże się ulotna lub zostanie w naszej pamięci na zawsze.

W swych kompozycjach artysta wprowadził zmienny rytm niekiedy organicznych, niekiedy wręcz zgeometryzowanych kształtów, które przenikają się i splatają, pokrywając płaszczyznę płótna. Prace posiadają interesującą kolorystykę, potęgującą ujęcie wielowymiarowości. Binda śmiało eksperymentuje w zakresie barw, czasem stosując tonację rozjaśnioną i świetlistą, kiedy indziej stężoną i agresywną.

Prace artysty są unikalne, z jednej strony cechuje je znaczna spontaniczność, wyrażona poprzez siłę ekspresji, przejawiającą się w dynamice i ruchu, z drugiej zaś bohaterowie jego dzieł zdają się być jedynie zastygłym w ruchu kadrem, niepełnym

²⁶ Ta i kolejne wypowiedzi Sulejmana Bindy pochodzą z wielogodzinnych rozmów oraz z wywiadu udzielonego mi przez artystę, Stone Town, Zanzibar, 12.03.2022.

fragmentem, historią wymagającą zakończenia, które to dopiero powstanie w wyniku percepcji widza.

Z.P.: W jaki sposób pracujesz?

S.R.B.: Najbardziej lubię malować farbami akrylowymi przy użyciu pędzla oraz szpachli malarskiej. Moje obrazy opowiadają o życiu, niekiedy poruszają również ważne społeczne oraz polityczne kwestie. Dużo mówią o moim stosunku do piękna. Uwielbiam piękne przedmioty i kobiety – dodaje ze śmiechem – stanowią one jeden z nadrzędnych tematów moich prac [...] Wszystko, co widzę dostarcza mi inspiracji, dzięki nim projektuję własną rzeczywistość”.

Z.P.: Jaka jest Twoja opinia odnośnie rynku sztuki na Zanzibarze?

S.R.B.: Obecny rynek sztuki jest dla nas mieszkańców Zanzibaru dużym zawodem. Dlatego właśnie zmuszony byłem otworzyć swój własny biznes, by zapewnić swojej rodzinie możliwość przetrwania bez ciągłych nerwów związanych z tym, co przyniesie jutro. W dalszym ciągu bywa ciężko, ale dodatkowe źródło utrzymania wiąże się z dodatkowymi dochodami, a te umożliwiają stabilizację.

Z.P.: Kto jest najlepszy obecnie na tanzańskim rynku sztuki?

S.R.B.: Elias Jengo jest według mnie najważniejszym artystą tanzańskim. Uważam, że prawda jest taka, że wszyscy tworzący dziś artyści w pewnym momencie swojej kariery wzorowali się na jego pracach. Od tak wielu lat pozostaje zauważalny na rynku sztuki. To bardzo dobry nauczyciel i człowiek. Wspiera nas wszystkich. To jedna z niewielu osób, pochodzących z Tanzanii kontynentalnej, która traktuje nas, mieszkańców Zanzibaru, jak braci.

Kiedy doszło do tego, że ktoś chciał kupić od Bindy pierwszy obraz, miała miejsce pewna zabawna z perspektywy czasu sytuacja, jak wspomina artysta: „było mi głupio przyjąć pieniądze za mój obraz, nie pojmowałem wówczas jeszcze wartości sztuki, na ponaglenia ze strony turystów, którzy chcieli poznać jego cenę odparłem, że kosztuje 1\$ i za tyle właśnie sprzedałem swój pierwszy obraz. Dziś to jedynie żartobliwa historyjka”.

Z.P. Jakie jest twoje największe marzenie?

S.R.B.: Marzę o tym, by zyskać uznanie światowej krytyki poprzez możliwość udziału w wielu międzynarodowych wystawach i prezentacje swoich obrazów szerokiej,

międzynarodowej publiczności. [...] Gdybym mógł zmienić coś na świecie, chciałbym móc założyć centrum wspierające artystów zanzibarskich.

W czerwcu 2022 roku w Łodzi, a następnie w Szczecinie, miała miejsce nietypowa wystawa, nosząca nazwę *Roundonism-secret of creation*. Wydarzenie to zostało zorganizowane w odpowiedzi na spontaniczny przyjazd do Polski Binda, zanzibarskiego artysty, który został zauważony podczas badań terenowych autorki, prowadzonych w ramach grantu TPAAE nr 872718 z programu Horyzont.

Binda postanowił niespodziewanie dla wszystkich odwiedzić Polskę w kwietniu, o czym przyszli organizatorzy zostali poinformowani *post factum*. Zgodnie z polskimi zasadami wizowymi dla obywateli Tanzanii, Binda mógł pozostać w Polsce jedynie do końca czerwca. W związku z tym czasu na realizację wystaw nie było zbyt wiele. Artysta był jednak bardzo pozytywnie nastawiony. Z dużą wdzięcznością podchodził do wszelkich form promocji swojej sztuki, a wszelkie przeciwności losu zbywał typowo zanzibarskim powiedzeniem *hakuna matata*.

Początkowo do pracy przystąpiły kuratorki łódzkiej wystawy Zofia Potakowska i Agnieszka Kołodziejczak, doktorantki UŁ, związane z Katedrą Historii Sztuki w Łodzi. Owocem ich wspólnej pracy stała się pierwsza ekspozycja, która miała miejsce w dniach 4–14 czerwca 2022 roku w Galerii MEOK przy ul. Piotrkowskiej 46 w Łodzi. Następnie dzięki uprzejmości i pomocy (prof. AS) dr hab. Aleksandry Łukaszewicz, będącej główną kuratorką kolejnego wydarzenia, wystawa została przeniesiona do Szczecina, gdzie w okresie 22 czerwca – 13 lipca była dostępna do zwiedzania w przestrzeniach Domu Skandynawskiego. Obie wystawy można uznać za spójny cykl, co dodatkowo zostało podkreślone wspólną publikacją katalogu. Warto zwrócić uwagę, że w tak niezwykle krótkim odstępie czasu artysta doczekał się dwóch wystaw, które korespondowały ze sobą tematycznie.

Jak już wcześniej wspomniano, „wędrująca” wystawa Binda stała się owocem współpracy wielu miłośników sztuki, ludzi społecznie zaangażowanych, nie obawiających się zakasać rękawy, by wspólnie stworzyć tę niezwykłą ekspozycję noszącą tytuł *Roundonism – secret of creation*²⁷.

²⁷ Poza kuratorkami wydarzenia: Zofią Potakowską (UŁ), Agnieszką Kołodziejczak (UŁ) i (prof. AS) dr hab. Aleksandrą Łukaszewicz (AS w Szczecinie), wśród najbardziej zaangażowanych współtwórców należałoby wyróżnić szczególną pomoc i życzliwość (prof. UŁ) dr hab. Anety Pawłowskiej, wszystkich pracowników Domu Skandynawskiego w Szczecinie, a w szczególności Doroty Kowalewskiej oraz Tu Centrum w Szczecinie, będącego współorganizatorem wystawy dzięki uprzejmości Rafała Bajeny, producenta filmowego działającego na rzecz szczecińskiego świata sztuki. Wielkie podziękowania należą się również

Wystawa łódzka z założenia była dość kameralna. W ramach ekspozycji nie zabrakło jednak prezentacji monumentalnych płócien artysty, w tym niezwyklej, wielobarwnej kompozycji odnoszącej się do świata zanzibarskiej muzyki, zatytułowanej *Msewe*, czy pracy *King chair* nawiązującej do globalnej sytuacji politycznej. Obie prace wykonane w technice akrylu na płótnie w 2021 roku, posiadają wymiary 213 x 140 cm. Proste, estetyczne, lśniące bielą przestrzenie galerii MEOK z istic reportażowym obiektywizmem prezentowały prace Bindy, zapewniając odbiorcom niczym niezmacony odbiór egzotycznej sztuki rodem „nie z tego świata”.

Z kolei wystawa szczecińska wyróżniała się dzięki wyjątkowej przestrzeni, w której możliwa była ekspozycja prac artysty, czyli pełnych zieleni wnętrzom Domu Skandynawskiego. Mocną stroną prezentowanej w Szczecinie ekspozycji było wzbogacenie prezentowanego zbioru o kilka wyjątkowych płócien, które niemalże do ostatniej chwili znajdowały się w polskich domach aukcyjnych. Dzięki czemu w Domu Skandynawskim mogliśmy oglądać prace takie, jak tętniący zielenią obraz *Mchaichai* (150 x 140cm), niezwyklej klasy monumentalny obraz *Yoke* (213 x 140cm), bardzo sensualną *Yogę* (150 x 140 cm) czy zachwycającą pięknem tanzańskiej urody *Annah* (120 x 90cm). Dodatkowym elementem wpływającym pozytywnie na percepcję dzieł sztuki w tych przestrzeniach, był czynnik nietypowej, bardzo unikatowej ekspozycji, w ramach której w przytulnych opływających roślinnością pomieszczeniach monumentalne płótna Bindy montowane były bez zbędnej oprawy na rustykalnych tynkach budynku. Całość ekspozycji sprawiała wrażenie bardzo przemyślanej i pieczołowicie wykonanej. Wystawie towarzyszyły również dodatkowe wydarzenia²⁸.

Udział w tym wyjątkowym przedsięwzięciu, stanowił prawdziwą artystyczną ucztę mogącą zaspokoić apetyt każdego, nawet najbardziej wybrednego konesera współczesnej

Ewie Prądyńskiej, kierowniczce Działu Kultury Pozaeuropejskiej w Muzeum Narodowym w Szczecinie, oraz Marlenie Chybowskiej-Butler, pełniącej funkcję kustosa w Muzeum Sztuki Współczesnej w Szczecinie. Bardzo dziękujemy również profesorowi Jerzemu Malinowskiemu oraz Polskiemu Instytutowi Badań nad Sztuką Świata, za wielką pomoc i wsparcie.

²⁸ Tuż po wernisażu w dniu 22 czerwca 2022 roku, odbył się wykład Zofii Potakowskiej, dotyczący współczesnej sztuki Tanzanii. Następnie, dzięki uprzejmości Rafała Bajeny, goście wystawy odbyli spacer do Tu Centrum, gdzie na witrynie prezentowany był interesujący obraz Bindy *Nyege* (150 x 140cm) wykonany w ciepłej, pulsującej czerwieni i oranżem, istic ognistej kolorystyce. Dla gości wystawy przygotowany był poczęstunek w bardzo kameralnych, unikatowych, skłaniających do kularowych rozmów przestrzeniach Tu Centrum.

Dodatkowym wydarzeniem związanym z wystawą szczecińską były warsztaty plastyczne pt. *Trzy łyki egzotyki-podróż do Tanzanii*, które dedykowane były najmłodszym odbiorcom. Warsztaty poprowadzone zostały przez Dorotę Baumgarten-Szczyrską z Muzeum Narodowego w Szczecinie. W ramach wydarzenia dzieci mogły wykonać pracę ukazującą ulubione zwierzę w stylu *tingatinga*, tworzyły mobilne zabawki i podobizny mieszkańców mórz i oceanów. Warsztaty odbyły się 27 czerwca 2022 roku.

sztuki światowej. Prezentowane w ramach wystawy prace skłaniają do refleksji nad ciągłością i sensem naszego istnienia. Na szczególną uwagę zasługuje również fakt, że wystawa była pierwszym tego typu wydarzeniem związanym z prezentacją dzieł twórcy zanzibarskiego w Polsce. Jak powszechnie wiadomo zjawiska pierwsze, zawsze zasługują na szczególne miejsce w historii, odważnie torując drogę dla przyszłej międzynarodowej współpracy. Projekt otrzymał finansowanie ze środków programu ramowego Unii Europejskiej w zakresie badań naukowych i innowacji Horyzont 2020 na podstawie umowy udzielenie dotacji numer 872718”.

4.6. Josef Shola

Artysta urodził się w 1995 roku w Dar es Salaam. Jest jedynakiem, gdy był dzieckiem, jego matka zmarła na raka, od tego czasu wychowywał go ojciec. „Gdy byłem bardzo mały moi rodzice rozstali się i żyli osobno, zamieszkałem wówczas z matką, jednak jej choroba wszystko zmieniła”²⁹. W 2008 roku uczęszczając jeszcze do liceum, zaczął rysować i tym samym odkrył swój ogromny talent i potencjał. Joseph Shola jest bardzo sprawnym rysownikiem, który wykonuje fotorealistyczne portrety. Z wykształcenia jest inżynierem elektrykiem, z takim tytułem ukończył collage na poziomie licencjackim. Jednak od około 10 lat pracuje jako pełnoetatowy artysta. Pierwszy kurs artystyczny, jaki ukończył, dotyczył posługiwania się techniką kaligrafii i był zorganizowany przez Vipaji Art Foundation. Brał również udział w szkoleniu zorganizowanym przez Nafasi Art Space prowadzonym przez hiszpańskiego artystę Miguela Costaresa. Podczas towarzyszących szkoleniu warsztatów Costares pozwalał uczestnikom tworzyć w dowolnie wybranym przez siebie stylu, żeby mogli wykazać się jak najszerszym wachlarzem możliwości i pokazać swoją kreatywność.

Z.P.: Jaka jest Twoja opinia odnośnie Nafasi Art Space?

J.S.: Uważam, że w Tanzanii potrzeba miejsc podobnych do Nafasi, które będą wspierać lokalne społeczeństwo artystyczne. Ja byłem przede wszystkim członkiem Vipaji Art Foundation, które niestety dziś już nie istnieje. Jednak muszę przyznać, że w obu tych miejscach panowała bardzo dobra, przyjazna, zachęcająca do pracy twórczej atmosfera.

Z.P.: Od kiedy tworzysz i jak zaczęła się twoja przygoda ze sztuką?

²⁹ Ta i kolejne wypowiedzi Josefa Shola pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 08.02.2022.

J.S.: Rysuję, od kiedy byłem naprawdę mały, moim pierwszym nauczycielem był mój wujek Chris Shola, który sam był rysownikiem, bardzo dobrym jak sądzę, posiadał wiedzę, jak technicznie należy rysować, z uwzględnieniem proporcji, światłocieni itp. Od samego początku rysuję w bardzo realistyczny sposób i, pomimo podejmowania różnych prób, eksperymentowania w zakresie technik i stylów, zawsze wracam do tego typu rysunku, widać jest mi on przeznaczony. Toteż od 14. Roku życia rysuję głównie w ten sposób. Skończywszy liceum zacząłem rysować pierwsze swoje prace na zlecenie, za pieniądze, oczywiście jednocześnie chodziłem jeszcze na studia. Uważam, że dla nas, mieszkańców Afryki edukacja posiada szczególne znaczenie, dlatego obiecałem sobie nie odpuszczać w tej kwestii [...]. Jak już wspominałem, w 2015 roku moi rodzice żyli już od dłuższego czasu osobno, moja mama jeszcze żyła, ale już chorowała, nie ukrywam, że było nam bardzo trudno. Moja praca dużo zmieniła w naszej sytuacji ekonomicznej.

W 2016 roku Josef Shola chcąc pogłębić swoją wiedzę w zakresie posługiwania się różnymi technikami plastycznymi rozpoczął naukę w pracowni Evarista Chikawe, do którego przyprowadził go wujek sam będący artystą rysownikiem³⁰. Dzięki wspólnej pracy Shola zdobył wiedzę z zakresu malarstwa farbami wodnymi i olejnymi oraz pastelami. Shola posiada również wiedzę z zakresu światowej sztuki, jak przyznaje, w wolnych chwilach chętnie ją poszerza. „Posiadam pewną wiedzę odnośnie światowej historii sztuki. Najbardziej fascynuje mnie postać Leonarda da Vinci, nie dość, że wspaniale rysował, to był inżynierem, podobnie jak ja. Bardzo cenię również dzieła Michała Anioła, generalnie fascynuje mnie Renesans.”

J.S.: Do tej pory bardzo lubię malować farbami olejnymi, jednak najważniejszą dla mnie techniką pozostaje ta, którą na przestrzeni lat udało mi się dopracować niemalże do perfekcji, czyli rysunek. [...] Chikawe był nie tylko moim nauczycielem, ale również mentorem. To on tak naprawdę wprowadził mnie w świat sztuki, zapoznał z wieloma organizacjami i kolekcjonerami, dzięki niemu zacząłem brać udział w pierwszych wystawach, a moje prace zaczęły być cenione i rozpoznawalne. To bardzo dobry człowiek i przyjaciel.

Obecnie Shola pracuje jako pełnoetatowy artysta, w swoim salonie posiada wydzieloną przestrzeń, która zastępuje mu studio artystyczne, jednak sam przyznaje, że jest wystarczająca, by mógł tworzyć tam swoje rysunki, a jednocześnie bliskość zacisza

³⁰ Artyści poznali się podczas wspólnych kursów w Nyumba ya Sanaa.

domowego sprawia, że czuje się wygodnie i komfortowo. Nieraz decyduje się pracować na zapleczu hotelu Coral w dzielnicy Masaki w Dar es Salaam. Praca w miejscu publicznym pełnym przybyszów z zagranicy zawsze wiąże się ze sporymi zyskami osiągniętymi niewielkim wysiłkiem. „Zawsze, gdy decyduję się pracować w przestrzeni publicznej, klienci sami mnie znajdują, prosząc o wykonanie portretu.”

Z.P.: W jakim czasie wykonujesz jedną pracę?

J.S.: Jeden portret wykonuję nawet do 2 tygodni, w zależności od liczby detali.

Z.P.: Powiedz mi, proszę, w jaki sposób pracujesz?

J.S.: Najchętniej pracuję rysując z fotografii, dzięki czemu mogę poświęcić całą moją uwagę na dopracowanie detali, nie muszę liczyć się wtedy z cudzym zmęczeniem i pracuję tak długo, jak tylko potrzebuję i uważam za stosowne. Niestety, życie nauczyło mnie, że bardzo ważnym jest przed rozpoczęciem pracy pobierać zaliczkę. Jak już wspominałem, jestem bardzo dokładny w tym, jak rysuję, w mojej pracy nie zostawiam sobie miejsca na błędy. Jednak mimo to, że rysuję całą swoją duszą, zawsze znajdzie się klient, który jest niezadowolony, który pod koniec pracy nie chce zapłacić za portret twierdząc, że w rzeczywistości ma większe oczy lub mniejszy nos, jest ładniejszy, bardziej uśmiechnięty czy szczuplejszy. Swoją drogą niesamowite jest, jak ludzie sami odmiennie odbierają swój wygląd zewnętrzny. Dlatego wprowadziłem pobieranie zaliczki, taki chyba już jest los artysty...

Z.P.: Co czułeś, gdy sprzedałeś swój pierwszy rysunek?

J.S.: Gdy sprzedałem swój pierwszy rysunek, byłem bardzo szczęśliwy, ale też dumny z siebie. Czułem, że od tej pory wszystko będzie iść we właściwym kierunku.

Z.P.: Gdzie znajdujesz inspiracje?

J.S.: Tym, co najbardziej mnie inspiruje, jest kultura i wszystkie jej elementy, takie jak choćby etniczny ubiór kobiet afrykańskich nawiązujący do naszej tradycji. Uwielbiam rysować kobiety, kojarzą mi się z moją matką, są piękne, dzielne i silne. Posiadają wyjątkową aurę. Fakt, że ubierają kangę, daje wyraz naszemu pochodzeniu. Uważam, że to bardzo ważne, by obdarzać szacunkiem wszelkie przejawy naszej kultury, być dumnym ze swojej tożsamości. Spędzam dużo czasu nad tym, by w swoich pracach ukazać wielość

odniesień do tradycji plemion, z których się wywodzimy. Piękno można odnaleźć wszędzie, a zwłaszcza w kulturze.

Wierzę, że jako artyści jesteśmy wolni, chętnie poszerzam swoje horyzonty, uczę się nowych technik, wieloma sprawnie się posługuję, jednak najchętniej wracam do rysunku. Dzieje się tak głównie dlatego, że pomimo wielu poszukiwań, które do tej pory poczyniłem, nie odnalazłem w życiu niczego, co stanowiłoby dla mnie większe wyzwanie niż rysowanie, jednocześnie przynosząc mi tak ogromną satysfakcję i radość. Mówisz, że moje prace są bardzo dobre. Wiem o tym, bo rysuję je oddając im całego siebie. Pracuję nie tylko dłońmi, ale też głową i sercem.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia odnośnie tanzańskiego rynku sztuki?

Reprezentuję młode pokolenie, którego los w dużej mierze zależy od aprobaty ze strony social mediów. Stanowi to dla nas ogromną presję, gdyż w Internecie, przez wzgląd na anonimowość, ludzie są znacznie bardziej chętni do wyrażania opinii, zwłaszcza tych krytycznych. Naturalnie, dostępność, jaką osiągamy dzięki wirtualnemu światu, posiada również szereg pozytywów, ale ta dostępność oraz swoboda wypowiedzi może przynosić tyle samo dobra, co zła. W dobie Internetu coraz częściej naruszane są prawa autorskie. Ktoś może bezkarnie kopiować twoje prace. To bardzo przykre, ponieważ jednego dnia poświęcasz całą swoją kreatywność pracując najlepiej jak potrafisz, a następnie, chcąc podzielić się tym, jak dobrze Ci wyszło, decydujesz się opublikować swoją pracę, a jakiś czas później oglądasz nic innego jak własne dzieło nieudolnie skopiowane przez kogoś innego. To bardzo krzywdzące. Jednak zdaję sobie sprawę, że ta sama droga otwiera nas również na światowy rynek i zagranicznych klientów. Czuję, że nas, młodych twórców, znajduje się przede wszystkim w sieci, ten rynek sztuki nie przynależy konkretnemu miejscu. Oczywiście inaczej wygląda to w przypadku artystów, którzy tworzą na arenie sztuki tanzańskiej od lat. Oni wypracowali swoją renomę poprzez wystawy i kontakty osobiste jak Chikawe. Mam wrażenie, że należymy do dwóch odmiennych generacji. My, młodzi, w dalszym ciągu uczymy się od nich, ale coraz częściej swoją wiedzę czerpiemy też z sieci, gdzie w kilku prostych filmowych instruktażach na Youtube można dowiedzieć się, jak zrobić niemalże wszystko. Wierzę, że my, młodzi twórcy tanzańscy, mamy realne szanse na to by wprowadzić na rynku sztuki, również światowym, duże zmiany, by stać się silnymi i zauważalnymi, jak jeszcze nigdy dotąd.

Z.P.: Jaka jest rola artysty na tle społeczeństwa?

J.S.: Wierzę, że tym, co odróżnia artystów na tle społeczeństwa, jest ich głos. Nasze prace wnoszą nasze opinie do publicznego dialogu, poruszają dzięki temu odbiorców, mają moc sprawczą. Artyści poprzez swoje prace wyrażają to, co myśli wielu, tym samym są one ważne nie tylko dla nas samych, ale również dla innych ludzi.

4.7. Życie codzienne mieszkańców Tanzanii (również w postpandemicznej rzeczywistości)

W Tanzanii rzeczywistość dnia codziennego w znacznym stopniu zależna jest od sytuacji społeczno-ekonomicznej rodziny, w której przyszło danej jednostce przyjść na świat. Zazwyczaj nam, Europejczykom, bardzo trudno jest przyjąć afrykańską perspektywę, co wynika z wielu różnic, powstałych choćby na tle kulturowym, obyczajowym czy ekonomicznym. Możemy jednak, np. dzięki przytoczonym poniżej odsłonom, spróbować spojrzeć na tanzańską rzeczywistość z lokalnej perspektywy. Taki punkt widzenia może zapewnić nam, odbiorcom wrażliwym na różne formy sztuki, szereg niezwykłych, niecodziennych wrażeń. W tym kontekście nie sposób przemilczeć sytuację, która, szczęśliwie jedynie na pewien czas, odmieniła całkowicie życie wszystkich obywateli świata – mowa naturalnie o pandemii. Pandemia również stanowi temat niektórych prac tanzańskich twórców.

4.8. Lutengano Mwakisopile, zwany Lute

Artysta urodził się w 1976 roku w Dar es Salaam, gdzie żyje i tworzy do dziś. Lute posiada liczne rodzeństwo, dwóch jego starszych braci zostało artystami³¹, dlatego też miał z kogo brać przykład jako chłopiec, jednak, jak sam twierdzi, jest artystą-samoukiem i rysowania i malowania nauczył się podczas warsztatów w kraju, jak i za granicą. Wielką inspiracją od zawsze stanowi dla niego twórczość Mohameda Razy. Artysta wspomina, jak kopiował rysunki Razy, kiedy jeszcze chodził do szkoły³². Do tej pory bardzo lubię i cenię Razę, chętnie odwiedzam go w jego pracowni – wspomina.

Mwakisopile najchętniej wykonuje prace w technice, którą sam określa jako „mix media” akrylu z kolażem, wykonuje także grafiki w technice drzeworytu.

³¹ „Moim pierwszym nauczycielem po świecie sztuki był mój straszny brat, Indi Mwakisopile, który obecnie mieszka w USA”.

Ta i kolejne wypowiedzi Lutengano Mwakisopile pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 04.03.2022.

³² J. Pruitt, *Inspired tree decades...*, op. cit., s. 96.

Z.P.: Gdzie nauczyłeś się posługiwać techniką drzeworytu? To chyba dość nietypowa umiejętność wśród tanzańskich artystów?

L.M.: Byłem uczestnikiem wielu warsztatów organizowanych przez NYS. Jeden z nich prowadził niemiecki artysta, od którego nauczyłem się drzeworytu. [...] Dużą wiedzę zdobyłem również dzięki pomocy Roberta Ntilo, którego również znam z NYS, nie tylko wykonywałem drzeworyty podczas prowadzonych przez niego warsztatów, ale również nauczyłem się dzięki niemu techniki akwaforty i akwatinty, co stanowi, tak jak wspomniałaś, dość nietypową umiejętność wśród obecnie tworzących artystów w Tanzanii. [...] Dodatkowo wykonuję również grafiki komputerowe, sprawnie posługuję się Adobe Ilustratorem. Jest to bardzo pomocne, kiedy wykonuję ilustracje do książek. Dziś ja ilustruję podręczniki służące dzieciom do nauki, tak jak kiedyś, gdy sam chodziłem jeszcze do szkoły, czynił to Raza.

Tematyka twórczości Lutengano Mwakisopile wywodzi się ze wspomnień, nadziei i aspiracji. Karykatury społeczne i konotacje polityczne stanowią częste wątki w jego pracach. Artysta przyznaje, że wiele inspiracji czerpie prosto z życia, z codziennych doświadczeń i obserwacji. Jego zdaniem to właśnie refleksja nad codziennością okraszona ironicznym komentarzem odautorskim, ma szansę pobudzić społeczną potrzebę publicznej dyskusji.

L.M.: Moja sztuka to realizm afrykański, opowiada o rzeczywistości dnia codziennego rozgrywającej się przed naszymi oczami. W każdej sekundzie można odnaleźć coś fascynującego, jeśli tylko chce się to dostrzec. Moje obrazy są nieco karykaturalne. Staram się zawsze poruszać tematy istotne lokalnie, jednak jestem dobrym obserwatorem otaczającego świata, dlatego zdarza mi się również tworzyć reagując na sytuację globalną.

Swoją przygodę jako artysta i projektant tekstyliów Lute rozpoczął w 1992 roku, kiedy dołączył do Nyumba ya Sanaa, gdzie pracował do 1997 roku. Artysta brał udział w licznych warsztatach, szkoleniach oraz rezydenturach artystycznych³³. Mwakisopile

³³ Warsztaty i rezydentury artystyczne:

2014: rezydentura artystyczna w Nafasi Art Space z artystką z RPA, Mawande Ka Zenzile Dar es Salaam, Tanzania

2014: rezydentura artystyczna w Gibbs Farm, Ngorongoro Safari Lodge, Arusha, Tanzania

2014: warsztaty kuratorskie prowadzone przez British Council, Alliance Française Arusha oraz Nafasi Art Space, Dar es Salaam, Tanzania

2013: rezydentura artystyczna w Kuona Trust, Center for Visual Arts, Nairobi, Kenia

2013: warsztaty sitodruku na tkaninach w Vipaji Foundation, Dar es Salaam

wystawiał swoje prace w wielu miejscach w Tanzanii, jak i na świecie³⁴, m.in. Danii, USA, Włoszech, Kanadzie, Norwegii, Kenii i Ugandzie. Jest założycielem Wasanii Visual Arts Company i członkiem Tanzania Federation of Crafts & Arts (TAFCA). Jest także przewodniczącym Związku Artystów Plastyków w Tanzanii. Pracował na zlecenie wielu

2013: warsztaty malowania kolorem wodnym Wet on Wet, Wet or Dry w Vipaji Foundation Dar es Salaam, Tanzania

2012: warsztaty rzeźby w glinie i odlewania z włókna prowadzone przez kenijską artystkę Kaigwa Gakunjwa w Nafasi Art Space Dar es Salaam, Tanzania

2012: warsztat z projektowania prowadzony przez duńskiego artystę w Aarhus, Dania

2012: warsztaty z rysowania ludzi węglem, prowadzone przez Patricka Mukabi, z Nairobi w Kenia, Nafasi Art. Space, Dar es Salaam, Tanzania

³⁴ Wystawy zbiorowe i indywidualne:

2019: Oscary African Creativity Exhibition, 1–10 września, Kair, Egipt

2018: 18. Asian Art Biennale Exhibition Bangladesh, 1–5 września, Dhaka, Bangladesz

2018: Exposition d'Art Africain Contemporain *Our Africa; There And Here*, z udziałem artystów z Senegalu, Francji, Kamerunu, Kongo, Burkina Fasso, Togo, Sudanu,

RPA, Tanzanii, Szwajcarii i Rwandy, École Internationale de Geneva, Szwajcaria

2017: wystawa East Africa Art Biennale, wystawiana w pięciu krajach: Tanzania, Kenia, Uganda, Rwanda i Burundi

2017: ISK FOTA Art Show 2017, wystawa w International School of Kenya, Nairobi

2017: *Freedom of Expression Art Exhibition*, z udziałem 14 artystów, Alliance Française, Dar es Salaam, Tanzania

2017: Tanzania Contemporary Art Expo 2017 Exhibition, z udziałem 14 artystów, Village Market, Nairobi, Kenia

Oasis Café, Dar es Salaam, Tanzania

2016: wystawa zbiorowa artystów z Afryki Wschodniej, Artyści współcześni pochodzący z Ugandy, Kenii, Tanzanii, Rwandy, Burundi, Sudanu Południowego i Etiopii, w Nommo Gallery. Kampala, Uganda

2016: wystawa indywidualna *Living Life* Vipaji Gallery, Dar es Salaam, Tanzania

2016: wystawa indywidualna *Life Goes On* Dar es Salaam, Tanzania

2015: wystawa *Wood Cut Print*, Best Western Coral Beach Hotel, Dar es Salaam, Tanzania

2015: wystawa *Manjano*, Godown Art Center, Village Market, Nairobi, Kenia 2015: wystawa *Art in motion*, International School of Kenya ISK, Nairobi, Kenia

2014: wystawa indywidualna *Street Art, Street Life*, Woodberry Café, Oysterbay, Dar es Salaam, Tanzania

2014: wystawa indywidualna *Lute Mwakisopile At Black Tomato*, Dar es Salaam, Tanzania

2014: wystawa malarstwa, Indian Cultural Centre, Dar es Salaam, Tanzania

2014: Auction Art Exhibition, Kilimanjaro Hyatt Hotel, Dar es Salaam, Tanzania

2014: wystawa sztuki z okazji oficjalnego otwarcia Vipaji Gallery of Fine Art, Dar es Salaam, Tanzania

2014: wystawa sztuki *City Life*, Nafasi Art Space, Dar es Salaam, Tanzania

2014: wystawa indywidualna, Gibbs Farm Ngorongoro Safari Lodge: Karatu Arusha, Tanzania

2013: wystawa indywidualna podczas rezydentury w Kuona Art Trust, Nairobi, Kenia

2013: wystawa indywidualna *Lithograph Print*, Goethe Institute, Dar es Salaam, Tanzania

2013: wystawa obrazów z kontynentu *From Africa, For Africa*, Auberge d', Włochy

2013: wystawa inspirowana *Three decades of Tanzanian art 1972–1993 who worked in Nyumba ya Sanaa*, zorganizowana przez Fundację Vipaji w Alliance Française, Dar es Salaam, Tanzania

2013: *Taswira yetu Art Exhibition*, National Museum and Culture, Dar es Salaam, Tanzania

2012: *Sanaa ya Makaratasi Art Exhibition*, Nairobi National Museum, Kenia

2012: *Art Exhibition*, Banana Hill Gallery, Nairobi Kenia.

2012: *Collaborative Art Exhibition*, City Hall, Aarhus Town, Dania

2012: wystawa indywidualna *Painting*, at La-Petite Gallery, Dar es Salaam, Tanzania.

firm, organizacji pozarządowych, ministerstw, stowarzyszeń i wydawnictw. Jest także członkiem i założycielem pracowni artystycznej w Nafasi Art Space, Centrum Sztuki Współczesnej w Dar es Salaam. Pracuje również na rzecz wielu stowarzyszeń biorąc udział w różnych projektach artystycznych. Wykonywał ilustracje do wielu podręczników i materiałów dydaktycznych dla dzieci w Tanzanii³⁵. Otrzymał wiele nagród w różnych konkursach artystycznych, jednak na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że Mwakisopile jest pierwszym zwycięzcą Oscarów Afrykańskiej Kreatywności mających miejsce w 2019 w Kairze.

Z.P.: Czy pamiętasz kiedy zaczęło się twoja przygoda ze sztuką? Kiedy namalowałeś i w jakich okolicznościach sprzedałeś swój pierwszy obraz?

L.M.: Sztuka od zawsze jest wpisana w moje życie, jest moją pasją. [...] Mój pierwszy obraz namalowałem w 1992 roku podczas warsztatów w NYS, został sprzedany podczas mojej pierwszej zbiorowej wystawy w tym samym roku. Nie otrzymałem za niego konkretnego wynagrodzenia, ponieważ zgodnie z zasadami panującymi wówczas w ośrodku jako uczestnik pobierałem miesięczne stypendium określonej wysokości, bez względu na liczbę sprzedanych prac. Zresztą uważam, że dla młodego twórcy na początku kariery takie rozwiązanie było uczciwe. Pamiętam, że byłem wtedy bardzo szczęśliwy, czułem, że od tej pory wszystko mi się uda i nic już nie będzie wyglądać tak samo.

Z.P.: Jaka jest Twoja opinia o NYS jako miejscu oferującym pomoc młodym artystom? Czy ośrodek ten spełnił swoją rolę w twoim przypadku?

L.M.: Gdy dołączyłem do Nyumba Ya Sanaa, panowała tam bardzo dobra, przyjazna atmosfera. Wszyscy sobie pomagali i byli wobec siebie życzliwie nastawieni. Pracowałem m.in. z Patrickiem Imanjama, Georgiem Lilanga, a w późniejszym czasie z Evaristem Chikawe.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat pozycji kobiet-artystek w tanzańskim świecie sztuki?

³⁵ Od 2017 roku uczestniczy w pracach wydawnictwa Room To Read przygotowując ilustracje do podręczników szkolnych dla dzieci.

W 2016 roku współpracował przy projekcie wydawniczym wydawnictwa Cambridge, publikującego podręczniki szkolne dla dzieci.

W 2015 roku wykonywał ilustracje do podręczników szkolnych dla dzieci dla rządowego wydawnictwa tanzańskiego.

W latach 2007–2012 wykonywał na zlecenie Youth Alliance do materiałów edukacyjnych.

L.M.: W kwestii kobiet-artystek mogę powiedzieć jedynie ze smutkiem, że bardzo często ich kreatywność jest wprost proporcjonalna do możliwości, które z powodu utrudnień życiowych są mocno ograniczone. Pozycja kobiet na rynku sztuki jest trudna przez wzgląd na wielość ich ról, poza pracą muszą zajmować się rodziną i dziećmi, pełnią funkcję córek, matek i żon. Często przeszkodą w realizacji ich marzeń i ambicji jest brak zrozumienia i wsparcia ze strony męża. Generalnie uważam, że kobiety-artystki są bardzo dzielne, muszą pokonać wiele trudności, by móc zajmować się tym, czym pragną.

Z.P.: Skąd czerpiesz inspiracje?

L.M.: Najwięcej inspiracji odnajduję biorąc ołówek do ręki. Nie jest mi potrzebny jakiś wzniósły temat, moje otoczenie dostarcza mi najciekawsze propozycje pod przyszłe obrazy. Bardzo lubię szkicować. Czasami zdarza się, że przypominam sobie wtedy fragmenty moich snów, jednak najwięcej inspiracji czerpię po prostu z codzienności.

Mwakispile jako artysta pełnoetatowy regularnie wystawia swoje prace zarówno w galeriach jak i podczas warsztatów, które zbiegają się z wieloma wydarzeniami organizowanymi przez niego bądź organizacje, których jest członkiem. Ponadto dzięki wielu kontaktom pełni nie tylko rolę artysty, ale również otacza ogromnym wsparciem innych twórców tanzańskich, ułatwiając wiele transakcji galeryjnych.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat tanzańskiego rynku sztuki?

L.M.: Nie jest to dobry moment dla artystów w Tanzanii. Jeszcze przed covidem sytuacja na rynku sztuki była trudna, a pandemia to był, jak wiadomo, okropny czas dla wszystkich. Szczególnie boleśnie odczuliśmy to my-artyści, nasi klienci zniknęli. Obecnie w naszym najbliższym otoczeniu mamy tylko jedną galerię sztuki – Rangi Art Gallery. Trudno jest być artystą w Tanzanii, znikąd nie otrzymujesz wsparcia, nie możesz liczyć na pomoc rządu, jak choćby muzycy. Rzadko zdarza się, że promuje nas ktoś z zewnątrz, tak jak ty.

Z.P.: Jak sądzisz jaka jest rola artysty w społeczeństwie tanzańskim?

L.M.: Dzieci w szkołach nie uczą się żadnego przedmiotu związanego bezpośrednio ze sztuką. Kończąc szkołę średnią młodzież nie wynosi żadnej wiedzy z tego zakresu. Nie dziwi zatem, że społeczeństwo nie traktuje zawodu artysty zbyt poważnie. [...] Mimo wszystko byłbym szczęśliwy, gdyby moje dzieci podążyły moją ścieżką i wybrały zawód artysty. Uważam, że to bardzo ważne, by robić to co się kocha.

Lute Mwakisopile to artysta pewny swoich racji, który ochoczo patrzy w przyszłość, roztaczając przed sobą śmiałe wizje. Jak sam twierdzi: „Czuję, że moja kreatywność nie ma granic. Warto poruszać tematy odzwierciedlające społeczeństwo. To właśnie dzięki temu wyrażam swoją opinię na temat rzeczywistości, która jest na równi abstrakcyjna i interpretacyjna”.

4.9. Haji Chilonga

Urodził się w 1969 roku niewielkiej wiosce Lukuledia w rejonie Mtwara w dystrykcie Masasi w południowo-wschodniej Tanzanii. Pochodzi z rodziny od pokoleń zajmującej się kowalstwem i wyrobem przedmiotów użytkowych z gliny. Ekspresja wizualna i kreatywność były cechami charakteryzującymi jego bliskich. Chilonga był bardzo dociekliwym i aktywnym dzieckiem; biegał, grał w piłkę nożną, uwielbiał aktorstwo i teatr. Początkowo poważnie traktował piłkę nożną, ale szybko zdał sobie sprawę, że zawód piłkarza pozwala robić karierę jedynie w określonych ramach czasowych, a im starszy zawodnik, tym mniejsze są jego możliwości. Natomiast praca twórcza jest to profesja, która daje nieograniczone pole możliwości, a artysta, podobnie jak dobre wino, dojrzewa wraz z wiekiem i nabytymi umiejętnościami.

Talent Chilongi został odkryty w szkole podstawowej. W 1992 roku zakończywszy naukę na poziomie tej szkoły artysta przeprowadził się do Dar es Salaam w poszukiwaniu lepszego jutra.

H.Ch.: Moim największym marzeniem jest by moje dzieci nigdy nie były zmuszone zrezygnować z edukacji w wyniku konieczności rozpoczęcia samodzielnego, dorosłego życia. Jestem dumny z tego, że dzięki pracy moich rąk stać mnie na to, by zapewnić moim najbliższym dobrą przyszłość.

W 1992 roku zaczął malować farbami wodnymi na płótnie. Jest samoukiem, który dzięki sile i determinacji osiągnął ogromny sukces.

H.Ch.: W 1997 roku brałem udział w swojej pierwszej wystawie. W przeciwieństwie do wielu moich kolegów, najpierw podjąłem decyzję o tym, że pragnę zostać artystą, a dopiero później zacząłem brać udział w szkoleniach oraz wystawach. Na wszystko, co mam zapracowałem ciężką pracą, nie było tu miejsca na przypadek. Pierwszy raz poszerzałem moje umiejętności na warsztatach w 2000 roku.

Z.P.: Czy pamiętasz, co czułeś, gdy sprzedałeś swój pierwszy obraz?

H.Ch.: Swoją pierwszą pracę sprzedałem niedługo po tym, gdy postanowiłem zostać artystą. Miało to miejsce w 1992 roku. Moją pracę kupił jeden z ówczesnych kolekcjonerów malarstwa, który do tej pory kupował głównie prace kooperatywy *tingatinga*. Pamiętam, jak bardzo byłem z siebie dumny i szczęśliwy.

W późnych latach 80. Chilonga skupił się na realizacji reklam i billboardów, na które otrzymywał zlecenia, i które stały się jego głównym źródłem utrzymania. Od zawsze podziwiał twórczość Davida Sheparda³⁶, malarza dzikiej afrykańskiej fauny. Zresztą swoją przygodę z malarstwem zaczął właśnie od realizacji zbliżonych tematów. Chilonga chciał zostać znanym międzynarodowym artystą, ale zdawał sobie sprawę, że, aby tak się stało, musi wykreować swój indywidualny styl malarski. Pomimo szerokiego spektrum możliwości twórczych – od malowania z natury, poprzez rzeźbę – postanowił najpełniej zrealizować się w malarstwie abstrakcyjnym, które w niedługim czasie stało się jego wyróżnikiem na tle innych artystów tanzańskich.

Chilonga od najmłodszych lat rozumiał, jak ważna jest systematyczność w zdobywaniu praktycznych umiejętności, dlatego chętnie brał udział w lokalnych i międzynarodowych warsztatach plastycznych i doskonalił swoje umiejętności. Dwukrotnie został zakwalifikowany do udziału w Międzynarodowej Letniej Akademii Sztuk Pięknych w Salzburgu w 2007 i 2014 roku w Austrii. Niektóre z jego prac można odnaleźć jako element stałej ekspozycji w Tanzania State House od 2004 roku. Tym, co czyni Chilongę naprawdę szczęśliwym, jest możliwość swobodnego aktu twórczego, w wyniku którego artysta może wyrażać siebie. „Sztuka jest jak pokarm dla mojej duszy, jest dla mnie wszystkim, bez niej świat nie byłby taki sam”. Chilonga uważa, że „sztuka jest potrzebna w każdym aspekcie życia. Na przykład drogi, po których jeździmy, zostały naszkicowane przez architektów, a ubrania, które nosimy, zostały zaprojektowane przez artystów”.

Dziś Haji Chilonga jest uznanym na świecie artystą, ma własną pracownię oraz uczniów, z którymi to chętnie dzieli się swoją wiedzą i doświadczeniem. Obrazy Chilongi, choć abstrakcyjne, opowiadają o lokalnej sytuacji społecznej. Artysta maluje także portrety. Jego pierwsza wystawa odbyła się w 1995 roku w Bamayu Gallery w Tanzanii.

³⁶ Richard David Shepherd (1931–2017) – brytyjski artysta, który w swoich pracach zawsze chętnie poruszał temat ekologii, która stanowiła dla niego nadrzędny problem ludzkości. Największą popularność zyskał dzięki obrazom przedstawiającym lokomotywy parowe i dziką przyrodę, często malował również samoloty, portrety i pejzaże.
Online: hasło David Shepherd, [https://en.wikipedia.org/wiki/David_Shepherd_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Shepherd_(artist)) [dostęp: 20.02.2023].

Wystawiał prace w Tanzanii, Kenii, Ugandzie, RPA, Niemczech, Szwajcarii, Austrii, USA i Kanadzie. W wolnym czasie Chilonga nadal lubi grać w piłkę nożną. Uwielbia również muzykę, szczególnie relaksuje się grając na gitarze. Może szczerze powiedzieć, że dzięki sztuce spełnił wszystkie swoje marzenia. Dzięki swojemu talentowi udało mu się osiągnąć kilka kamieni milowych w życiu, takich jak budowa własnego domu, kupno farmy, budowa domu dla matki, a nawet opłacenie wszystkich etapów edukacji swoich dzieci. Mimo że Chilonga odniósł tak wiele sukcesów i obecnie jest jednym z najchętniej kupowanych tanzańskich artystów, wciąż uważa, że warto marzyć i mierzyć wysoko, a ciężka praca, systematyczność i determinacja sprawiają, że pozornie niemożliwe stanie w zasięgu jego rąk. Pragnie, by pewnego dnia jego prace były tak znane, aby jego potomni mogli oglądać je w filmach czy usłyszeć o nich z książek.

4.10. Omar Kiwenge

Omar Kiwenge urodził się w 1972 roku w Stone Town na wyspie Zanzibar. Pochodzi z Tanzanii kontynentalnej z ludu Matumbi. Jego dziadek przybył na wyspę z kontynentu, a ojciec urodził się już na Zanzibarze. Artysta przyznaje: „nie lubię imion arabskich, przyjemność sprawia mi, gdy inni zwracają się do mnie po nazwisku – po prostu Kiwenge”³⁷. Jest najstarszy z siedmiorga rodzeństwa. Jego rodzice byli żołnierzami w i przeszli na emeryturę ze stopniem kapitana. Jak mówi artysta, „ojciec niedawno zmarł, a matka swój czas dzieli na spacer, wizyty w kościele i opiekę nad wnukami”. W latach 1980–1992 Kiwenge ukończył szkołę podstawową w Stone Town na Zanzibarze. Następnie od 1992 roku rozpoczął naukę sztuki w centrum artystycznym, które było w tamtym czasie prowadzone przez japońskiego artystę przy wsparciu rządu i centrum informacyjnego. Szkoła artystyczna w Old Ford w Stone Town na Zanzibarze działała w latach 1992–1998. W tym czasie uczono młodych wówczas lokalnych artystów różnych technik plastycznych i światowej historii sztuki. Kiwenge wspomina: „W 1992 roku brat przyprowadził mnie do Old Ford na Zanzibarze, w związku z tym, że uważał, że posiadam spory talent plastyczny”. W 1998 roku projekt został jednak bezpowrotnie zamknięty. O tego czasu pieczę nad szkołą w Old Ford przejęli bracia Aussi. Obecnie w Old Ford, poza działaniem galerii sztuki, wspólnie tworzy, koryguje i uczy się wzajemnie grupa dawnych artystów zrzeszonych w tym miejscu pierwotnie przez artystę z Japonii. „Zdarza się nam brać również na nauki nowych studentów, z którymi decydujemy się dzielić naszą

³⁷ Ta i kolejne wypowiedzi Omara Kiwenge pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, Stone Town, Zanzibar, 05.03.2022.

wiedzą, tworzymy taką nieformalną szkołę przekazując wiedzę, tak jak kiedyś nam ją przekazano. Ja w Old Ford uczę podobnie jak w College rysunku i malarstwa”. Obecnie Kiwenge jest wykładowcą na College zatrudnionym przez organizację rządową Vocational Training Authority (VTA). Uczy podstaw malarstwa, rysunku oraz wykonywania murali. Jest jedynym artystą w swojej rodzinie. Kiwenge brał udział w wielu projektach, szkoleniach i kursach na Zanzibarze, wystawiał również swoje prace podczas lokalnych wystaw. „Brałem udział w wielu ważnych projektach. Podczas jednego z nich odbywały się warsztaty malarstwa henna. Jest to sztuka uprawiana głównie przez kobiety zanzibarskie. Jestem zdania, że to bardzo istotne, by kobiety również mogły istnieć w świecie sztuki, dlatego zawsze staram się wspierać ich działania”.

Z.P.: Czy pamiętasz, kiedy namalowałeś swój pierwszy obraz i co ukazywał?

O.K.: Swój pierwszy obraz namalowałem w 1992 roku. Było to bardzo realistyczne przedstawienie ulicy, na której wówczas mieszkaliśmy. Pamiętam, że praca ta była na tyle dobra, że moi sąsiedzi patrząc na nią mówili „Prosimy cię, Kiwenge, sprzedaj nam ją, ona nie należy tylko do ciebie, to też część naszego życia”. Chętnie odwiedzali nasz dom, by móc choćby na nią popatrzeć. To uzmysłowiło mojej rodzinie, że muszę posiadać duży talent.

Z.P.: A czy pamiętasz, co czułeś, gdy sprzedałeś swoją pierwszą pracę?

O.K.: Pierwsza praca, którą sprzedałem, przedstawiała typowe zanzibarskie drzwi. Narysowałem je, a następnie podmalowałem farbami akwarelowymi. Sprzedałem go podczas wystawy i otrzymałem za niego bardzo dużo pieniędzy, zyskując pewność, że moja sztuka pozwoli mi przeżyć.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat rynku sztuki w Tanzanii?

O.K.: Nie mogę mówić o tanzańskim rynku sztuki, ponieważ nie wiem, jaka panuje tam sytuacja. Mogę wypowiadać się jedynie w kwestiach bezpośrednio mnie dotyczących, czyli związanych z Zanzibarem. My, artyści zanzibarscy, mamy zupełnie inną sytuację niż mieszkańcy Tanzanii kontynentalnej, tak było od zawsze. Dotykają nas całkiem inne problemy i wpływy. Na Zanzibarze jest bardzo prężnie działający rynek sztuki napędzany przez turystykę, w związku z tym łatwo jest być artystą na Zanzibarze.

Z.P.: Jaka jest twoja wiedza na temat światowej historii sztuki?

O.K.: Potrafię malować i rysować realistycznie. Mam sporą wiedzę odnośnie światowej historii sztuki. Brałem udział w wielu wykładach dotyczących tego tematu. [...] Moje ulubione style w malarstwie to surrealizm i abstrakcja, ale wiem też, kim był Jackson Pollock czy Picasso, staram się dużo czytać na temat światowej historii sztuki, lubię być na bieżąco.

Z.P.: Czy uważasz, że posiadana przez Ciebie wiedza z zakresu historii sztuki wpłynęła w jakiś sposób na twoją twórczość?

O.K.: Jestem specyficznym twórcą, bardzo mocno skoncentrowanym na swojej pracy. Sądzę, że obecnie żyjemy w takich czasach, że tak naprawdę nikt nie musi wiedzieć, czym się zajmujesz, ważne, by widział efekt twojej pracy”.

Z.P.: Jakie są twoje inspiracje?

O.K.: Lubię przelewać na płótno swoje emocje, dawno temu malowałam najczęściej przestrzeń miejską, lokalną architekturę. Jednak szybko pojąłem, że tego typu sztukę uprawia większość mieszkańców Zanzibaru. Dziś skupiam swoją uwagę na wielu bieżących sprawach, sztuka posiada dla mnie głównie wyraz społeczny. [...] Tworząc moje prace staram się odnosić do bieżących sytuacji zaczerpniętych z życia codziennego. Pewnego dnia spacerując po ulicach Stone Town zobaczyłem mężczyznę robiącego sobie zdjęcie przy użyciu kijka *selfstick*. Postanowiłem uczynić z tego jakże prostego fragmentu rzeczywistości temat mojej pracy. Zdziwiająco szybko sprzedałem tę pracę, co więcej, wzbudziła ona na tyle duże zainteresowanie wśród odwiedzających galerię w Old Ford, że zdecydowałem się powtórzyć ten motyw w nieco innej odsłonie. W sumie powtórzyłem go trzykrotnie i za każdym razem bardzo szybko sprzedałem swoje prace. Jednak nie zdecydowałem się na więcej prób pomimo ogromnego zainteresowania klientów. Nie chcę być kopistą. Nie chcę być odtwórczy, nawet jeśli sprawa dotyczy mojej własnej sztuki. Staram się żyć wbrew zasadzie: mała widzi mała robi. [...] Kiedy koronawirus został dostrzeżony na świecie, nasz rząd w pewnym momencie również zaczął rozsiewać panikę wśród społeczeństwa. W tym okresie zmarł mój ojciec. Na Zanzibarze jest bardzo bogata tradycja związana z uroczystością chowania zmarłych, na pogrzeb z reguły przychodzi bardzo dużo osób, by pożegnać zmarłego. Na pogrzebie mojego Taty było tylko kilka osób z najbliższej rodziny. Przez to było to dla nas podwójnie potworne doświadczenie. Dużo czytałem odnośnie koronawirusa i tego, w jaki sposób wpływa na ludzkie ciało. Jestem zdania, że na Zanzibarze, prawdopodobnie w wyniku wysokich temperatur, koronawirus

nie miał szans przetrwać w formie innej niż zwykła grypa. My, chcąc nie chcąc, żyjemy w takich warunkach, że dzielimy się tu wszystkimi zarazkami. Widziałas, jak wygląda nasz lokalny transport publiczny? Jak podróżuje się *dala dala*? Jak jeden kichnie, to zarazki lecą na wszystkich. Oddychamy tam dosłownie tym samym powietrzem. Gdyby koronawirus był faktycznie tak niebezpieczny, jak mówiono, dziś zwyczajnie wszyscy byśmy już nie żyli. Jednak przez decyzje podjęte przez rząd faktycznie mogliśmy umrzeć z głodu, przez brak pracy i pieniędzy podczas lockdownu. To było dla nas znacznie bardziej przerażające niż koronawirus kiedykolwiek. Zresztą na tę chorobę nie zachorował nikt, kogo znam. Pamiętam, że ta sytuacja okropnie mną wtedy wstrząsnęła i starałem się wyrażać moje emocje poprzez sztukę. [...] Afryka boryka się od zawsze z wieloma przeciwnościami, ludzie chorują tu i umierają każdego dnia na potworne choroby, takie jak m.in. AIDS, malaria czy ebola, a na ustach wszystkich był jedynie koronawirus, jakby reszta spraw przestała w ogóle mieć miejsce lub nigdy nie stanowiła realnego zagrożenia. Pamiętam, że jedyne, co mnie wtedy naprawdę przerażało, to siła tych informacji, one nas dosłownie bombardowały. Ja jako artysta muszę być nieustraszony, muszę śmiało wyrażać swoje opinie, dlatego już od pierwszej chwili wyrażałem swoje opinie wobec tego globalnego zakłamania, nie licząc się z potencjalnymi konsekwencjami.

Z.P.: Czy miałeś w życiu chwilę zwątpienia związane z pracą jako artysta?

O.K.: Chwile zwątpienia nachodziły mnie cały czas podczas pandemii. Kiedy Zanzibar wyglądał jak wymarły, ulice świeciły pustkami, a ludziom nie wolno było pracować, sytuacja była okropna. Ja sam chwytalem się w tym czasie różnych zajęć, by przetrwać. Porównując moje doświadczenia i kolegów widziałem, że nam wszystkim było bardzo trudno w tym okresie. Na szczęście potrafię wiele rzeczy, dlatego w tym czasie zająłem się projektowaniem ubiorów i dekoracjami wnętrz.

Z.P.: Czy religia jest istotna w twoim życiu?

O.K.: W Tanzanii oraz na Zanzibarze mamy dwie religie: chrześcijan i muzułmanów, ja jestem muzułmaninem. Na szczęście dla nas wszystkich nie mamy tu problemów w kwestiach religijnych. Wszyscy jesteśmy równi i żyjemy na podobnych zasadach, szanujemy siebie nawzajem i naszą religię. Zdarza się nawet, że bierzemy udział w świętach naszych przyjaciół wyznających inną wiarę. Zdarzają się też związki mieszane, dla nas na Zanzibarze to zwykła rzecz. Miłość to bardzo naturalna sprawa, a kwestia wiary zawsze może być przecież przedyskutowana w związku, bo przecież to, w co wierzysz, to

bardzo prywatna i indywidualna sprawa. [...] Wielu malarzy na Zanzibarze nie podejmuje tematów figuratywnych przez wzgląd na swoją religię, dla mnie jednak nie stanowi to problemu. Uważam, że skoro Bóg dał mi talent, to zrobił to po to, bym mógł go w pełni wykorzystywać.

Z.P.: Jakie są twoje prace?

O.K.: Większość spośród moich obrazów maluję farbami wodnymi. Jestem również bardzo sprawnym portrecistą. Staram się wiele spośród moich prac wrzucać na mój profil na Facebook, żeby ich nie zgubić, w Internecie są paradoksalnie bezpieczne, co raz tam trafia, pozostaje tam już na zawsze. [...] Mój styl ewoluuje każdego dnia, codziennie budzę się inny i codziennie staram się uchwycić poprzez sztukę tę część siebie.

Z.P.: Jaka jest rola artysty na tle reszty społeczeństwa?

O.K.: Trudno jest być artystą na Zanzibarze, tutaj tak naprawdę nawet rząd nie rozumie, czym jest sztuka. Dzieci w szkołach nie uczą się plastyki, dlatego dorośli nie pojmują dlaczego sztuka w ogóle mogłaby mieć znaczenie. Społeczeństwo docenia aktorów, muzyków, ale nie widzi sensu pracy artystów wizualnych. Mam nadzieję, że stopniowo ten problem zacznie się minimalizować.

Z.P.: Kto jest według ciebie najlepszym artystą na Zanzibarze?

O.K.: Od zawsze bardzo ceniłem twórczość Aussi, to wielki artysta, którego prace zawsze poruszają moje serce.

Z.P.: Dlaczego jesteś artystą?

O.K.: Nie potrafię jednoznacznie określić, z jakich powodów zostałem artystą. To chyba rola, jaka najlepiej określa to, kim jestem, począwszy od chwili, w której zacząłem się nad tym zastanawiać. Od zawsze towarzyszy mi sztuka. Mama od dziecka kupowała mi materiały plastyczne i powtarzała – pamiętaj możesz być, kim tylko zapragniesz. Chcesz być artystą, to zostaniesz artystą.

Z.P.: Jakie są twoje plany na przyszłość?

O.K.: Marzę, by w przyszłości otworzyć szkołę kształcenia młodych twórców oraz nauczycieli, którzy mogliby uczyć dzieci sztuki w szkołach.

4.11. Aboubakary Chikoyo

Aboubakary Chikoyo jest młodym twórcą, który urodził się w 1993 roku w Dar es Salaam. Aboubakary posiada sześcioro rodzeństwa, przyszedł na świat jako czwarte dziecko w rodzinie. Jego rodzice rozstali się, gdy był jeszcze dzieckiem. Ukończył szkołę podstawową i średnią w dzielnicy Mbagala w Dar es Salaam. Już jako dziecko zaczął interesować się sztuką. W wolnym czasie najchętniej oddaje się malarstwu oraz rzeźbie, które są jego największą pasją. Od dziecka jako jedyny w rodzinie wykazywał szczególne zamiłowania artystyczne, rodzice akceptowali jego szczególne upodobania i wspierali jego działania na tyle, na ile pozwalały im skromne zasoby finansowe. Dowcipny, inteligentny, lubiący wszelkie nowości, skory do eksperymentów – to tylko niektóre z cech Chikoyo. Abou, jak sam twierdzi, miał wielkie szczęście, gdyż na swojej drodze spotkał Hajiego Chilonga, który w niedługim czasie stał się jego mentorem, nauczycielem i artystycznym wzorem do naśladowania. To właśnie Chilonga w znacznym stopniu przyczynił się do tego, że dziś Chikoyo jest właśnie w tym miejscu. „Do Chilongi przyprowadziła mnie moja matka, wierząc że posiadam talent. W jego pracowni nauczyłem się posługiwać różnymi technikami plastycznymi. Chilonga to wspaniały człowiek i nauczyciel, jest bardzo cierpliwy, pełen pasji i zrozumienia”³⁸. Chikoyo do tej pory brał udział w kilku warsztatach w Tanzanii, m.in. w warsztatach z pastelu zorganizowanych przez Vipaji Art Foundation, które prowadził Evarist Chikawe. Był również członkiem szkoleń organizowanych przez Nafasi Art Space. Jak wspomina, często odwiedzał to miejsce, jednak nigdy nie był członkiem organizacji. Dwukrotnie odbył podróż do Kenii, żeby zaprezentować swoje obrazy podczas wystaw współorganizowanych przez Vipaji Art Foundation w Nairobi. Pierwsza z nich była zorganizowana we współpracy z galerią Banan Hill, druga – z Muzeum Narodowym w Nairobi.

Styl, w jakim Chikoyo maluje, to abstrakcja. Sztuka zawsze była dla niego narzędziem do przekazywania wiadomości odbiorcom. Nic nie przynosi mu większej radości niż ukończenie pracy, którą docelowa publiczność akceptuje, kocha i docenia. Chikoyo czerpie satysfakcję z procesu tworzenia dzieła aż do momentu jego sprzedaży. Czuje, że osiągnął swój cel, a jego praca posiada wartość. „Sztuka nie tylko jest moim życiem, jest również moją największą siłą. Stanowi przydatne narzędzie służące do wysyłania ważnych przekazów społeczeństwu. [...] Niestety, póki co nie utrzymuję się

³⁸ Ta i kolejne wypowiedzi Aboubakara Chikoyo pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, Oyster Bay, Dar es Salaam, 16.02.2022.

jedynie ze sprzedaży moich obrazów, zajmuję się też dorywczo innymi rzeczami. Jednak najtrudniej było mi zarabiać malując podczas pandemii.”

Z.P.: W jaki sposób pracujesz?

A.Ch.: Głównie używam farb akrylowych, jednak nieraz zmuszony jestem, by oszczędnie je nakładać, dlatego rozcieńczam je mocno wodą lub maluję prawie suchym pędzlem, innym razem, kiedy mam nieco więcej materiałów, pozwalam sobie na użycie grubszej warstwy farby. W drugim przypadku najczęściej używam szpachli malarskiej. Wiele zależy od okoliczności, również życiowych, w jakich powstają dane prace.

Z.P.: Czy jesteś dumny ze swoich obrazów?

A.Ch.: Trudno jednoznacznie odpowiedzieć mi na to pytanie, ponieważ nigdy nie dysponowałem na tyle dużymi zasobami finansowymi, by móc swobodnie, bez ograniczeń używać materiałów artystycznych, takich jak farby czy płótno, które są mi niezbędne do tworzenia. Zawsze, gdy zarabiam pieniądze, staram się kupić tyle materiałów, by starczyło mi na namalowanie jak największej liczby obrazów. Marzę o tym, że kiedyś to się zmieni i że jak spotkamy się następnym razem, to będę potrafił odpowiedzieć na twoje pytanie.

Z.P.: Co stanowi dla ciebie inspirację?

A.Ch.: Inspirują mnie proste codzienne czynności, w tych formach aktywności zakłete bywa niewyobrażalne piękno. Wystarczy być uważnym, by oddać magię tych chwil. Czasami decyduję się poruszać sprawy polityczne lub innego rodzaju istotne społecznie, bardzo ważna dla mnie jest ochrona naszej kultury, staram się dać temu wyraz poprzez moje prace.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat sztuki plemiennej?

A.Ch.: Rzeźba makonde, zarówno ta tradycyjna jak i współczesna, jest według mnie bardzo ważna, gdyż pozwala zachować ciągłość naszej tradycji, tego typu sztuka jest naszym dziedzictwem.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat rynku sztuki w Tanzanii?

A.Ch.: Rynek sztuki jest naprawdę trudny, zwłaszcza dla młodych twórców, którzy, tak jak ja, pozbawieni są koneksji. Jesteśmy zmuszeni podejmować inne prace i oszczędzać każdy grosz na materiały plastyczne, aby móc zajmować się sztuką. Sztuka jest czymś, co kocham najbardziej na świecie. Marzę o tym, by w przyszłości móc zarabiać jedynie dzięki sztuce.

Z.P.: W jakim czasie powstają twoje prace?

A.Ch.: Jeden obraz maluję około tygodnia.

Z.P.: Kto, według ciebie, jest najlepszy spośród współczesnych artystów w Tanzanii?

A.Ch.: Uważam, że najlepsi są Chilonga, Chikawe i Lute. Marzę o tym, by kiedyś być jak oni i nie mówię tu jedynie o ich dziełach, możliwościach, zarabianych przez nich pieniądzach czy podróżach, w jakie się udają. Chciałbym kiedyś móc wspierać innych młodych twórców, tak jak oni to robią.

Z.P.: Jak uważasz, jaka jest rola artysty na tle społeczeństwa?

A.Ch.: Uważam, że w Tanzanii mało kto szanuje zawód artysty. Owszem, zdarza się, że ktoś obdarzy szacunkiem artystę, który na swoim profilu w social mediach publikuje posty z zagranicznych wyjazdów czy wystaw. Jednak to nie do końca ma coś wspólnego z jego rolą w społeczeństwie, czy też jego sztuką, tylko z pozycją, jaką osiągnął, i pieniędzmi, jakie zarobił. Mam wrażenie, że dla przeciętnego Tanzańczyka nie ma znaczenia, w jaki sposób tego dokonał. Równie dobrze mógłby uzyskać ten sam rodzaj szacunku fotografując się ze sławnymi ludźmi. Wśród opinii publicznej rzadko kiedy o artyście świadczą jego prace. Moim zdaniem to zły punkt wyjścia, tworzący błędne koło i nie powinno to wyglądać w ten sposób. [...] Gdy byłem mały, bawiłem się malując i rysując, tak jak inne dzieci grają w piłkę czy wspinają się po drzewach. Gdy dorosłem, odkryłem, że sztuka nie jest tylko zabawą, może stanowić silny przekaz puszczony w świat, wiadomość, która może nieść ze sobą zarówno pozytywne, jak i negatywne wartości. Uważam, że bycie artystą to ogromna odpowiedzialność. Artysta powinien realizować swoje pasje, ale również chronić kulturę i edukować społeczeństwo.

Z.P.: Gdybyś mógł coś zmienić, co by to było?

A.Ch.: Gdybym mógł coś zmienić to zatrzymałbym korupcję, ponieważ nie ma chyba niczego bardziej nieuczciwego niż osiągnąć sukces przy wykorzystaniu jedynie pieniędzy i układów, bez żadnych umiejętności i predyspozycji. To naprawdę niegodne.

Oprócz malowania Chikoyo lubi także grać na instrumentach oraz słuchać muzyki. Chętnie rzeźbi, najczęściej decydując się na realizację przedmiotów użytkowych, owocem jego prac rzeźbiarskich z reguły bywają krzesła.

Chikoyo jest bardzo skromny, choć w głębi duszy marzy o tym, by moc w przyszłości zostać artystą rozpoznawalnym na światowym rynku sztuki. W przyszłości chciałby móc zostać nauczycielem i zarażać młodych twórców swoją pasją, tak jak kiedyś miało to miejsce w jego przypadku. Marzy również o tym, by mieć swoje własne studio, obecnie pracuje w mieszkaniu, które dzieli z rodziną i to stanowi dla niego pewną niedogodność.

4.12. Annah Nkyalu

Annah Nkyalu urodziła się w niewielkiej miejscowości Fundi w okolicach Iringi w południowej Tanzanii. Do szkoły podstawowej oraz średniej uczęszczała w Moshi w dystrykcie Kilimandżaro. Następnie ukończyła college w Dar es Salaam na poziomie licencjackim na studiach pedagogicznych ze specjalnością z chemii i biologii. Jej rodzice również byli nauczycielami, ojciec pracował dorywczo również w charakterze geodety, rysując mapy. Ma siostrę, z którą jest bardzo związana. Annah jest jedyną artystką w swojej rodzinie. „Od dziecka swój czas wypełniałam głównie rysowaniem. Pamiętam, że w szkole podstawowej często nauczyciele byli na mnie źli i mówili, że gdy ktoś rysuje tak dużo, jak ja, to nie pozostaje mu już wiele czasu na naukę. „Ja jednak nie zważałam na te słowa, moja pasja była silniejsza ode mnie. Duży problem w kwestii kreatywności nie tylko mojej własnej w tym okresie, ale również wszystkich dzieci w wieku szkolnym wynika z braku przedmiotu przeznaczonego na kształcenie plastyczne, podczas którego mogłabym dać wyraz swoim zainteresowaniom. [...] W mojej wiosce nie było żadnych artystów. Moi rodzice nigdy nie zetknęli się nawet ze sztuką, dlatego nie rozumieli, z czego wynikają moje osobliwe predyspozycje. Nie przypuszczali nawet, że w ten sposób można zarabiać pieniądze. Trochę czasu zajęło im zrozumienie moich potrzeb i pragnień. Jednak pochodzę z bardzo kochającej rodziny, której członkowie wspierają się nawzajem. Tak było również w przypadku rozpoczęcia mojej kariery artystycznej. Uzyskałam od rodziny pełne wsparcie, a dziś sądzę, że moi bliscy mogą być ze mnie bardzo dumni. [...] Rodzina jest dla mnie bardzo ważna, mam nadzieję, że któregoś dnia związę się z mężczyzną, który w pełni zaakceptuje moją pasję i sposób, w jaki pracuję. Ludzie w różny sposób pojmują to, czym zajmują się artyści i z jak wieloma kwestiami jest ta praca pośrednio związana. Mam tu na myśli pracę do późna, czy w ogóle nienormowany czas pracy, konieczność uczestniczenia w życiu publicznym czy liczne wyjazdy. Taki tryb życia może stać się

przyczyną nieporozumień. [...] A ja bardzo chciałabym założyć w przyszłości rodzinę i być taką matką jaką jest moja mama”³⁹.

Nkyalu po ukończeniu collegu udała się na Zanzibar, gdzie pobierała lekcję w Old Ford od starszego z braci Aussi⁴⁰. „To właśnie Aussi uświadomił mi, jak duży mam talent i jakie znaczenie posiada moja sztuka”. Po powrocie z Zanzibaru Nkyalu przystąpiła do programu Nafasi Art Space, którego w niedługim czasie została członkiem. Obecnie to właśnie z ramienia Nafasi bierze udział w wielu szkoleniach oraz warsztatach artystycznych, ostatnio kształci się w zakresie malarstwa graffiti wykonywanego przy użyciu farb w sprayu. Posiada również w przestrzeni kompleksu należącego do Nafasi studio, które współdzieli z Hedwigą Tairo.

Z.P.: Jak twoim zdaniem jest być kobietą-artystką w męskim świecie?

A.N.: Myślę, że kobietom zawsze jest trudniej niż mężczyznom, zwłaszcza gdy są po ślubie i zmuszone są dzielić swój czas na wiele różnych działań. Kobieta-artystka dużo czasu, który w innych okolicznościach zapewne poświęciłaby rodzinie, musi spędzić na pracy. Zdarza jej się pracować po nocach. Taka sytuacja musi być bardzo trudna zarówno dla niej, jak i dla jej rodziny. [...] Zdaje sobie sprawę z tego, że moja twórczość może inspirować inne młode kobiety, które w życiu codziennym zmagają się z wieloma przeciwnościami. Dzięki swobodnemu dostępowi do Internetu i mojemu życiu w social mediach mogę dzielić się moją twórczością ze światem, zwracając uwagę na wiele istotnych społecznie

³⁹ Ta i kolejne wypowiedzi Annah Nkyalu pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, Nafasi Art Space, Dar es Salaam, 11.02.2022.

⁴⁰ Bracia Aussi obecnie w Old Ford w Stone Town na Zanzibarze sprawują pieczę nad galerią sztuki, która została tam założona znacznie wcześniej z inicjatywy japońskich artystów, prowadzących w tym miejscu szkolenia dla lokalnych twórców. Do tej pory artyści wywodzący się z grupy zrzeszonej z inicjatywy japońskich organizatorów prowadzą szkołę umożliwiającą kształcenie się lokalnych twórców z zakresu sztuk plastycznych. Z reguły jednak studenci pochodzą z Zanzibaru. Obaj bracia, do których obecnie należy cała przestrzeń Old Fort, są artystami. Starszy spośród braci Aussi cieszy się ogromnym poważaniem wśród lokalnej społeczności. Jest utalentowanym malarzem monochromatycznym, który wykonuje swoje prace w tak zwanym stylu zanzibarskim, przypominającym poruszoną fotografię. W związku z przewagą muzułmanów na Zanzibarze, styl zwany zanzibarskim ukazuje zazwyczaj jedynie krajobrazy miejskie, bardzo sporadycznie używa sylwetki ludzkiej. Jest to związane z zakazem przedstawień figuratywnych w sztuce islamu. Obaj bracia są pełnoetatowymi artystami, którzy w ramach swojej pracy dokonują wielu eksperymentów formalnych, jednak ich twórczość nigdy nie jest figuratywna, zgodna ze wspomnianą powyżej zasadą. Zdarza się jednak, że ich prace (niekiedy wykonywane wspólnie – jeden obraz malowany przez dwóch malarzy) tworzone są w konwencji silnie abstrakcyjnej, będącej wyrazem sztuki nieprzedstawiającej. Młodszy brat Aussi tworzy głównie abstrakcje, sztuką zajmuje się również jego żona, będąca przedstawicielką tzw. Henna art, czyli malarstwa akrylem na płótnie, zbliżonego do dekoracji ozdabiających ciała arabskich narzeczonych w dniu ślubu (pokrywających gł. dłonie oraz stopy). Powyżej wymienieni twórcy nie zostali uwzględnieni w niniejszej pracy z uwagi na znaczną obszerność prowadzonych w jej ramach rozważań. Z całą pewnością zostaną jednak uwzględnieni w innych planowanych w przyszłości opracowaniach.

problemów, w tym również dotyczących bezpośrednio sytuacji kobiet w wielu krajach (nie tylko afrykańskich).

Z.P.: Czy zmagalaś się w przeszłości z jakimiś wątpliwościami związanymi z twoją profesją? A.N.: Każdego dnia walczę z wątpliwościami pokonując wiele przeciwności. Jednak nieustannie wzrastająca liczba miłośników mojej sztuki utwierdza mnie w przekonaniu, jak znaczące jest to, co robię, i że jestem we właściwym dla mnie miejscu.

Annah cały czas uczy się i rozwija swoją pasję, jaką jest rysunek długopisem. „Najczęściej rysuję używając długopisu, ale zdarza się, że maluję również przy użyciu farb akrylowych”. Nieustannie poszerza również swoją wiedzę z zakresu światowej historii sztuki. Póki co, najbardziej ceni sztukę abstrakcyjną, ale, jak sama twierdzi, stara się nieustająco poszerzać swoje horyzonty. „W Nafasi dużo rozmawiamy z innymi twórcami na temat naszych prac, ale również otaczającego świata, wymieniamy swoje spostrzeżenia, opinie i uwagi, niekiedy krytyczne”.

Z.P.: Czy uważasz, że twoja sztuka może stanowić wyraz sztuki feministycznej?

A.N.: Zgadzam się, aby moja sztuka była określana jako feministyczna, choć każdy może ją podziwiać. Dużo czasu poświęcam na pracę w social mediach, jestem aktywistką społeczną walczącą o wiele istotnych spraw, m.in. poprawę sytuacji kobiet – możliwość ich swobodnej wypowiedzi, czy sprzeciw wobec narkomanii czy innych uzależnień. Staram się w swoich pracach gloryfikować naturalne piękno kobiet, które jest dla mnie jako kobiety szczególnie cenne.

Z.P.: Jakie tematy poruszają twoje prace?

A.N.: Moje prace mówią głównie o społeczeństwie, wielu przeciwnościach, które zmuszeni są pokonywać mieszkańcy Tanzanii. Dotykam tematów trudnych, tj. samotność, uzależnienia czy wolność słowa. Często odwołuję się również do szczególnego znaczenia tradycji, naszej kultury i etniczności. Protekcja kultury jest dla mnie szczególnie ważna. Liczę na to, że dzięki ludziom takim jak ja generacja, która przyjdzie po nas, będzie miała szansę doświadczyć tego, czym jest kultura Tanzanii czy w ogóle Afryki.

Z.P.: Czy pamiętasz, co czułaś, gdy sprzedałaś swoją pierwszą pracę?

A.N.: Kiedy sprzedałam swoją pierwszą pracę, byłam ogromnie szczęśliwa. Sztuka jest dla mnie cudem i zawsze sytuacja, w której mogę się nią dzielić, jest dla mnie wyjątkowa.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat rynku sztuki w Tanzanii?

A.N.: Myślę, że obecnie bardzo trudno jest być artystą w Tanzanii. Rynek sztuki został prawie całkowicie wygaszony przez covid. Wielu kolekcjonerów w ogóle przestało do nas przyjeżdżać, właśnie ze względu na sytuację pandemiczną, co ma przełożenie na fakt, że znacznie trudniej jest sprzedać jakąkolwiek pracę. Ja w moich pracach również poruszam temat covidu, ponieważ jestem zdania, że wymaga on komentarza. Czas pandemii był dla nas wszystkich szczególnie trudny. Ludziom brakowało społecznych kontaktów, wymiany opinii, wzajemnego wsparcia, a nawet swobodnego oddychania świeżym powietrzem – istne szaleństwo. Mam nadzieję, że takie czasy już nigdy do nas nie powrócą.

Z.P.: Jak sądzisz, jaka jest rola artysty w społeczeństwie?

A.N.: Rolą artysty jest edukować społeczeństwo, wyrażać opinię, znajdować rozwiązania konfliktów, a to wszystko poprzez sztukę. Uważam, że sztuka ma dawać radość, ale jej równie ważną funkcją jest pobudzać ludzkie emocje i stanowić podłoże do dyskusji społecznej. Sztuka może być też świetną terapią. Kocham tę wolność, którą daje mi sztuka.

Największym marzeniem Annah jest otworzyć galerię sztuki oraz centrum zrzeszające i kształcące młodych tanzańskich artystów, bardzo pragnie również uczyć sztuki w szkole. „Wiem, że przy obecnym systemie kształcenia tego typu praca nie jest możliwa w placówce publicznej, ale może kiedyś będę w ten sposób pracować w szkole prywatnej, kto wie? Obecnie pracuję jako pełnoetatowa artystka, ale wiem, że potrafiłabym to pogodzić”.

4.13. Masoud Kibwana

Masoud Kibwana urodził się w Ndanda w 1988 roku. Ukończył szkołę podstawową w Ndanda, a następnie liceum w Mtwara. Jako dziecko był dość nieśmiały, od zawsze charakteryzowała go wielka miłość do sportu i sztuki. Gdy był chłopcem, trudno mu było jednoznacznie zdecydować, kim pragnie zostać w przyszłości. Przychodziły mu na myśl różne pomysły – od zawodowego żołnierza po piłkarza, aż wreszcie zdecydował, że to czego pragnie naprawdę, to być artystą. Nie był wówczas jeszcze świadom, że sztuka może stać się dla niego dochodowym zawodem. Jest jedynym artystą w swojej rodzinie. „Moja mama jest gospodynią domową a ojciec pracuje na farmie. [...] Pochodzę z rodziny mużulmanów, mój ojciec ma jeszcze inne żony. Ja jestem jednak bardzo związany z moją

mama”⁴¹. Jak twierdzi, „do sukcesu, który osiągnąłem w znacznej mierze przyczynili się moi przyjaciele, którzy od samego początku mojej twórczej drogi inspirowali mnie, wpływając na moją decyzję dotyczącą rozwoju kariery”. Max Kamundi, którego poznał jeszcze w Ndanda, podobnie jak Masoud, niegdyś związany był z działalnością misyjną benedyktynów. Kamundi był jednym z pierwszych i najważniejszych nauczycieli i mentorów Kibwany. Do wyboru przez Kibwanę artystycznej drogi przyczyniło się również jego zamiłowanie do komiksów. Masoud szczególnie lubił *Sani* i *Tabasamu*. „Odkąd pamiętam, ilustracje komiksowe stanowią dla mnie silną inspirację”. Do Dar es Salaam przeniósł się, gdy miał 15 lat. Od 2007 roku przez następnych pięć lat był członkiem Nafasi Art Space. Od czasu, gdy przeprowadził się do Dar es Salaam, brał udział w różnych warsztatach w kraju i za granicą. Masoud Kibwana przeszedł szkolenie jako artysta w Centrum Szkolenia Zawodowego Dar Youth Art (DYA). Artysta wystawiał swoje prace zarówno lokalnie, jak i za granicą – w Tanzanii, Kenii, Rwandzie, Tajwanie, Chinach i we Włoszech. „Sztuka jest życiem, ponieważ otwiera ludzki umysł na tłumaczenie życia ze stanu umysłu lub idei, na rzeczywistość”.

Kibwana mówi: „Innowacja to moje drugie imię. [...] Bardzo pragnąłem wyróżnić się czymś względem innych artystów. Uwielbiam eksperymentować z różnymi stylami, chętnie pracuję w nurcie zero waste, w którym wykorzystuję kawałki ubrań/jeansów do łatania i malowania. Wykorzystywanie płótna, ścinków oraz innych materiałów będących potencjalnymi odpadami stanowi element kluczowy w moim procesie tworzenia. Dzięki urozmaiconym fakturom powstają wielowymiarowe płaszczyzny Tworzę w ten sposób od 2015 roku. Od siedmiu lat działam tylko w ten sposób, ponieważ zależy mi na tym, aby ta konwencja stała się moim znakiem rozpoznawczym. Od tego czasu stworzyłem około 40 płócien wykonanych tą techniką. Wpadłem na ten pomysł w odpowiedzi na silną potrzebę odróżnienia mojej sztuki od prac innych twórców tanzańskich. Mój styl przypomina trochę płaskorzeźby na płótnie. Niekiedy moje obrazy przez wzgląd na wielość warstw są bardzo ciężkie. Prace wykonywane w tym stylu nazywam *patches*⁴². W dalszym ciągu pracuję nad ich ulepszeniem, mam wrażenie, że *patches* nieustannie ewoluują. Od zawsze pragnąłem być oryginalny. Sadzę, że mi się to udało. Wielu chwali mój styl, doceniając indywidualność i kreatywność”.

⁴¹ Ta i kolejne wypowiedzi Masouda Kibwana pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 09.02.2022.

⁴² *Patch* – ang. łata.

Styl artysty przypomina nowatorską konwencję pomiędzy kolażem a asamblażem. Dzieła artysty bardzo zyskują przy bezpośrednim kontakcie. Z jednej strony są bardzo dokładne, zauważalna jest dbałość o każdy detal, z drugiej sprawiają wrażenie masywnych i ciężkich. *Patches* są z założenia dość monumentalne. Oglądane z bliska przykuwają uwagę pieczołowitością wykonania, z daleka zyskują nową jakość poznawczą wynikającą z intrygującej prezencji. Najczęściej posiadają zamkniętą kompozycję i przygaszoną paletę barwną, choć nie stanowi to reguły. Zawsze poruszają tematy istotne społecznie, odważnie łamiąc wszelkie tabu. „Jednym z głównych tematów poruszanych przeze mnie jest polityka, odnoszę się również do ekologii oraz globalizacji. Chętnie w swoich pracach poruszam bieżące problemy, również te istotne lokalnie. Przykładowo ostatnio tematem moich prac stał się koronawirus i to, w jaki sposób wpłynął na lokalną ludność”.

Masoud jest współczesnym artystą wizualnym sprawnie mieszającym malarstwo figuratywne z elementami kubizmu i abstrakcji. Prace Kibwany oddają piękno, kulturę i tradycje mieszkańców Afryki Wschodniej. Jego skrupulatna dbałość o szczegóły nadaje jego pracom głębię. Jego twórczość podkreśla wyzwania, które utrudniały zrównoważony rozwój społeczności tanzańskiej. W swoich pracach artysta próbuje uchwycić piękno, kulturę i tradycje mieszkańców Tanzanii. „Posiadam pewną wiedzę na temat światowej historii sztuki oraz sztuki Tanzanii. Oczywiście, czerpię inspirację również z prac innych twórców, jednak zawsze staram się zachować indywidualny charakter mojej twórczości. Silną inspirację stanowi dla mnie rzeźba makonde, zwłaszcza *shetani*”.

Z.P.: Czy pamiętasz, co czułeś, gdy sprzedałeś swoją pierwszą pracę?

M.K.: Moją pierwszą pracę sprzedałem jeszcze w Ndanda, ucząc się w studio Maxa Kamundi. Była to dla mnie ogromna radość. Mam bardzo dobre wspomnienia związane z moją nauką w warsztacie Kamundiego. Choć dziś tworzę w zupełnie innej konwencji, w dalszym ciągu bardzo szanuję dzieła Maxa”.

Z.P.: Czyją twórczość najbardziej cenisz wśród tanzańskich artystów?

M.K.: Uważam, że w Tanzanii działa obecnie bardzo wielu dobrych artystów. Chciałbym wyszczególnić kilka nazwisk, takich jak: Chilonga, Chikawe, Safina Kimbbokota, Max Kamundi oraz Lute Mwakesopile.

Z.P.: Jaka jest rola artysty wobec społeczeństwa?

M.K.: Uważam, że rola artysty wobec społeczeństwa jest bardzo ważna, ponieważ nasza praca umożliwia swobodne wyrażanie myśli. Jestem artystą, ponieważ mam coś, czym

chciałbym się dzielić z innymi. Dzięki sztuce jest mi łatwiej wyrażać moje zdanie na temat otaczającego mnie świata.

Prywatnie Masoud żyje z kochającą partnerką, z którą ma dwoje dzieci w wieku 8 i 3 trzech lat. W wolnym czasie uwielbia czytać, oglądać sport i słuchać muzyki. Wierzy, że dla rozwoju potrzebne jest nieustanne kształcenie się, dlatego chętnie zdobywa wiedzę, poszerzając swoje horyzonty. „Moim największym osiągnięciem jako człowieka jest zdobycie ogromnej siatki kontaktów, które są bardzo pomocne. Gdybym nie był artystą, nie miałbym szans poznać wielu wybitnych osób, nie rozmawiałbym z kolekcjonerami i ambasadorami.” Moja sztuka stanowi most pomiędzy nami, jest dla mnie tak cenna, bo pozwala mi na swobodną wypowiedź. Sprawia, że nie tylko ja chcę mówić, ale przede wszystkim inni pragną słuchać”. Jego kariera artystyczna dała mu wolność, umożliwiła prowadzenie prostego, mało skomplikowanego życia, w którym dostosowuje się jedynie do wytyczonych przez siebie zasad. Masoud marzy o posiadaniu własnej galerii sztuki i o tym, by umożliwić rozwój sztuki Tanzanii na międzynarodowej arenie.

4.13. Dullah Wise

Abdullah Khamis Omar zwany Dullah Wise urodził się 1990 roku na Zanzibarze. Uczęszczał do lokalnej szkoły podstawowej na Zanzibarze. Od 2006 roku uczył się posługiwać różnymi technikami plastycznymi w Old Ford od starszego z braci Aussi. Rysuje odkąd pamięta. Kiedy był nastoletnim chłopcem, ojciec jako pierwszy zauważył jego talent i umożliwił mu rozwój możliwości twórczych. Ojciec artysty jest profesjonalnym przewodnikiem wycieczek po Zanzibarze, obecnie zbliża się już jednak do wieku emerytalnego. Matka jest gospodynią domową.

D.W.: Ze związku moich rodziców urodziło się dwoje dzieci, moja siostra i ja. Rodzice rozwiedli się, gdy byliśmy jeszcze mali, oboje mają dziś innych małżonków. Ja i siostra wyprowadziliśmy się razem z ojcem i to on z jego nową żoną nas wychowywali. Nowa żona ojca okazała się wspianą osobą, która wychowała nas z wielką troską, zaangażowaniem i miłością. Razem z ojcem mają jeszcze pięcioro dzieci, wszyscy razem tworzymy bardzo zgodną, pełną miłości i wsparcia rodzinę. Jedną z moich sióstr, podobnie jak ojciec, pracuje jako przewodnik wycieczek. Ja jestem jedynym artystą w rodzinie. Obecnie sam jestem głową rodziny, mam wspianą żonę i 6-miesięczną córeczkę. [...] Dużo podróżuję, spotykam wielu różnych ludzi, jednak uważam, że jeśli spotkasz właściwą osobę to należy utrzymać ją przy sobie za wszelką cenę. Jeśli rozumiesz się z kimś bez

słów, to warto być z tą osobą i założyć z nią rodzinę. Moja żona jest dla mnie tą jedyną, to moja miłość i wsparcie”⁴³.

Tematy prac Dullaha są zaczerpnięte z życia codziennego. „Pamiętam swoją pierwszą poważną pracę. Powstała w 2006 roku i ukazywała lody”. Na swoich wielobarwnych impresjonistycznych płótnach chętnie odtwarza sceny rodzajowe, w których postacie ludzkie nie odgrywają jednak nadrzędnej roli, lecz stanowią pewnego rodzaju barwny powidok, mający wywołać refleksję nad przemijaniem, istotą istnienia, a także koniecznością życia zgodnego z tempem współczesnego świata. Co ciekawe, pomimo zauważalnych tendencji impresjonistycznych, artysta twierdzi, że od początku malował w sposób, który dyktowało mu serce. Dopiero po wielu latach aktywnej działalności artystycznej Dullah otrzymał od jednego ze swoich klientów z Europy album Claude’a Moneta. Wówczas dowiedział się o korzeniach tego XIX-wiecznego stylu w sztuce, wywodzącego się z Francji. „Zanim dowiedziałem się, czym jest impresjonizm, wielu moich klientów z Europy porównywało moje prace do tego stylu. Można zatem powiedzieć, że najpierw zostałem intuicyjnie współczesnym impresjonistą, a dopiero później dowiedziałem się, czym jest ten styl w malarstwie.”

Z.P.: W jaki sposób pracujesz?

D.W.: Staram się pracować bardzo szybko, by mieć szansę na możliwie precyzyjne uchwycenie chwili, w której tworzę, mego tu i teraz. Ważne jest też to, by mieć dobre światło. Jednego dnia maluję około 2–3 godzin, tak długo, aż będę zadowolony z ostatecznego efektu. Maluję farbami akrylowymi na płótnie a następnie szpachlą malarską. [...] Większość moich prac tworzę w plenerze. Maluję najczęściej z natury, co nie jest proste, bo, jak wiesz, mieszkamy tu przez znaczną część roku naprawdę bardzo wysokie temperatury. Dlatego maluję głównie wcześniej rano i wieczorami. Zdarza mi się też pracować nocą, bardzo to lubię, bo panuje wtedy wyjątkowa atmosfera, pełna napięcia i energii. Zanzibar nocą tętni życiem, każdy gdzieś się śpieszy, coś je, rozmawia, spaceruje. Jednym słowem: dostarcza mi interesujących tematów do realizacji obrazów.”

Z.P.: Co stanowi dla Ciebie źródło inspiracji?

D.W.: Inspiruje mnie głównie natura, kultura, historia i życie społeczne [...]. Nie ma dla mnie niczego cenniejszego niż ukazać piękno chwili, szczególnie lubię malować nocą lub

⁴³ Ta i kolejne wypowiedzi Dullaha Wise pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 09.03.2022.

nad ranem, kiedy świta. Wtedy jest niezwykle światło i bardzo doniosła atmosfera. Każda chwila może być niepowtarzalna, a ja lubię dawać temu wyraz w swoich pracach. Nawet wówczas, gdy decyduję się namalować ponownie ten sam kadr, co wczoraj, o tej samej, co wtedy, godzinie, to on nigdy nie będzie jednakowy, może być podobny, ale nie będzie to ten sam obraz. Dzieje się tak właśnie dlatego, że żadna z chwil nie jest powtarzalna, dlatego życie, na które się składają się te chwile, jest takie wspaniałe i wyjątkowe.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat sztuki plemiennnej w Tanzanii?

D.W.: Dla mnie sztuka plemienna nie ma większego znaczenia. Tutaj na Zanzibarze mamy swoją kulturę i historię. Nasze korzenie związane są z innymi wpływami.

Dullah Wise odważnie realizuje postawione przez siebie założenia, nieustannie pnąc się w górę. Nie boi się pracy z żadnym medium, często pracuje przy pomocy zarówno pędzla, jak i pióra, używając farb wodnych i olejnych, atramentu, ołówka czy węgla. Poprzez swoje dzieła promuje kulturę i piękno zanzibarskiego świata. Dullah Wise prezentował swoje prace na wielu wystawach, zarówno indywidualnych jak i zbiorowych, w kraju oraz za granicą⁴⁴. Artysta odbywa również regularne rezydentury w jednym z bardziej prestiżowych hoteli w Arushy – 4 Sezony. „Zapraszano mnie tam co roku na okres trzech miesięcy, bym pracował tylko dla nich”. Artysta odbył również wielokrotną rezydenturę w Parku Narodowym w Ngorongoro, gdzie podczas każdego z wyjazdów przez kilka tygodni uwieczniał sylwetki zwierzęce.

Z.P.: Pamiętasz co czułeś, gdy sprzedałeś swoją pierwszą pracę?

D.W.: Mój pierwszy obraz sprzedałem w 2014 roku. Pamiętam, że malowałem wtedy na plaży i zaczęli mnie turyści i zaczęli zagadywać, za ile sprzedam im obraz. Początkowo nie chciałem tego zrobić, bo był niegotowy, ale oni nie odpuszczali, widać bardzo im się podobał. Zaproponowali cenę 30 dolarów (to było w tamtych czasach dużo pieniędzy), widać było, że bardzo pragną go mieć. Zgodziłem się i było mi bardzo miło.

Z.P.: Czy musiałeś w życiu artystycznym walczyć z wieloma przeciwnościami?

D.W.: W swojej karierze miałem kilka chwil zwątpienia w sens i słuszność tego, czym się zajmuję. Gdy naszły mnie czarne myśli, to mój ojciec powstrzymał mnie przed rezygnacją. Przypomniał, jak bardzo kocham sztukę i jaki jestem w niej dobry, obiecał wsparcie

⁴⁴ Wystawy artysty odbyły się m.in.: w UK z ramienia Oxford University, w Aliance Française w dar es Salaam, w Goethe Institute w Dar es Salaam.

i zasugerował poszerzenie kwalifikacji, żeby w trudnych chwilach móc zarabiać w oparciu o specjalistyczne umiejętności przydatne na międzynarodowym gruncie, jednocześnie w Tanzanii dostępne jedynie niewielkiej grupie osób. Aby móc się wyróżnić dzięki swoim umiejętnościom, zdecydowałem się ukończyć dwuletnią szkołę z projektowania stron internetowych. Mój nauczyciel był z pochodzenia Tanzańczykiem, jednak od lat mieszkał w USA, w ramach wybranych przeze mnie studiów prowadził zajęcia indywidualne tylko ze mną. Bardzo dużo się wtedy uczyłem, projektowałem i pracowałem, za to niewiele spałem – bo około 3 godzin na dobę. Trudno było mi nadrobić pewne zaległości wynikające z braku pewnych elementów edukacji w szkole, ale na szczęście udało mi się to przezwyciężyć i zrealizowaliśmy cały program. [...] Kolejny moment zwątpienia, wywołała trudna sytuacja finansowa, moje obrazy nie sprzedawały się, znów z pomocą przyszedł mi ojciec. Poszerzyłem wówczas swoją wiedzę i umiejętności o wideografię. Byłem jednym z trzech studentów na roku, którzy uczęszczali do tej klasy. Wraz ze mną studiował mój znajomy z Niemiec. Po ukończeniu szkoły ten znajomy otworzył swoje biuro w Tanzanii specjalizujące się w wideografice. Z zawodu był menagerem muzyków, więc łatwo mu było poszerzyć zakres działalności o dodatkową ofertę związaną m.in. z tworzeniem teledysków itp. Klientów bez problemu odnajdywał w swoim codziennym otoczeniu. Zaprosił mnie do współpracy i przez pewien czas rzeczywiście pracowaliśmy wspólnie przy różnych produkcjach wideo. Choć bardzo lubiłem tę pracę i panowała tam świetna atmosfera, to jednak bardzo tęskniłem za malarstwem. Pewnego dnia, gdy kończyliśmy pracę nad jednym z projektów w Tandze, poczułem ogromną pustkę i zdecydowałem się zwierzyć przyjacielowi ze swoich rozterek. Pamiętam, że on okazał mi wówczas dużo wsparcia i przekonywał bym podążał za marzeniami, a reszta ułoży się sama. Gdy wróciliśmy do Dar es Salaam podjąłem decyzję, by ponownie spróbować swoich sił w świecie sztuki. Odwiedziłem wówczas ambasadora Szwajcarii. Okazało się to trudniejsze niż przypuszczałem, na spotkanie z ambasadorem najpierw trzeba się umówić drogą mailową. W następnych dniach próbowałem słać maile, ale z niejasnych dla mnie przyczyn nie były one dostarczane do rzecznika Ambasady z mojej skrzynki mailowej. Wróciłem wtedy na Zanzibar z niczym, ale nie poddałem się. W niedługim czasie kręcąc się po dzielnicy Oyster Bay natrafiłem na pewnego artystę, który po wysłuchaniu mojej historii zaprowadził mnie do Evarista Chikawe, pełniącego w tamtym czasie funkcję chairmana w Vipai Art Foundation. Evarist dzięki swojemu stanowisku posiadał sporo kontaktów, po obejrzeniu moich prac od razu zdecydował mi się pomóc, był bardzo otwarty, przyjacielski i serdeczny. Wprowadził mnie w tanzański świat artystyczny. Na

owoce jego działań nie trzeba było długo czekać. Niedługo po naszym pierwszym spotkaniu wziąłem udział w zbiorowej wystawie organizowanej Vipaji Art Foundation. Od tego momentu otworzyło się przede mną wiele drzwi. Uważam, że wszystko w życiu przychodzi w odpowiednim czasie, oczywiście ciężka praca i konsekwencja działania jest bardzo ważna, ale najważniejsze to być w dobrym miejscu we właściwym czasie.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat tanzańskiego rynku sztuki?

D.W.: My, artyści zanzibarscy, mamy trochę inną sytuację niż artyści tworzący na kontynencie. Na Zanzibarze mamy turystów i dość otwarty rynek, z kolei artyści tworzący na kontynencie, dzięki ambasadorom, ich wsparciu, globalnym kontaktom i koneksjom mają szansę na rozwinięcie międzynarodowej kariery.

Z.P.: Jaka jest rola artysty w społeczeństwie?

D.W.: Uważam, że artystą nie wystarczy być, trzeba się nim urodzić. Jednak, aby móc utrzymywać się z tej pracy, potrzebna jest pracowitość i czujność. Moim zdaniem artysta ma prawo łamać wszelkie konwenanse, jeśli chodzi o jego sztukę.

Z.P.: Gdybyś mógł coś zmienić, co by to było?

D.W.: Gdybym mógł coś zmienić, chciałbym, żeby powstało centrum wspierające artystów tworzących w Tanzanii kontynentalnej i na Zanzibarze.

4.15. Steve Mchomvu

Jest artystą-samoukiem pochodzącym z regionu Kilimandżaro. Urodził się w 1993 roku w miejscowości Mwenga. Jego matka pracowała jako nauczycielka, dziś jest już na emeryturze. Ma dwóch braci, jeden z nich jest fotografem, drugi pracuje w transporcie publicznym wożąc klientów *boda-boda*⁴⁵. Ukończył lokalną szkołę podstawową w Mwenga oraz liceum o profilu matematyczno-przyrodniczym w Irindze. Rysował od dziecka, swoje pierwsze rysunki wykonywał już w wieku 8 lat. Uczęszczając do szkoły średniej już na poważnie zajmował się sztuką, wykonując pierwsze portrety na zamówienie. Brał udział w kilku szkoleniach, warsztatach oraz wystawach m.in. w Wystawie Gorączki Sztuki na Uniwersytecie Dar es Salaam w 2017 r. oraz wystawie Tikisa w tym samym miejscu w 2018 r. Jego prace były publikowane w ramach Katalogu Bienalle Sztuki Afryki Wschodniej w latach 2017–2018. W lutym 2019 został jednym

⁴⁵ *Boda boda* to zwyczajowa nazwa motoru, stanowiącego jeden z najtańszych i najszybszych środków transportu publicznego w Tanzanii.

z najmłodszych artystów-rezydentów w Nafasi Art Space w Dar es Salaam, gdzie szkolił innych młodych twórców podczas warsztatów z rysowania węglem. W 2019 roku wziął udział w Biennale, podczas którego jako jeden z uczestników reprezentował artystów tanzańskich. Sprzedał wówczas 5 spośród wystawianych przez siebie prac, co, jak sam twierdzi, przyniosło mu ogromną radość i satysfakcję. Obecnie Steve Mchomvu pracuje jako pełnoetatowy artysta.

Mchomvu to pełen pasji młody człowiek, który na co dzień jest cichy i spokojny, jednak swoboda, z jaką rysuje węglem, pozwala mu odważnie wyrażać swoje opinie. „Najbardziej lubię rysować węglem. Moje prace opowiadają historie społeczne, mówią dużo o wolności. Staram się poruszać sprawy, które na co dzień są marginalizowane. W swojej sztuce jestem nieustraszony. [...] Mój styl to realizm, znaczna część moich prac to portrety”⁴⁶.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat tanzańskiego rynku sztuki?

S.M.: Jestem pełen optymizmu, dzięki mojej sztuce wiedzie mi się coraz lepiej. Z dnia na dzień coraz więcej osób jest zainteresowanych współczesną sztuką Tanzanii, dzięki czemu rynek sztuki coraz bardziej się rozwija i otwiera. Uważam, że ma na to wpływ udział młodych artystów w social mediach.

Z.P.: Jaka jest twoim zdaniem rola artysty w społeczeństwie?

S.M.: Rolą artysty jest wskazanie problemów, z którymi boryka się społeczeństwo. Artysta powinien również edukować lokalną społeczność. [...] Gdybym mógł coś zmienić, pragnąłbym, żeby rząd tanzański wprowadził przedmiot „plastyka” do szkół publicznych. Uważam, że ta prosta zmiana przyniosłaby wiele dobrego dla całego społeczeństwa.

Z.P.: Jak sądzisz, kto jest obecnie najlepszym artystą działającym w Tanzanii?

S.M.: Uważam, że najlepszym artystą tworzącym obecnie w Tanzanii jest profesor Jengo. Miałem przyjemność poznać go podczas Biennale w 2019 roku, jestem pod wielkim wrażeniem zarówno jego osobowości, wiedzy, jak i prac, które pomimo zaawansowanego wieku w dalszym ciągu tworzy. Za bardzo dobre uważam też obrazy Thobiasa Minzi.

Z.P.: Dlaczego zostałeś artystą?

⁴⁶ Ta i kolejne wypowiedzi Steve Mchomvu pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 12.02.2022.

S.M.: Mam nieco introwertyczną naturę, trudno jest mi się czasem przełamać, aby swobodnie rozmawiać z ludźmi, na co dzień jestem bardzo skryty, jednak nie oznacza to, że nie nachodzą mnie różne refleksje i że nie mam nic do powiedzenia. Sztuka daje mi możliwość swobodnej wypowiedzi, stanowi sposób, w jaki daję ujście swoim emocjom. Sztuka jest tym, co najbardziej na świecie kocham i w czym wiem, że jestem dobry.

4.16. Bieda, choroby, dysfunkcje, niedbałość o środowisko - tematy stanowiące społeczne tabu

Każdy z nas, bez względu na szerokość geograficzną, na co dzień mierzy się z różnymi przeciwnościami. Jednak istnieją miejsca na ziemi, gdzie ich skala wspomnianych przewyższa przyjętą normę. Celem poniższych rozważań nie jest, rzecz jasna, przyjęcie postawy moralizatorskiej a jedynie zwrócenie uwagi na fakt, z jak wieloma problemami, mimo XXI wieku w dalszym ciągu boryka się świat. Artystów, których sylwetki przybliżam w poniższym fragmencie pracy, cechuje przede wszystkim odwaga i determinacja, bo mimo wielu niesprzyjających okoliczności łamią wiele społecznych tabu, wynoszą na piedestał tematy, które dla wielu najchętniej zepchnięte zostałyby do lamusa.

4.17. Barnaba Mnemba

Urodził się w 1995 roku w Taborze. Obecnie żyje i tworzy w Dar es Salaam. Mnemba pochodzi z ludu Makonde, co, jak wierzą Tanzańczycy, zapewne wpłynęło na jego wyjątkowe umiejętności artystyczne. Jego ojciec jest rybakiem, matka zmarła, gdy był bardzo młody. Ma dziewięcioro rodzeństwa: dwie siostry i siedmiu braci. Jest jedynym artystą w swojej rodzinie. Barnaba ukończył szkołę podstawową w Taborze, a następnie szkołę średnią w Dar es Salaam. Swoje pierwsze kroki w świecie artystycznym stawiał pod okiem Msafiri Uwanda, będącego członkiem kooperatywy *tingatinga*. „Uczyłem się również u innych artystów, m.in. u Evarista Chikawe a obecnie jestem pełnoetatowym artystą i zajmuję się kreowaniem mojego własnego stylu. [...] Staram się, by moje obrazy były możliwie jak najbardziej realistyczne, skupiam się na przedstawianiu rzeczywistości bez kłamstw, dokładnie tak, jak wygląda. Piękno może posiadać wiele różnych odsłon, można je odnaleźć również w tym, co na pierwszy rzut oka zdaje się być odrażające. Uważam, że świat jest dość obłudny, dlatego dla mnie najważniejsza jest prawda. Nawet

wówczas, kiedy wydaje się być okrutna”⁴⁷. Z pozoru cichy i skryty Barnaba bardzo odważnie wyraża swoje opinie, czego dowodem są jego niezwykle i bardzo błyskotliwe płótna, które łamią wiele społecznych tabu.

Z.P.: Skąd czerpiesz swoje inspiracje?

B.M.: Swoich inspiracji szukam w wielu niekiedy nieoczywistych miejscach, lubię ukazywać proste, pełne napięcia sytuacje z życia codziennego. Staram się być zawsze bardzo szczery, gdy maluję, moje prace opowiadają jakąś historię, oddają atmosferę, emocje i problemy ludzkie, mówią wiele o fragmentarycznej rzeczywistości, którą ukazują. Pragnę w ten sposób poruszać ważne dla mnie i mojej generacji kwestie, których być może nigdy nie miałyby szansy wybrzmieć w inny sposób. [...] Ten świat nieustannie się zmienia, ale tak naprawdę tylko pozornie. Człowiek, aby mógł zmienić otaczającą go rzeczywistość, najpierw musi zacząć od siebie, powinien zmienić swój sposób myślenia, jeśli mu się to uda, będzie mógł dokonać wszystkiego, czego zapagnie.

Z.P.: Czy pamiętasz, co czułeś, gdy sprzedałeś swój pierwszy obraz?

B.M.: Nie pamiętam dokładnie tego momentu, gdy sprzedałem swój pierwszy obraz. Ale wiem na pewno, że sztuka jest dla mnie wszystkim. Dlatego, gdy ktoś chce kupić moją pracę, nie ważne, która to z kolei, zadbać o nią, pokazać innym w przestrzeni swojego domu, to bardzo się cieszę i jest to dla mnie najważniejsze.

Z.P.: Dlaczego jesteś artystą?

B.M.: Nie maluję jedynie w celu zarobkowym, naprawdę kocham to, co robię, sztuka jak nic innego obnaża moje wnętrze, wyraża moje pomysły, oddaje emocje. Największą nagrodą jest dla mnie to, gdy ludzie oglądający moje prace odnajdują w nich zrozumienie, pokrewne idee i emocje względem własnych, niekiedy pocieszenie. Zaczynają pod wpływem moich prac myśleć o sprawach, którymi nigdy dotąd nie zaprzęтали sobie głowy. Tematy takie, jak osamotnienie, bieda czy wojna powinny stanowić tło dla ludzkiej refleksji.

Evarist Chikawe: Barnaba przyszedł do mnie na nauki 5 lat temu, gdy pracowałem jeszcze w Vipaji Art Foundation, z ochotą zacząłem go uczyć, to bardzo zdolny młody człowiek.

⁴⁷ Ta i kolejne wypowiedzi Barnaby Mnemba pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 10.02.2022.

[...] Obecnie Barnaba przeżywa bardzo trudny okres, dwa lata temu w niewiadomych okolicznościach zmarł jego brat, który podobnie jak ojciec, był rybakiem. Prawdopodobnie zginął na morzu, jednak nigdy nie odnaleziono jego ciała. Braci łączyła szczególna więź, to wydarzenie bardzo mocno nim wstrząsnęło, od tego czasu wiele prac, które tworzy, dedykuje bratu⁴⁸.

4.18. Hedwiga Tairo

Hedwiga Tairo urodziła się w roku 1993 w regionie Kilimandżaro, jednak obecnie żyje i tworzy w Dar es Salaam. Przyszła na świat w rodzinie, w której było dziewięcioro dzieci: trzy siostry i sześciu braci. Jej matka była gospodynią domową, jednak obecnie wraz z ojcem prowadzi sklep. Od najmłodszych lat uwielbiała rysować różne rzeczy. Lubiła naśladować rysunki swojej starszej, zakochanej w sztuce siostry. „Moja najstarsza siostra bardzo dużo rysowała, gdy była jeszcze nastolatką, nawet wielokrotnie pozowałam do wykonywanych przez nią prac. Często obserwowałam ją i naśladowałam, to były moje pierwsze kroki stawiane w świecie sztuki. Dziś ja jestem artystką, a moja siostra zajmuje się czymś całkiem innym niż sztuka”⁴⁹. Warto jednak w tym miejscu zaznaczyć, że w rodzinie Tairo zawód artysty nie był traktowany zbyt poważnie, można pokusić się o stwierdzenie, że był uznawany za pracę mało szlachetną, z której z całą pewnością nie sposób żyć. Dlatego Hedwidze było bardzo trudno realizować swoje pasje, zwłaszcza, że niewiele była w stanie z tym zrobić, szczególnie w okresie nastoletnim. Zgodnie z wolą rodziców ukończyła więc szkołę średnią, a następnie odbyła studia na poziomie licencjackim, zapewniające jej godną w uznaniu rodziców profesję geologa. Hedwiga specjalizuje się również w innych naukach przyrodniczych. Biorąc pod uwagę, że jej kierunek studiów również częściowo związany był z rysowaniem, to właśnie na studiach poznała ludzi o podobnych zainteresowaniach, którzy wspólnie pogłębiali swoje pasje. Jako młoda dziewczyna była zainteresowana kilkoma ścieżkami kariery. Geologię studiowała z ogromnym zapałem, jednak o jej losie przeważała ogromna miłość do sztuki, a zwłaszcza malarstwa. Jak sama twierdzi, „sztuka mnie dopełnia, dzięki niej czuję się kompletna”.

⁴⁸ Wypowiedz Evarista Chikawe pochodzi z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 10.02.2022.

⁴⁹ Ta i kolejne wypowiedzi Hedwigi Tairo pochodzi z wywiadu udzielonego mi przez artystkę, Nafasi Art Space, w Dar es Salaam, 11.02.2022.

Tairo brała udział w kilku warsztatach i kursach organizowanych z ramienia Nafasi Art Space oraz Vipaji Art Foundation.

Artystka najchętniej posługuje się techniką malarską, używając farb wodnych na płótnie oraz papierze, wykonuje też graffiti w przestrzeni publicznej. Jak sama twierdzi, jeśli odczuwa potrzebę wypowiedzi artystycznej dotyczącej jakiegoś istotnego, głęboko w niej drżającego tematu, z reguły sięga po farby akrylowe, „to jest moje medium od zadań specjalnych”. Tairo w sztuce fascynuje wielość rozwiązań i mediów, przy pomocy których może tworzyć. Jej ogromne zróżnicowanie pod względem zarówno form, jak i treści prac malarskich prowadzi do nieustannego rozwoju jej pełnej życia i ekspresji kreatywności. Hedwiga piękno odnajduje w chwilach, których niezwykłą atmosferę próbuję uchwycić i pokazać widzom. Dzięki unikalnej perspektywie poprzez którą postrzega świat artystka, zręcznie dokonuje selektywnej percepcji tego, co znajduje się przed jej oczami i co w następnej kolejności przeistoczy się w temat jej malarskich opracowań. Sztuka łączy ją z ludźmi, ze wszystkich środowisk, zwłaszcza z tymi, których charakteryzują rozmaite problemy społeczne, gdyż artystka chętnie na tematy swoich płócien wybiera sprawy powszechne uważane za niewygodne, tak zwane społeczne tabu. Kocha swoje życie jako artystka, cieszy się z interakcji z różnymi ludźmi oraz innymi twórcami. Zdaniem Tairo piękno i kolor są jak serce i umysł, gdy są zgrane, pozwalają otrzymać nieskończenie wiele możliwości, jednak gdy nie są, potrafią stworzyć nie mniej fascynujący bałagan.

Na pytanie czy zmuszona była w życiu walczyć z wieloma przeciwnościami artystka odpowiada: „Jednym z większych wyzwań, jakie postawił przede mną los, był brak nauczyciela, który szczerze pragnąłby mnie czegoś nauczyć, a nie jedynie wykorzystać mnie jako pomoc przy wykonywaniu swoich własnych prac. Oczywiście spotykałam takich podczas swojej drogi artystycznej, ale w niewłaściwym czasie i miejscu, nie wtedy, gdy była mi potrzebna ich pomoc, rada i doświadczenie. Ten problem był dla mnie na tyle duży, że większość czasu byłam zmuszona całkiem samodzielnie wdrażać się do świata sztuki. Pamiętam tylko jednego nauczyciela, było mu na imię, o ile dobrze pamiętam, Sulejman (nazwiska, niestety, nie pamiętam), który pokazał mi, jak właściwie trzymać pędzel i mieszać kolory. Muszę przyznać, że to była dla mnie krótka, ale bardzo pouczająca lekcja. Jakiś czas później, gdy trafiłam do Nafasi i spotkałam tu Masouda Kibwane, to tak naprawdę jego powinnam uznać za swojego pierwszego nauczyciela. Masoud jest spokojny, ma dużo cierpliwości, chętnie dzieli się swoją wiedzą. Ogromnie dużo mnie nauczył – w jaki sposób nakładać farby wodne (mowa o akwarelach) i akrylowe, jak

sprawnie operować sprayami, by malować graffiti. Nauczył mnie, jak zachować proporcje ludzkiego ciała oraz udzielił mi wielu innych pożytecznych rad, za co zawsze będę mu wdzięczna. Obecnie jestem artystką pełnoetatową, ale w dalszym ciągu staram się pogłębiać swoją wiedzę i udoskonalać warsztat. Mimo że od dłuższego już czasu jestem artystką, wiele osób niedowierza, że da się z tego wyżyć. Muszę przyznać, że w dalszym ciągu nachodzą mnie liczne wątpliwości, zwłaszcza gdy mija miesiąc, a ja nie sprzedałam ani jednej pracy i zmuszona jestem słuchać komentarzy rodziny i przyjaciół, zmartwionych moją sytuacją, którzy mimo upływu lat nadal nie do końca zrozumieli i akceptują fakt, że jestem artystką, skoro przez tak wiele lat kształciłam się, zdobywając wiedzę z zupełnie innego zakresu. Bywa, że sama czuję się zagubiona z powodu natłoku tych negatywnych czynników. Pamiętam, że jeszcze podczas studiów zainteresowałam się projektowaniem i szyciem ubioru, jak się później okazało, była to bardzo praktyczna umiejętność. Do tej pory zdarza mi się tym zajmować. Cieszę mnie ubrania, które od podstaw wykonuję samodzielnie. Był czas, gdy posiadałam wielu klientów zainteresowanych właśnie tym zakresem moich umiejętności, jednak przyznam, że było mi bardzo trudno pogodzić szycie z malarstwem, dlatego podjęłam decyzję, że całkowicie poświęcę się malarstwu. Jest to jednak bardzo trudne, ponieważ klienci przychodzą, kiedy chcą, a nie wtedy, gdy potrzebujemy pieniędzy. Wszystko to sprawia, że wątpliwości są chyba wpisane w nasz los jako artystów.”

Z.P.: Czy posiadasz jakąś wiedzę z zakresu historii sztuki?

H.T.: Uczyłam się trochę światowej historii sztuki, wiem sporo o awangardzie. Pamiętam, że Picasso inspirował się sztuką Afryki. Wiele obiektów sztuki z Afryki wystawianych jest dziś w muzeach na całym świecie i to mnie bardzo cieszy. [...] Lubię też realizm i surrealizm. [...] Pamiętam, że w 2020 roku brałam udział w jednym z kursów w Nafasi Art Space, którego temat nawiązywał do sztuki feministycznej. Sporo się wówczas dowiedziałam o feminizmie. Jednak ja tworzę dla wszystkich, również dla osób borykających się z wszelkimi dysfunkcjami i problemami psychicznymi. To bardzo częsty wątek w mojej sztuce. Fascynuje mnie również nauka, geologia, biologia i natura. Jednak najważniejszy pozostaje dla mnie temat zaburzeń psychicznych i sposób, w jaki ludzie, których dusza choruje, postrzegają świat. Wierzę, że jeśli nie posiadasz dobrej kondycji psychicznej, to nic nie idzie tak, jak powinno. Dlatego tak ważnym jest, by próbować zrozumieć i wspierać osoby, które borykają się z tego typu trudnościami.

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat rdzennej sztuki tanzańskiej?

H.T.: Uważam, że sztuka plemienna jest bardzo ważna dla wszystkich mieszkańców Afryki, w dużym stopniu ma szansę wpływać na to, kim dziś jesteśmy, stanowi istotny element naszej tożsamości. To ważne, by znać swoje korzenie, choćby po to, by łatwiej było nam zrozumieć nas samych.

Z.P.: Opowiedz, proszę, coś o swoich pracach.

H.T.: W swojej twórczości poruszam istotne społecznie tematy, takie jak m.in. konsumpcjonizm, choroby psychiczne, bezdomność, sytuacja postpandemiczna na świecie oraz wiele innych. Usiłuję w ramach kreowanego przeze mnie stylu łączyć moje pasje, czyli miłość do geologii, biologii i natury ze sztuką. Jest to dla mnie duże wyzwanie, nad którego wyrazem w dalszym ciągu pracuję.

Z.P.: Jakie są twoje inspiracje?

H.T.: Życie codzienne dostarcza mi najwięcej inspiracji. Bardzo ważne są dla mnie opinie innych ludzi. Nauka jest dla mnie bardzo ważna, nieraz staje się tematem moich prac, choć nigdy bezpośrednio. Czytam wiele artykułów, raportów i badań, które czasem mnie inspirują. Także natura rozumiana na wielu płaszczyznach jest często przedmiotem moich inspiracji twórczych.

Z.P.: Jaka jest rola artysty w społeczeństwie?

H.T.: Rolą artysty jest wchodzić w interakcje społeczne, uwieczniać ich przebieg. Poprzez sztukę można poruszać wiele istotnych spraw, jest to też doskonałe narzędzie edukacji społeczeństwa.

Póki co Tairo stara się nie klasyfikować swoich prac i nie nazywać swojego stylu, wie jednak z całą pewnością, że jej dzieła posiadają swój własny blask i wyróżniają się na tle wszystkich innych oglądanych przez nią do tej pory prac malarskich. „Nie mam jednego, ściśle określonego stylu, w dalszym ciągu poszukuję siebie. Mogę jednak powiedzieć, że wielką uwagę przywiązuję do detali, gdy maluję, staram się być perfekcjonistką. Lubię, kiedy moje obrazy mają zróżnicowane struktury, cenię sobie interesujące faktury.”

Z.P.: Jaka jest twoja opinia na temat obecnej sytuacji panującej na tanzańskim rynku sztuki?

H.T.: Uważam, że sytuacja panująca na rynku sztuki w Tanzanii zależna jest w dużej mierze od turystów z zagranicy. Jedną z pokus, jakim staramy się jako artyści nie ulegać na co dzień w Tanzanii, jest tworzenie sztuki dostosowanej do niskich wymagań rynku pamiątkarskiego. Ważne jest, by tworzyć zgodnie z własnym ja. Niestety, obecnie nadal bardzo niewiele osób, zwłaszcza w Tanzanii pojmuje sens i znaczenie sztuki, a jeszcze mniejsza liczba osób pragnie posiadać jej przejawy w domu.

Z.P.: Kto, twoim zdaniem, jest najlepszym spośród współczesnych artystów tworzących w Tanzanii? Możesz wymienić kilka nazwisk, jeśli chcesz.

H.T.: Kiedy myślę o pracach realistycznych, to zdecydowanie jako pierwszy na myśl przychodzi mi Thobias Minzi. Jednak, gdy mówimy o tradycyjnym malarstwie, bardzo podobają mi się prace Mohomeda Razy. Bardzo cenię też twórczość Masouda Kibwany.

Z.P.: Dlaczego jesteś artystką?

H.T.: Zostałam artystką mimo licznych przeciwności, ponieważ naprawdę kocham sztukę. Wielką przyjemność sprawia mi to, czym się zajmuję. Nawet gdy próbowałam robić coś innego, to koleje mojego losu układały się w taki sposób, że zawsze wracałam do sztuki. Wierzę, że moje prace mogą oddziaływać na społeczeństwo i zmieniać świat w lepsze miejsce do życia, jeśli uda mi się to osiągnąć lokalnie, to uznam to za ogromny sukces.

Z.P.: Jeśli mogłabyś coś zmienić, to co by to było?

H.T.: Jeśli mogłabym coś zmienić, chciałabym, aby był to sposób pojmowania pracy artysty. Uważam, że najważniejszy jest talent i to jak wpływa on na pojedyncze ludzkie życie. W tworzeniu sztuki nie chodzi przecież tylko o to, by ukończyć studia, tworzyć, sprzedawać gotowe produkty i zarabiać pieniądze. Oczywiście, to też jest ważne, ale sam proces kreacji jest czymś znacznie bardziej złożonym i istotnym. Niestety, rzadko kto o tym wie.

Z.P.: Czy pamiętasz, co czułaś, gdy sprzedawałaś swoją pierwszą pracę?

H.T.: Gdy sprzedawałam swój pierwszy obraz, byłam bardzo szczęśliwa, czułam że ta radość potrafi napędzać.

W wolnym czasie Hedwiga uwielbia słuchać muzyki i oglądać filmy. Jej wielkim marzeniem jest zorganizowanie wystawy dotyczącej zdrowia psychicznego. Chciałaby również mieć swoje własne studio artystyczne.

Obecnie dzieli studio na terenie kompleksu Nafasi Art Space z Annah Nkyalu⁵⁰.

4.19. Jennifer Msekwa

Jennifer Msekwa urodziła się w 1995 roku w Arusha, tam też została wychowana. Jej ojciec pracował jako kontroler lotów na lotnisku, brat ukończył wyższe studia i został inżynierem. „Jestem jedyną artystką w mojej rodzinie”⁵¹. Różne doświadczenia z dzieciństwa przyczyniły się do zbudowania jej kariery jako artystki. Nie lubiła ani nie angażowała się w aktywność fizyczną, ale uwielbiała wykonywać czynności, które stymulowały ją umysłowo. Od dziecka, mimo wielu zainteresowań, uwielbiała sztukę i przeczuwała, że zostanie artystką. Sztuka wywoływała w niej radość, a motywację do pracy czerpała prosto z serca. Dzięki przyjemności, jaką odczuwała podczas działań twórczych, Msekwa zaczęła rozwijać swoje umiejętności artystyczne jeszcze w szkole średniej. Następnie ukończyła Art College w Bagamoyo. Dziś Jennifer jest nie tylko pełnoetatową artystką wizualną, ale również aktywistką środowiskową, a głównym tematem jej dzieł jest natura. Dzięki przyświecającym jej ideom opracowała charakterystyczny dla siebie styl, łączący odnalezione podczas wielogodzinnego obcowania z naturą fragmentów przyrody z malarską nadbudową. W ten sposób artystka wykonuje zarówno obrazy, jak i rysunki. Inspiruje się naturą, historią i różnymi kwestiami społecznymi, jej prace mają na celu inspirować, edukować i wprowadzać realne zmiany na świecie. Brała udział w kilku projektach artystycznych i wystawach zarówno lokalnych, jak i międzynarodowych.

Z.P.: Czy twoim zdaniem rola tanzańskiej sztuki jest istotna?

J.M.: Moja wiedza z zakresu sztuki Tanzanii odnosi się do takich artystów jak Tingatinga, George Lilanga czy Makonde Uważam, że ich prace były bardzo istotne i inspirujące, gdyż powstały w wyniku ich ciężkiej pracy. Jednak to, czym ja się zajmuję, znacznie różni się

⁵⁰ W pomieszczeniu tym na ścianach wiszą różne prace obu artystek. Jedna z nich szczególnie przykuwa moją uwagę. Obraz wykonany jest farbami akrylowymi na pionowym płótnie o wymiarach 70 x 100 cm, wykonany jest z zachowaniem wąskiej gamy barwnej. Na płótnie przeważają mało zróżnicowane odcienie niebieskości. Głównym tematem pracy są martwe, przeskalowane do sporych rozmiarów muchy. Zadaję Tairo pytanie o historię tego obrazu, artystka odpowiada: „Obraz ukazujący martwe muchy opowiada jedną z historii odnoszących się do mojego młodszego brata, który choruje na autyzm. Brat kolekcjonuje różne osobliwe obiekty, spośród których najchętniej zbiera martwe muchy. Jestem zdania, że sztuka powinna poruszać każdy temat, który mam potrzebę ukazać. Czasem w prostych sprawach zawarte są bardzo trudne historie. Takie jest właśnie życie, wielopłaszczyznowe, rzadko kiedy coś naprawdę jest takie, jakim się zdaje na pierwszy rzut oka”.

⁵¹ Ta i kolejne wypowiedzi Jennifer Msekwa pochodzą z wywiadu udzielonego mi przez artystkę poprzez aplikację Whats up, Arusha/ Dar es Salaam, 21.02.2022.

od tego typu prac. [...] Zresztą moje prace wyróżniają się także na tle dzieł innych obecnie działających w Tanzanii artystów. Przede wszystkim pragnę poprzez moją sztukę wyrazić swój szacunek, miłość oraz podziw, jakim obdarzam naturę. [...] Jestem aktywistką, przy użyciu mojej sztuki walczę o ochronę środowiska naturalnego”.

Z.P.: Czy pamiętasz jak wyglądały twoje pierwsze prace plastyczne?

J.M.: Jako dziecko miałam wiele kolorowych książek, uwielbiałam przerysowywać ich piękne ilustracje. To one właśnie jako pierwsze wyrażały mój artystyczny potencjał. [...]: Sztuka daje możliwość wyrażenia siebie na dwa sposoby – pierwszym jest zaprezentowanie swoich prac, drugim jest wyrażenie drzemiących w nas idei [...]. Kocham naturę, wszystko, co robię, jej hołduje. Moim znakiem rozpoznawczym jest wykorzystywanie w moich płótnach malarskich elementów pochodzących ze środowiska naturalnego. Ogrom czasu zajmuje mi zbieranie naturalistów, które oddają sens moich prac, jednocześnie nadając im wrażenia przestrzenności. [...] Natura jest moją największą inspiracją. Uważam, że nie istnieje ważniejszy temat, dlatego każda z moich prac podkreśla, jak wielkie ma ona znaczenie. [...] Liczę, że moje obrazy przyczyniają się do zmiany opinii społeczeństwa i posłużą jednej z najważniejszych w moim odczuciu spraw, czyli ochronie środowiska. [...] Uważam, że kwestia ekologii powinna być naszym priorytetem, naszą wspólną ważną globalnie sprawą. Jeśli dziś nie otrzeźwiejemy i nie zaczniemy szanować natury, może tak się zdarzyć, że jutro nic po nas nie zostanie.

Z.P.: Jak sądzisz, czy trudno jest być kobietą-artystką w Tanzanii? Jakie są twoje doświadczenia na tym polu?

J.M.: Moja przygoda jako kobiety-artystki jest bardzo trudna. Rynek sztuki przepelniony jest sztuką tworzoną przez mężczyzn. Kobiety ponadto nieustannie zmuszone są walczyć z różnymi przeciwnościami. Tanzania, zresztą jak i cała Afryka pełna jest nierówności społecznych, zauważalnych również na tle płci. U nas zmiany przychodzą bardzo powoli, mimo że żyjemy w XXI wieku, w Tanzanii nadal zauważalnym problemem jest korupcja. Sprawy, które inne kraje uważają za wspomnienie, u nas w dalszym ciągu stanowią bieżące problemy. Bardzo ciężko jest walczyć z tak wieloma przeciwnościami na raz. Bardzo cenię sobie fakt, że urodziłam się w mojej rodzinie, w na tyle dobrych okolicznościach, że mogłam w założony przeze mnie, dowolny sposób pokierować moim losem, że mogłam mieć wpływ na swój los. To wielkie szczęście. Cieszę się, że jestem artystką i dzięki temu mogę poprzez swoje prace brać udział w publicznym dyskursie [...]. Moja sztuka może

być uznana za przejaw feminizmu, gdyż wyraża opinie silnej kobiety, w męskim świecie. Jednak moje dzieła są przeznaczone dla wszystkich odbiorców, zarówno kobiet, jak i mężczyzn.

Z.P.: Jak uważasz, jaka jest pozycja artysty na tle społeczeństwa?

W Tanzanii mamy bardzo wielu zdolnych artystów, którzy przez trudności finansowe związane z tą profesją zmuszeni zostali, aby porzucić swoją karierę. Uważam, że to bardzo przykre, bo najważniejszym w życiu jest robić to, co się kocha. [...] Sądzę, że społeczność artystyczna powinna otrzymywać od rządu jakąś formę wsparcia. Niestety, rząd nie obdarza artystów-plastyków szczególnym zainteresowaniem, dlatego niektórym tak trudno jest tworzyć na tym niesprzyjającym gruncie.

Z.P.: Dlaczego jesteś artystką?

J.M.: Jestem artystką, ponieważ uważam, że sztuka stanowi ogólnoludzki język, którym mogą posługiwać się wszyscy ludzie na świecie. Gdy kiedyś umrę, jedyne, co po mnie zostanie, to sztuka będąca moim dziedzictwem.

Z.P.: Czy pamiętasz, jak sprzedawałaś swój pierwszy obraz?

J.M.: Mój pierwszy obraz sprzedałam podczas wystawy zbiorowej w Kenii w 2018 roku. Kupił go ode mnie niemiecki kolekcjoner sztuki, który od razu bardzo pokochał moje malarstwo, doceniając jego podłoże ideowe. Uważam, że istnieje ogromna różnica pomiędzy sprzedażą pracy komukolwiek, a człowiekowi który naprawdę ją czuje, kocha i rozumie jej sens. Temu drugiemu doświadczeniu towarzyszy ogromna dawka pozytywnej energii, nieporównywalna chyba z niczym innym. Niesamowicie jest uświadomić sobie, że to, co jest dla ciebie najważniejsze, dla kogoś innego znaczy równie wiele.

Jennifer jest chrześcijanką i osobą mocno zaangażowaną w sprawy duchowe, przyznaje, że religia stanowi dla niej istotny element życia. „Każdym swoim ruchem staram się podziwiać cud stworzenia, jakiego dokonał Bóg. Uważam, że natura jest najdoskonalszym artystą, gdyż pochodzi bezpośrednio od stwórcy. [...] Sztuka jest daną przez Boga ludzką zdolnością do projektowania, wytwarzania lub tworzenia czegoś z własnej woli. Jej celem nie jest tylko ciesząca oko forma rozrywki, może stanowić silną broń, być skutecznym medium na arenie zmian zachodzących w społeczeństwie.

Msekwa jest otwarta i spontaniczna, uwielbia gotować, czytać, wykonuje miniaturowe rzeźby i prowadzi badania natury socjologicznej. Jej największym

dotychczasowym osiągnięciem jest to, że potrafi sprostać swoim własnym oczekiwaniom. W swoich założeniach jest bardzo innowacyjna, nieustannie kreuje swoją sztukę, ulepsza ją, poszukuje różnorodnych elementów, które następnie stają się elementami jej wyjątkowych prac powstałych z połączenia wielu stylów. Przez wzgląd na ich trójwymiarowość oscylują pomiędzy kolażem a asamblażem, przytwierdzonym do płótna, najczęściej odnoszącego się do malarstwa figuratywnego. Jej nowatorski sposób myślenia i nieustanne samodoskonalenie sprawia, że praca jest dla niej wielką przygodą. „Chciałabym, by moja sztuka mogła zmieniać świat na lepsze i zarażać innych pozytywną energią”.

Msekwa marzy o tym, by każdego dnia być coraz lepszą, odnosić coraz więcej sukcesów dzięki swojej sztuce. Pragnie zmieniać podejście Afrykanów, a zwłaszcza mieszkańców Tanzanii zarówno do sztuki, jak i wielu tematów społecznych, które odważnie porusza przy pomocy swoich niezwykłych, bardzo intrygujących płócien. Jej wymarzoną pracą byłby udział w projekcie, który mógłby przynieść realną poprawę kondycji naszej planety.

4.20. Chuma Art Gallery i jej założyciel Marco Oscar

Marco Oscar urodził się w 1983 roku w Dar es Salaam. Artysta ukończył jedynie lokalną szkołę podstawową w Dar es Salaam. Jego rodzice rozstali się, gdy Oscar i jego brat byli jeszcze dziećmi. Matka artysty miała udar, w wyniku czego nie może pracować, ojciec jest malarzem pokojowym, który zawsze starał się wspierać rodzinę finansowo, mimo że żył osobno. Obecnie Oscar sam jest mężem i ojcem dwójki dzieci w wieku 15 i 8 lat. Początkowo Marco pracował jako kierowca i ochroniarz w rezydencji pewnego Amerykanina. Szczęśliwie dla artysty był on również właścicielem firmy zajmującej się oprawą artystyczną wesel. Na zlecenie jego firma wykonywała również dekoracje ślubne, najczęściej ukazujące dziką afrykańską faunę. Pracowało tam wielu ludzi i każdy specjalizował się w opracowaniu jednej sylwetki zwierzęcia. Marco początkowo praktykę zdobywał u wielu artystów tworzących rzeźby w jednym określonym stylu. Dzięki zdolnościom plastycznym szybko nauczył się tworzyć rzeźby w zbliżony sposób do swoich nauczycieli, a następnie zaczął podążać swoją własną ścieżką twórczą. Szybko jednak zorientował się, że przewyższa talentem swoich nauczycieli, którzy specjalizowali się w pojedynczych kompozycjach przestrzennych, podczas gdy on, praktykując u wielu spośród nich nauczył się odtwarzać charakterystyczne dla poszczególnych artystów

kompozycje, a następnie realizował swoją indywidualną wypowiedź twórczą. Dziś Oscar Marco sam przyjmuje na nauki uczniów do swojej pracowni.

Początkowo kooperatywę tworzyło czterech artystów, którzy poznali się pracując wspólnie w ramach dziś już nieistniejącej pracowni Wawana work shop w Dar es Salaam. Od początku do grupy należeli Marco Oscar, Josef, Agnes oraz Simon, którzy to wspólnie opuścili pracownię Wawana, by realizować swoje marzenie o własnym kooperatywie artystycznym. Jednak to Marco był menagerem artystycznym w Wawana i to on stał się pomysłodawcą nowo powstałej inicjatywy. Chuma Art Galery to pracownia artystyczna, w której głównym założeniem jest realizacja rzeźb w ramach popularnego na świecie nurtu zero waste. Początkowo Chuma założona została jako kooperatywa artystyczna, która z założenia przyjmowała wszystkich chętnych twórców. Jeden z byłych członków kreujących pierwotny wizerunek pracowni, Josef, jest artystą borykającym się na co dzień z dysfunkcją ruchową. W szeregach kooperatywy nie zabrakło również miejsca na twórczość kobiet. Obecnie jednak Chuma Art Galery w związku z licznymi trudnościami finansowymi zmieniła nieco charakter. W wyniku braku zleceń większość artystów zdecydowała się opuścić grupę, jeden z jej członków, Simon, zmarł w wyniku porażenia prądem, podczas pracy przy jednej z monumentalnych instalacji. Sprzęt, którego używał, nie spełniał podstawowych wymogów bezpieczeństwa – nie izolował przed wysokim napięciem, w wyniku czego artysta zginął.

Chairman organizacji, Marco Oscar od samego początku jest związany z pracownią. Jest jej założycielem, który pomimo licznych przeszkód nigdy nie porzucił pracy w ramach kooperatywy. Chuma znajduje się w Dar es Salaam w dzielnicy Oysterbay. Kooperatywa może poszczycić się wieloma istotnymi osiągnięciami, m.in. prace Chuma odnaleźć można w przestrzeni miejskiej oraz w Muzeum Narodowym w Dar es Salaam. Kooperatywa tworzyła rzeźby na zlecenie wielu prestiżowych klientów, takich jak ambasady. Spośród nich wyróżnić należy ambasadę Szwajcarii w Tanzanii, na zlecenie której powstała większość rzeźb w przestrzeni miejskiej wykonanych przez artystów zrzeszonych w ramach Chuma Art Gallery.

Z.P.: W jaki sposób pracujesz?

M.O.: Przed wykonaniem rzeźby każdorazowo wykonuję szkice. [...] Moja praca w Chuma, kiedy są zlecenia, zajmuje mi większość czasu. Kiedy mam wolny czas, zdarza mi się pomagać mojej żonie, która prowadzi niewielki hostel z jadłodajnią. Kiedy tylko mogę i czas mi na to pozwala wspieram ją, wykonując w nim różne prace pomocnicze.

Z.P.: Czy zdarzało ci się mieć wątpliwości związane z twoją pracą artystyczną?

M.O.: W okresie covidowym w latach 2020–2021 byłem bliski poddania się i zakończenia działalności Chuma Art Gallery. Był to bardzo trudny dla mnie czas, brakowało nam jako organizacji wsparcia i zainteresowania ambasadorów i zagranicznych kolekcjonerów. Na szczęście jakoś przetrwałem i teraz staram się z optymizmem patrzeć w przyszłość.

Z.P.: Jakie są twoje prace?

M.O.: Tematem moich prac z reguły są zwierzęta, ich kształty, sposób w jaki się poruszają, ich wewnętrzna dynamika. Chciałbym w ten sposób zwrócić uwagę na fakt, jak istotna jest ochrona zagrożonych gatunków, nieprzypadkowo w Muzeum Narodowym w Dar es Salaam podjęliśmy się wykonania dinozaura. Stanowi on symbol połączenia czasów minionych z teraźniejszością. Zwraca uwagę na ważny dla całej ludzkości problem ekologii. Wszystkie rzeźby wykonane przez artystów tworzących w Chuma Art Gallery stworzone zostały z odpadów, którym nadaliśmy drugie życie. Uważam, że wykonywane w ramach Chuma rzeźby są bardzo ważne nie tylko dla Tanzańczyków, ale i całej ludzkości [...]. Nadrzędnym tematem moich prac jest natura. Wszystko, czym się zajmuję, ma zwracać uwagę na kwestie ochrony środowiska [...]. Staram się, by moje rzeźby były poprawne anatomicznie. Obserwuję zwierzęta, zarówno w ich środowisku naturalnym, jak i oglądając programy przyrodnicze. Zwracam uwagę na to, w jaki sposób się poruszają, jakie przyjmują pozy. Aby obserwować zwierzęta, dużo czasu poświęciłem na podróże do najważniejszych Parków Narodowych w Tanzanii. Z reguły moje prace odwołują się do rzeczywistości, choć zdarza się, że stanowią jedynie wyraz mojej wyobraźni.

Z.P.: Jakie znaczenie ma dla ciebie sztuka plemienna?

M.O.: Sztuka plemienna jest dla mnie bardzo ważna, zdarza mi się podczas moich wyjazdów pracować z artystami pochodzącymi z różnych ludów, głównie są to jednak rzeźbiarze Makonde. Ostatnio podczas mojego wyjazdu do Arushy spędziłem w ten sposób około tygodnia.

Z.P.: Jak długo tworzysz swoje prace?

M.O.: Wykonanie jednej rzeźby, w zależności od poziomu skomplikowania i ilości osób, które przy niej pracują, zajmuje od tygodnia do miesiąca. Przykładowo, kiedy pracowaliśmy nad wykonaniem dinozaura na zlecenie Ambasadora Szwajcarii dla

Muzeum Narodowego w Dar es Salaam, udział w jego wykonaniu brało sześć osób, czterech artystów i dwóch uczniów. Rzeźba powstawała około miesiąc.

Z.P.: Co zmieniłbyś gdybyś miał taką możliwość?

M.O.: Jeśli mógłbym coś zmienić, to pragnąłbym odmienić stosunek rządu do nas, artystów. Chciałbym również, aby więcej osób interesowało się sztuką i wspierało nasze działania.

Z.P.: Jakie są twoje plany na przyszłość?

Chciałbym, żeby moja praca przynosiła mi na tyle duże zyski, abym mógł spokojnie utrzymać rodzinę. Moim największym marzeniem jest stać się wielkim, rozpoznawalnym na świecie artystą.

.....

Prowadzone w latach 2018–2022 badania stanowiły dla mnie cenną lekcję pokory. Dzięki wypracowaniu sieci kontaktów na tanzańskim rynku sztuki udało mi się dotrzeć do miejsc, w których nie mają możliwości przebywać osoby niezwiązane z tym środowiskiem. Prace wielu artystów pochodzących z Afryki (w tym również z Tanzanii) powstają niekiedy w bardzo trudnych warunkach życiowo-bytowych, warunkach które większość Europejczyków uznałaby za niemożliwe do życia, nie wspominając o kreatywnej pracy twórczej. W moim subiektywnym odczuciu dzieła twórców tanzańskich są bardzo różnorodne, odmienne pod wieloma względami od prac znanych nam z rodzimego gruntu. Są nieco egzotyczne, pełne ekspresji, niezwykle. Jednak przede wszystkim zachwycić może fakt, że niektóre dzieła są aż tak dojrzałe artystycznie. Uważam, że dzieła twórców wyłonionych w wyniku prowadzonych przeze mnie badań w niczym nie ustępują europejskim konkurentom dostępnym na globalnym rynku sztuki. Współczesna sztuka Tanzanii to obszar niemalże dziewiczy, ogromną radość i satysfakcję przynosi mi fakt, że dotarłam do tak niezwykłych artystów, którzy mogli stać się bohaterami toczonej w rozdziale III oraz IV narracji. Mam nadzieję, że udało mi się wzbudzić zainteresowanie moich czytelników sztuką tej części świata, która w moim odczuciu zasługuje na promocję i uznanie międzynarodowych odbiorców na równi ze sztuką europejską.

Zakończenie

Zgodnie z myślą osiemnastowiecznego filozofa angielskiego George'a Berkeley'ą (1685–1753): *esse est percipi* (istnieć to być postrzeganym¹) świat zewnętrzny istnieje jedynie jako nasza projekcja. Sens nadaje mu stałe doświadczenie, które sprawia, że z efemerycznej idei staje się wartością i jakością samą w sobie. Wszystko istnieje dla nas wtedy i tylko wtedy, kiedy możemy to obserwować. Natomiast gdy czegoś nie obserwujemy, nie możemy mieć pewności, czy to coś nadal istnieje, przynajmniej w tej samej formie. Jednym słowem: „być” oznacza „być (przez kogoś) obserwowanym” (*esse = percipi*)². Pomimo czasu, który upłynął od powstania tej teorii, możemy potraktować ją jako wyjściową do prowadzenia rozważań nad aktualiami sztuki. Jej rozwinięcie może być dla nas pewną mądrością w kontekście pojmowania, nie tylko świata, ale również sztuki. Dzieła pragną być nieustannie podziwiane, zaś tym, co nadaje sens ich istnieniu, są właśnie odbiorcy. W kontekście sztuki współczesnej różnych zakątków świata istotna jest obserwacja nie tylko zjawisk pierwszych, ale również tych już odkrytych, w celu aktualizacji wiedzy dostępnej na ich temat i rozpowszechniania jej szerokiemu gronu odbiorców. Taki też cel przyświecał niniejszej pracy.

Sztuka tanzańska nie posiada tak rozległych korzeni, jak znana nam dobrze sztuka europejska. Podejmując próbę jej zrozumienia warto odnieść się do tych obszarów historyczno-badawczych, które wpłynęły na jej odmienność względem sztuki znanej nam z rodzimego gruntu. Warto zadać sobie pewien trud, aby poznać jej kontekst. Zrozumienie wyjściowej dla pracy koncepcji My – Inni umożliwia wkroczenie w ten obszar nauki z niezbędnymi kompetencjami poznawczymi. Dzięki temu prostszym staje się odbiór sztuki tak odległej względem europejskiej. Sztuka Tanzanii nie posiada tradycji wystawienniczej, kolekcjonerskiej. Rynek sztuki w tej części świata dopiero od niedawna zaczyna kształtować się zgodnie ze światową modłą. Tym bardziej jednak jej obecny charakter świadczy o ogromnej dojrzałości twórczej artystów. Ich ciężka codzienna praca wpływa na jakość tworzonych dzieł. Dziś możemy mówić o tym, że sztuka Tanzanii w niczym nie ustępuje europejskiej. Wypracowana z wielkim trudem pozycja wpłynęła na jej obecny kształt i charakter. Biorąc pod uwagę wielość czynników związanych z poziomem i jakością życia codziennego w tej części świata aktualna sztuka tanzańska

¹ Nawiązanie do jednego z przejawów bardzo rozbudowanej teorii George'a Berkeley'ą zostało tu podane jako możliwy punkt wyjściowy do szerszych rozważań nad sztuką.

² P. Spryszak, *Filozofia percepcji George'a Berkeley'ą*, Kraków 2004, s. 90.

stanowi zjawisko godne podziwu. Warto zacytować słowa Gombricha: „Im większe upodobanie znajdujesz w tym, co prymitywne, tym mniej (sam) stajesz się prymitywny”³. Naturalnie określenie „prymitywny” trzeba potraktować jako historyzujący żart w odniesieniu do wiedzy, jaką nadal znaczna część świata posiada w odniesieniu do twórczości artystów afrykańskich. Dziś prymitywizm musi być uznany za zjawisko nieaktualne, wyparte w wyniku uczestnictwa w globalnym dyskursie. Obecnie możemy zaobserwować globalne wyrównanie szans i umożliwienie udziału wszystkim w międzynarodowej debacie. Mamy swobodę wypowiedzi (w tym twórczej), którą zapewnia nam wszystkim dostęp do Internetu.

Współczesna sztuka całej Afryki, również Tanzanii, powinna być rozpatrywana jako swego rodzaju fenomen śmiałego zestawienia rodzimej tradycji ze zdobyczami Zachodu. Właśnie to odważne połączenie tworzy kompletnie nową jakość, tak ekspresyjną, kuszącą i odrębną, że ma siłę, by przeciwstawić się europocentryzmowi i dumnie wkroczyć na arenę sztuki globalnej jako jego pełnoprawna egzotyczna konkurentka.

Podczas prowadzenia wielogodzinnych rozmów z tanzańskimi artystami uderzył mnie fakt, w jak odmiennych warunkach względem znanych nam z rodzimego gruntu oni tworzą. Jak niewiele potrzeba, by mogły powstać dzieła sztuki o tak silnym wyrazie emocjonalnym jak te, które miałam przyjemność podziwiać podczas moich podróży badawczych. Jak wynika z prowadzonych wywiadów dodatkową trudność w „byciu artystą tanzańskim” stanowi absolutny brak wsparcia tej grupy społecznej przez rząd. Działalność artystyczna nadal pozostaje w tym kraju tak mało istotna, że nawet dzieci pozbawione zostają wyrażania swojej kreatywności podczas zajęć plastycznych na wszystkich szczeblach edukacji⁴. Rynek sztuki jest trudny, gdyż dopiero zaczyna przybierać swój właściwy wyraz i charakter, tak jak miało to miejsce na przykład w Polsce w latach 90. Tym cenniejszym, w moim odczuciu, jest fakt, że w tak mało przystępnych okolicznościach powstała sztuka, która może inspirować i nadawać sens, sztuka mądra i wartościowa, wpływająca na społeczeństwo i dodająca mu otuchy w trudnych chwilach.

Współczesna sztuka Tanzanii jest bardzo zróżnicowana i różnorodna. Obejmuje wiele stylów i tendencji, należy do niej zarówno rzeźba *makonde*, malarstwo kooperatywy *tingatinga*, abstrakcyjne prace Hajiego Chilongi, impresjonistyczne płótna Dullaha Wise, przestrzenne kompozycje Masouda Kibwany, jak i rzeźby wykonywane w nurcie *zero*

³ E. H. Gombrich, *The Preference of the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London–New York 2002, s. 297 (tłum. własne).

⁴ Jedynie w szkołach prywatnych możliwe jest uczestnictwo w zajęciach plastycznych.

waste przez Marco Oskara, przedstawiciela Chuma Al. Gallery. Różne style rozwijają się tu równolegle, ale nie stanowią jednorodnej wizji czy jakości. Wyłonieni w wyniku prowadzonych przeze mnie badań artyści zasługują na rozpowszechnienie, na godną ich dzieł światową promocję. Możliwość poznania ich i przedstawienia ich prac we właściwym, w moim subiektywnym odczuciu, historyczno-globalnym kontekście, nadaje mojej pracy sens.

W tym miejscu chciałabym wyrazić również głęboki żal z powodu ograniczonego pola badawczego, które przyszło mi zawrzeć w tej pracy. W związku z nieoczekiwaną zmianą jakości życia związaną z pojawieniem się epidemii covid-19 w 2020 roku, która dotknęła wszystkich obywateli świata, niemożliwym okazało się przeprowadzenie badań terenowych w innych Państwach Afryki Wschodniej. Zawężenie obszaru badań wyłącznie do Tanzanii nie wynikało jednak z mojej złej woli, ale stanowiło wypadkową wielu składowych powiązanych z pandemią. Pokładam nadzieję, że w przyszłości uda mi się zrealizować moje plany badawcze w ich pierwotnym charakterze, czyli dotrzeć do jak największej liczby interesujących artystów współczesnych tworzących w całej Afryce Wschodniej.

Bibliografia

Druki zwarte

1. Abu-Lughod L., *Going Beyond Global Babble*, [w:] *Culture, Globalization and the World System*, red. A.D. King, Londyn 1991.
2. Adamson E. Heobel, *Man in the Primitive World*, New York 1958.
3. *Afryka – bogactwo możliwości i współpracy*, t. 3, red. J. Różański OMI, Pelplin 2023.
4. Ajayi Ade F.J., Crowder M. (red.), *Historical Atlas of Africa*, London 1995.
5. Al.-Nasiri A.A., *Modernizacja kulturowa na Zanzibarze w latach 1890–1939*, [w:] *Afryka i postkolonializm*, red. A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim, Łódź 2016, s. 28–41.
6. Ames E., *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*, Washington 2009.
7. Angrosino M., *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska, Warszawa 2010.
8. Antliff M., P. Leighton, *Primitive*, [w:] *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Schiff, Chicago 2003.
9. Appiah K. A., Gates Jr H.L. (red.), *Africana: The Concise Desk Reference*, Philadelphia–London 2003.
10. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1988.
11. Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1989.
12. Atonowicz L., *ONZ. Bilans dekolonizacji i perspektywy jej zakończenia*, [w:] *Narody Zjednoczone. Między oczekiwaniem a spełnieniem*, red. T. Łoś-Nowak, Wrocław 1955.
13. Attali J., *1492*, Warszawa 1992.
14. Augé M., *Non places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London–New York 1995.
15. Bakari M.A., *The Democraticisation Process in Zanzibar. A Retarded Transition*, [w:] *Hamburg African Studies*, 11, Hamburg 2001.
16. Bal M., *Kulturanalyse*, red. T. Fechner, Smarsly, S. Neff, Frankfurt am Main 2002.
17. Banaś M., Łubińska E. (red.), Pawłowska A., *Kontrowersje wokół estetyki afrykańskiej, Małe ukryty świat Afryki*, Kraków 2016.

18. Banaszekiewicz J., Kara M., Mamzer H., (red.) *Instytucja wczesnego państwa w perspektywie wielości i różnorodności kultur*, Poznań 2013.
19. Bar J., *Państwo i społeczeństwo (od kolonializmu do współczesności)*, Kraków 2020.
20. Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
21. Ben-Amos Garshick P., *The Symbolism of Ancestral Altars in Benin*, [w:] *Benin Kings and Rituals. Court Art from Nigeria. Exhibition Catalogue*, red. B. Plankensteiner, Wien 2007.
22. Benedict R., *Wzory kultury*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2008.
23. Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
24. Białostocki J. (red.), A. Dürer, *Dziennik podróży do Niderlandów, 1520–1521*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, Warszawa 1985.
25. Biblia Tysiąclecia, Księga Rodzaju 6,19–20.
26. Biezuńska-Małowist I., Małowist M., *Niewolnictwo*, Warszawa 1987.
27. *Bilad as-Sudan – Stare i nowe wyzwania*, red. W. Cisło, J. Różański, M. Ząbek, Warszawa–Pelplin 2022.
28. Błażyca K., *Tego drzewa nie zetniesz*, Pelplin 2015.
29. Blesse G., *Der Sudosten Tanzanias- die Kunst der Makonde and der Benachbarten Volker*, Monachium 1994.
30. Boas F., *Primitive Art*, Dover 1955.
31. Boas F., *Primitive Art*, New York 1926.
32. Boxer Ch.R., *The Portuguese Seaborne Empire 1415–1825*, London 1969.
33. Bradford P.V., Blume H., *Ota Benga. The Pygmy in the Zoo*, New York 1992.
34. Brassai (G. Halasz), *Rozmowy z Picassem*, Londyn 1964.
35. Breyten B., *Notes from the middle world*, Chicago 2009,
36. Brits K., Cichocka A., *Zróźnicowanie przekazów niewerbalnych w społeczeństwie wielokulturowym – przykład Afryki Południowej. Komunikowanie międzykulturowe*, Poznań 2009.
37. Bryson N., *Looking at the Overlooked. Four Essays od Still Life Painting*, Cambridge 1990.
38. Burszta W.J., *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996.
39. Ca da Mosto Alvise da-Leporace Tulia Gasparrini, *Le navigazioni atlantiche del Veneziano Alvise Da Mosto*, Il Nuovo Ramusio, vol. 5, Roma 1966.

40. Ca da Mosto Alvise, *Podróże do Afryki*, przeł. J. Szymanowska, oprac. M. Tymowski, Gdańsk 1994.
41. Calvocoressi P., *Polityka międzynarodowa 1945–2000*, Warszawa 2002.
42. Cameron J., Dodd W.A., *Society, Schools and Progress in Tanzania*, Oxford 1970.
43. Césaire A., *Discourse on colonialism*, New York 2000.
44. Césaire A., *Rozprawa z kolonializmem*, Warszawa 1950.
45. Chliamboni S. Cidosa M i.in, *Tingatinga. Tingatinga cooperative socjety*, Dar es Salaam 1998.
46. Christensen E.O., *Primitive Art*, Londyn 1955.
47. Cichecka A., *Czarownictwo jako wyzwania dla bezpieczeństwa społecznego – przypadek Tanzanii*, [w:] *Konteksty bezpieczeństwa w Afryce. Problemy globalne, sektorowe, regionalne, lokalne*, red. A. Żukowski, Olsztyn 2014, s. 375–391.
48. Clifford J., *Kłopoty z kulturą*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2000.
49. Clifford J., *Predicament of Culture*, Cambridge 1988.
50. Conrad J., *Jądro ciemności*, tłum. J. Polak, Poznań 1994.
51. Cordwell J. M., *African Art*, [w:] *Continuity and Change in Africa Cultures*, red. M.J. Herskovits, W.R. Boscom, Chicago 1958.
52. Crais C., Scully P., *Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography*, Princeton 2009.
53. Curtin P.D., *Economic Change in Precolonial Africa. Senegambia in the Era of the Slave Trade*, Wisconsin 1975.
54. Czapliński A., *Niemiecka polityka kolonialna*, Poznań 1992.
55. D'Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2005.
56. Davidson B., *Stara Afryka na nowo odkryta*, Warszawa 1972.
57. Davies C., *The Return of El Negro*, Johannesburg 2003.
58. de Zayas M., *African Negro Art and Modern Art*, [w:] *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, ed. J. Flam, M. Deutch, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 92–99.
59. Deluze G., *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk 2000.
60. Derricourt R., *Inventing Africa: History, Archaeology and Ideas*, London–New York 2011.

61. Deska D., *Instytucjonalizacja regionalizmu afrykańskiego od OJA do Unii Afrykańskiej*, [w:] *Stosunki międzynarodowe w Afryce*, red. J.J. Milewski, W. Lizak, Warszawa 2002, s. 71–72.
62. Dias M., *O fenomeno da sescultura Maconde chamada moderna*, Lizbona 1973.
63. Dobbs Jackson I., *Negritude: A Study in Outline*, [w:] *Negritude: Essays and Studies*, red. A.H. Berrian, R.A. Long, Hampton 1967, s. 3–17.
64. Dockstader F.J., *Sztuka Ameryki*, tłum. E. Kuryluk, t. 1, Warszawa 1975.
65. Domańska E., *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, [w:] *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, red. K. Brzechczyn, Poznań 2008.
66. Duarte–Mauny Raymond P.P., Orbis E de S., *Côte occidentale d’Afrique du Sud Marocain au Gabon par Duarte Pacheco Pereira (vers 1506–1508)*, red. R. Mauny, Bissau 1956.
67. Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
68. Dziemidok B., *Tendencje estetyki współczesnej w pracach R. Shustermana i W. Welscha*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2008, s. 23–43.
69. Dziubka K., *Spółeczeństwo obywatelskie*, [w:] *Leksykon politologii*, red. A. Antoszewski, R. Herbut, Wrocław 1995, s. 369–381.
70. Eco U., *Dzieło otwarte*, tłum. J. Głuszka, Warszawa 1973.
71. Elliott J.H., *The Old World and the New. 1492–1650*, Cambridge 1970.
72. Elsner J. Cardinal R., *Introduction, The Culture of Collecting*, London 1994.
73. *Encyclopedia of African Colonial Conflicts*, ed. T. J. Stapleton, vol. 1, Santa Barbara 1967.
74. Errington S., *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.
75. Errington S., *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.
76. Etounga-Manguelle D., *Czy Afryce potrzebny jest program dostosowania kulturowego?*, [w:] *Kultura ma znaczenie*, red. L.E. Harrison, S.P. Humtington, tłum. S. Dymczyk, Poznań 2000, s. 121–146.
77. Evelyn J., *The Diary of John Evelyn*, vol. 1: 1620–1646, London 1996.

78. Ferenz K., *Kształtowanie się tożsamości społecznej i kulturowej w codzienności domowej*, [w:] *Dom rodzinny w doświadczeniu (auto)biograficznym*, red. A. Łodyżyński, M. Piotrowska, M. Kasprzak, Wrocław 2017, s. 31–43.
79. Ficek R., *Tanzania – narodziny i funkcjonowanie państwa*, Toruń 2007.
80. Flam J., *Primitivism and Twentieth-century Art. A documentary History*, Berkley–Los Angeles–London 2003.
81. Flick U., *Projektowanie badania jakościowego*, tłum. P. Tomanek, Warszawa 2010.
82. Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
83. Fraser D., *Primitive Art*, London 1962.
84. Fraser D., *Sztuka Prymitywna*, tłum. M. Żułkos-Rozmaryn, Warszawa 1976.
85. Fyderek Ł., Jarecka-Stępień K., Stępień J., Krupiewsa-Korbut R., *Wprowadzenie do problematyki pomocy rozwojowej*, red. Ł. Fyderek i in., Kraków 2010.
86. Gadzinowska D., Kochanowicz K., Marczyński M., *Globalna Północ – Globalne Południe. Polska – Tanzania*, Warszawa 2008.
87. Gawęcki M., *Relatywizm kulturowy*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987.
88. Glaser B., Strauss A., *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, tłum. M. Gorzko, Kraków 2009.
89. Goldwater R., *Primitivism in Modern Art*, Cambridge 1986.
90. Gombrich E.H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, Poznań 2008.
91. Gombrich E.H., *The Preference of the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London–New York 2002.
92. Gomes Diogo, *De la première découverte de la Guinée récit par Diogo Gomes (fin XVe siècle)*, red. T. Monod, R. Mauny, G. Duval, Bissau 1959.
93. Gosciny Y., *The best of the New Tingatinga, the Popular Paintings from Tanzania*, Dar es Salaam 2008.
94. Groesen M., *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Leiden–Boston, 2008.
95. Hallett R., *The Penetration of Africa: European Enterprise and Exploration Principally in Northern and Western Africa to 1815*, London 1965.

96. Hammersley M., Atkinson P., *Metody badań terenowych*, tłum. S. Dymczyk, Poznań 2000.
97. Herskovits M.J., *Cultural Anthropology*, New York 1955.
98. Hooper J.T., Burland C.A., *The Art of Primitive Peoples*, Londyn 1953.
99. Iliffe J., *A Modern History of Tanganyika (African Studies)*, Cambridge 1979.
100. Iliffe J., *Afrykanie. Dzieje kontynentu*, Kraków 2011.
101. Johnson P., *Historia świata (od roku 1917)*, Londyn 1989
102. Kapuściński R., *Gdyby cała Afryka...*, Warszawa 2011.
103. Kapuściński R., *Heban*, Warszawa 2008.
104. Kasfir S.L., *World of Art. Contemporary African Art*, London 2000.
105. Kavale S., *InterViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, Białystok 2004.
106. Kavale S., *InteViews, Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, tłum. S. Zabielski, Białystok 2004.
107. Kavale S., *Prowadzenie wywiadów*, tłum. A. Dziuban, Warszawa 2010.
108. Kenedy D., *Decolonization: A Very Short Introduction*, London 2016.
109. Kieniewicz J., *Wprowadzenie do historii cywilizacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 2003.
110. Kingdon Z., *A Host of Devils: The History and Context of the Making of Makonde Spirit Sculpture (Studies in Visual Culture)*, London–New York 2002.
111. Kiwerska J., *Rozpad imperium brytyjskiego w Afryce*, Warszawa 1989.
112. Klajbor E., *Tingatinga. Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, Warszawa 2004.
113. Kłós M., *Szkice z wystawy paryskiej*, Rzeszów 1989.
114. Kłósowicz R., *Konteksty dysfunkcyjności państw Afryki Subsaharyjskiej*, Kraków 2007.
115. Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1990.
116. Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983.
117. Korn J., Kirksnaes J., *Makonde*, Copenhagen 1999.
118. Kozak P., *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 2017.

119. Krzywicki J., *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej*, cz. I: *W kręgu tradycji*, Warszawa 2002.
120. Kuczyńska A., *Afryka surrealistów. Problem (nie) obecności afrykańskich obiektów w kolekcji Andre Bretona*, [w:] *Afryka i (post) kolonializm*, red. A. Pawłowska, J. Sowińska-Heim, s. 96–111.
121. Kupera A., *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, Kraków 2009.
122. Laburthe-Tolra Ph., *Pourquoi et comment un lien inextricable existe entre anthropologie et mission chretienne*, [w:] *Anthropologie et missiologie et XIX-XX siècles. Entre connivance et rivalite*, red. O. Sarvais, G. Van't Spijker, Paris Karthala 2004.
123. Le Roy A., *La Religion des Primitifs*, Paris: 1909.
124. Levi-Strauss C., *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsberg, Łódź 1992.
125. Lipps J.E., *The Origin of Things. A Cultural History of Man*, London 1949.
126. Lizak W., *Regionalny system bezpieczeństwa w Afryce*, [w:] *Stosunki międzynarodowe w XXI wieku. Księga jubileuszowa z okazji 30-lecia Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego*, red. E. Halizak et al., Warszawa 2006.
127. Lofchie M.F. , *Zanzibar. Background to Revolution*, Princeton 1965.
128. Loomba A., *Colonialism / Postcolonialism*, Londyn 1998.
129. Łotocki Ł., *Obcość etniczna w perspektywie socjologiczno-politologicznej*, Warszawa 2009; *Swoi i obcy*, red. E. Nowicka, Warszawa 1990.
130. Lyotard J.F., *Uber Daniel Buren*, P. Schwarz (ed.), Stuttgart 1987.
131. M. Mohl, *Masterpieces of the Makonde*, [w:] *An East African documentation*, Heidelberg 1974.
132. Malinowski M., *Ideologie afrykańskie 1945–85*, Wrocław 1986.
133. McLuhan M., *Galaktyka Guttenberga*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2019.
134. Mencfel M., *Skarbce Natury i sztuki. Prywatne gabinety osobliwości, kolekcje sztuki i naturalistów na śląsku w wiekach XVII i XVIII*, Warszawa 2010.
135. Meredith M., *Historia współczesnej Afryki. Pół wieku niepodległości*, Warszawa 2020.
136. *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, t. 2, Warszawa 2009.

137. Milewski J.J., *Państwo w Afryce. Dylematy i kierunki przeobrażeń*, [w:] *Stosunki międzynarodowe w Afryce*, Warszawa 2002, s. 39–55.
138. Mitchell T., *Orientalism and the Exhibitionary Order, Colonialism and Culture*, Michigan 1992.
139. Mrozek-Dumanowska A., *Tanzańskie dylematy rozwoju narodu*, Warszawa 1981.
140. Musioł J., *Misyjna przygoda. Z tanzańskich wspomnień misjonarza*, Kraków 1998.
141. Musioł J., *Misyjna przygoda. Z tanzańskich wspomnień misjonarza*, Kraków 1998.
142. Nadolska-Styczyńska A., *Maski afrykańskie w etnograficznych kolekcjach polskich muzeów. Afrikan masks in etnographic collections of polish museums*, [w:] *Maska afrykańska – między sacrum a profanum. African Mask – between sacred and the profane*, red. L. Buchalik, K. Podyma, Żory – Katowice, 2012, s. 49–56.
143. Ndulu et al B., *Challenges of African Growth. Opportunities, Constraints and Strategic Directions*, Washington 2007.
144. Nord et al. R., *Tanzania. The Story of an African Transition*, Washington 2009.
145. Norwich J.J., *Przedmowa*, [w:] *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, tłum. L. Engelking et.al, Łódź 1994.
146. Nowak B., *Ekspansja europejska w Afryce w XVII–XVIII w. Jej etapy, przejawy i skutki*, [w:] *Historia Afryki do początku XIX w.*, red. M. Tymowski, Wrocław 1996, 1081–1167.
147. Nyerere J.K., *Socialism and Rural Development*, Dar es Salaam 1967.
148. Ohly R., *Tanzania dziś i jutro*, Warszawa 1978.
149. Olfert D., *Olfert Dapper's Description of Benin (1668)*, red. A. Jones, Madison 1998.
150. Ostrowicki M., *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006.
151. p'Bitek O., *Artist, the Ruler Essays on Art, Culture, and Values, Including Extracts from Song of Soldier and White Teeth Make People Laugh on Earth*, Nairobi 1986.

152. Pawlik J., *Egzotyzm – wątpliwy zachwyt odmiennością. Misje w XIX wieku*, Pieniężno 2008.
153. Pawłowska A., *O potrzebie tworzenia kolekcji sztuki afrykańskiej*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 272-281.
154. Pawłowska A., *Przemiany w tradycyjnej estetyce afrykańskiej i jej relacje z kulturą europejską*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2008, 181–192.
155. Pawłowska A., *Sztuka i kultura Afryki Południowej*, Łódź 2013.
156. Pietraś M., *Globalizacja jako proces zmiany społeczności międzynarodowej*, [w:] *Oblicza procesów globalizacji*, red. M. Pietraś, s. 31–48.
157. Podyma K., *Czy Afryce potrzebne są muzea? Refleksja muzeologiczna na przykładzie wybranych instytucji afrykańskich w kontekście doświadczeń europejskich i amerykańskich*, [w:] *Ex Africa semper aliouid novi*, red. L. Buchalik, J. Różański, t. VI, Żory 2022, s. 162–187.
158. Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż Wenecja XVI –XVIII wiek*, Warszawa 1996.
159. Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008.
160. Potakowska Z., *Sztuka współczesnego świata a sztuka globalna – przypadek Tanzanii*, [w:] *Ex Africa semper aliouid novi*, red. L. Buchalik, J. Różański, t. VI, Żory 2022, s. 86–99.
161. Price S., *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 2001.
162. Proust M., *Contre Sainte-Beuve*, [w:] *Pamięć i styl*, wybór i opracowanie M.P. Makowski, Kraków 2000.
163. Pruitt J., *Inspired tree decades of Tanzania art 1972–1993*, Dar es Salaam 2013.
164. Przybysz P.J., *Sztuka wobec procesów globalizacyjnych*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2008, s. 131–144.
165. Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1973.
166. Read H., *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1982.
167. Read H., *The Grass Roots of Art*, Cleveland–New York 1961.
168. Renan E., *La Reforme Intellectuelle et Morale*, Paris 1929.
169. Renan E., *Quote from Aimé Césaire, Discourse on Colonialism*, trans. J. Pinkham, New York 2000.

170. Richter H., *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1983.
171. Rogoff I., *Turning*, [w:] *Curating and the Educational Turn*, red. P. O'Neil and M. Wilson, London 2010.
172. Róžański J., „Życie Jezusa Mafa” jako przykład wizualizacji ewangelii, [w:] *Ex Africa semper aliouid novi*, red. L. Buchalik, J. Róžański, t. VI, Żory 2022, s.140–161.
173. Rubin W., *Modernist Primitivism: An Introduction*, [w:] *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. W. Rubin, New York 1984.
174. Russell P.E., *Veni, vidi, vici: Some Fifteenth-century Eyewitness Accounts of Travel in the African Atlantic before 1492*, [w:] *Medieval Ethnographies. European Perceptions of the World Beyond*, ed. J.-P. Rubiés, Asghate 2009, s. 315–328.
175. Russell P.E., *Some Socio-Linguistic Problems concerning the Fifteenth-Century Portuguese Discoveries in the African Atlantic*, [w:] P.E. Russell, *Portugal, Spain and the African Atlantic, 1343–1490*, Aldershot, tekst XIV, 1995.
176. Said E.W., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Warszawa 1991.
177. Saxal F., *Po co nam historia sztuki*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976.
178. Schmalenbach W., *African Art*, New York 1954.
179. Schreiber H., *Koncepcja „sztuki prymitywnej” Odkrywanie, osvajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012.
180. Sieber R., *African Tribal Sculpture*, unpublished PhD diss., University of Iowa, 1957.
181. Sieber R., *Preface*, [w:] W. Gillon, *A Short History of African Art*, London 1984.
182. Silverman, D., *Interpretacja danych jakościowych*, tłum. M. Głowacka-Grajner, Warszawa 2012.
183. *Słownik politologii*, red. B. Walicka, Warszawa 2008.
184. Smet J. (red.), *Philosophie African*, tłum. J. Krzywicki, Khinsasa 1975.
185. Snowden F.M., *Black in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge 1970.
186. Sommer M., *Zbieranie*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2006.

187. Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, tłum. J. Marecki, Warszawa 2003.
188. Soyinka W., *Myth, Literature and the African World*, Cambridge 1976.
189. Spencer H., *Principles of Biology*, vol. 1, London–Edinburgh 1864.
190. Spradley J., *The Ethnographic interview*, New York 1979.
191. Spryszak P., *Filozofia percepcji George'a Berkeley'a*, Kraków 2004.
192. Stocking G., *History of Anthropology: Whence/Whither*, [w:] *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, ed. G. Stocking, Madison 1983.
193. Stout A.J., *Modern Makonde Sculpture*, Nairobi 1966.
194. Sutton J.E.G., *The Peopling of Tanzania*, [w:] *A History of Tanzania*, Nairobi 1961.
195. Szejnert M., *Dom żółwia Zanzibar*, Kraków 2011.
196. Sztabiński G., *Koncepcja „dzieła otwartego” Umberto Eco a problem wartości*, [w:] *Studia Estetyczne*, t. XVII, Warszawa 1989, s. 291–314.
197. Sztompka P., *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2007.
198. Targovnick M., *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives*, Chicago–London 1990.
199. Tatarkiewicz W., *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
200. Texteira Duarte R., *Escultura Maconde*, Maputo 1987.
201. Thiele A., *Sztuka Afryki*, tłum. R. Handke, Warszawa 1974.
202. Tuchańska B., *Dlaczego prawda? Prawda jako wartość w sztuce, nauce i codzienności*, Warszawa 2012.
203. Tylor E.B., *Cywilizacja pierwotna: badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, tłum. Z.A. Kowerska, t. 1, Warszawa 1896–1898.
204. Tylor E.B., *Primitive Culture*, Nowy Jork 1871.
205. Tymowski M., *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*, Toruń 2017.
206. Tythacott L., *Surrealism and the Exotic*, London–New York 2003.
207. Urbańczyk S., *Słownik staropolski*, t. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

208. Valentim F., *Description de la Côte Occidentale d'Afrique (Sénégal au Cap de Monte, Archipels)* par Valentim Fernandes (1506–1510), red. T. Monod, A. Teixeira da Mota, R. Mauny, Bissau 1951.
209. Vallentin A., *Picasso*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1959.
210. Vogel S., Ebong I., *Africa explores: 20th Century African Art*, New York–Munich 1991.
211. Walis M., *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Łódź 1956.
212. Ważbiński Z., *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975.
213. Welsh W., *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska. Kraków 2005.
214. Welsh W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, 31-46.
215. Wiczorkiewicz A., *Epoki osobliwości. „Osobliwość” jako kategoria organizująca i mediująca w dyskursie muzealnym*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s. 317–318.
216. Wielomski A., *Państwo*, [w:] *Encyklopedia polityczna*, t. 1, *Myśl polityczna*. Bartyzel J., Szlachta B., Wielomski A., *Główne pojęcia, doktryny i formy ustroju*, Radom 2007.
217. Willet E., *African Art*, Hudson 1993.
218. Wiredu K., *African Philosophy, Anglophone*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London–New York 1998.
219. Wisniewska A.K., *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, Warszawa 2003.
220. Wojtaszyk K.A., Jakubowski W., *Istota pojęcia „partia polityczna”*, [w:] *Spoleczeństwo i polityka. Podstawy nauk politycznych*, red. K.A. Wojtaszyk, W. Jakubowska, Warszawa 2007.
221. Wójtowicz K., *Partia w mechanizmie władzy państw Afryki Wschodniej*, Wrocław 1980.
222. Wójtowicz K., *Partia w mechanizmie władzy państwa w Afryce Wschodniej*, Wrocław 1986.
223. Yamamoto F., Shiraishi K., *Jaffary Aussi*, Tokyo 1992.
224. Yaya I., *Wonders of America. The Curiosity Cabinets as a Site of Representation and Knowledge*, „Journal of the History of Collections” 2008, t. 20, vol. 2.

225. Young C.J., *Wite Mythologies*, London–New York 1990.
226. Zajączkowski A., *Obrazy świata białych*, Warszawa 1973.
227. Zajączkowski A., *Plemię, rasa, socjalizm*, Warszawa 1965.
228. Zajączkowski A., *Czarna Afryka wczoraj i dziś*, Warszawa 1980.
229. Zalewska-Lorkiewicz K., *Ilustrowane mappae mundi jako obraz świata*, t. 1, Warszawa 1997.
230. Zgudziak Z., *Listy z Tanzanii*, Kraków 2011.
231. Zins H., *Historia Afryki Wschodniej*, Wrocław 1986.
232. Znaniński F., *Metoda socjologii*, Warszawa 2008.
233. Znaniński F., *Nauki o kulturze*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1992.
234. Znaniński F., *Wstęp do socjologii*, Warszawa 1992.
235. Żygiulski Z., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.

Czasopisma

1. Bemwanda E., *The symptoms of the Shift towards an Authoritarian State in Tanzania's President John Pombe Magufuli's Rule*, „Politeja” 2018, no. 5 (56), s. 124–150.
2. Bergman J., *Ota Benga the pygmy put on display in the zoo*, „CEN Technical Journal” 2000, nr 14 (1), s. 81–90.
3. Bhabha H.K., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.
4. Blesse G., *Kunst der Makonde, Masken und Skulpturen aus dem Museum für Volkerkunde Leipzig aus der Zeit im die Jahrhundertwende*, „Volkerkunde” 1995, nr 54.
5. Blier S., *African Art*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of African Thought*, ed. F. Abiola Irele, B. Jeyifo, Oxford 2010, vol. 1.
6. Buchowski M., *Antropologia jako „próba ognia”*, „Przegląd Bydgoski. Humanistyczne Czasopismo Naukowe” 2001, nr XI, s. 83–96.
7. Clark J.P., *Poetry in Africa Today*, „Transition” 1965, nr 18.
1. Connelly F.S., *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetic, 1725–1907*, Pensylwania 1995, [w:] *Studies in the Decorative Arts*, vol. 4. No. 1, s. 130-133.

8. Conrad J., *Heart of Darkness*, „Blackwood’s Magazine” 1899, vol. CLXV (February 1899–April), ss. 164–460, 460–621, 620–781 and Idem, *An Outpost of Progress*, [w:] „Cosmopolis” 1897, t. VI–VII (June–July).
9. Corbey R., *Ethnographic showcases, 1870–1930*, [w:] „Cultural Anthropology” 1993, t. 8, nr 3.
10. D. Martin, *The developing art from of the Makonde*, „Africa Encounter” 1972.
11. Díaz-Szmidt R., *Wprowadzenie*, [w:] „Dekada Literacka” 2011, nr 3 (246), s. 8–17.
12. Dziamski G., *Sztuka w czasach globalizacji*, [w:] „Pogranicza” 2002, nr 6, s. 21–33.
13. Fagg W., *Nigerian Images, London 1964*, wg *Trustee of Africas Art*, „West Africa” 1964 (February), no. 2436, s. 186–197.
14. Gralak Z., *Ludzkie zoo – ciemna strona kolekcjonerstwa*, „Hybris” 2019, nr 47, s. 56–72.
15. Heilman B., Ndumbaro L., *Corruptio, Politics and Societal Values in Tanzania. En Evanluation of the Mkapa Administration’s Anti-corruption Efforts*, „African Jurnal of Political Science” 2002, no. 7.1, s. 1–19.
16. Jasiński J., *Modern Makonde. Contemporary ebony sculpture of the Makonde tribe (an outline)*, „African Bulletin” 1973, nr 18, s. 183–205.
17. Korabiewicz W., *Makonde – wielcy rzeźbiarze*, „Lud” 1958–1959, s. 70–90.
18. Kowalski M.A., *Sztuka Afryki Wschodniej*, „Etnografia Polska” 1971, t. XV, s. 161–184.
19. Koziorowska J., *W drewnianym kręgu*, „Okolice” 1989–1990, nr 10, s. 130–134.
20. Kreamer Ch.K., *A Tribute to Roy Sieber*, „African Arts” 2003, vol. 36, no. 1, s. 12–23.
21. Lave J., Kvale S., *What is anthropological research? An interview with Jean Lave by Steiner Kvale*, „Qualitative Studies in Education” 1995, vol. 8, s. 219–228.
22. Lenz J.R., *Ancient Histories and Modern Humanities*, „Free Inquiry” 1993, no. 13.4, s. 50–66.
23. Liebersohn H., Harry M., *Introduction: The Civilizing Mission*, [w:] „Journal of World History” 2016, vol. 27, no. 3, s. 383–387.
24. Martin D., *The developing art from of the Makonde*, „Africa Encounter” 1972.

25. Mazurczak W., *Kolonializm-Dekolonizacja-Postkolonializm. Rozważania o istocie i periodyzacji*, „Przegląd Polityczny” 2016, nr 3.
26. Moberg D., *Primitive Inspiration*, „In These Times” 1984/1985 (19 grudnia – 8 stycznia).
27. Moliński B., *Sztuka, rytuał, mit w afrykanistyce amerykańskiej*, „Przegląd Socjologiczny” / „Sociological Review” 1965, 19/1, s. 141–172.
28. Ousmane S., *Wywiad*, „Jeune Afrique” 1966 (1 maja).
29. Pawłowska A., *African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art*, „Muzeologia a kultúrne dedičstvo” 2020, vol. 8, nr 4, s. 161–176.
30. Pawłowska A., *African contemporary art and the curatorial turn*, [w:] „Art Inquiry Recherches sur les arts” 2015, vol. XVII, s. 219–237.
31. Pawłowska A., *African contemporary art and the curatorial turn*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2015, vol. XVII, s. 219–237.
32. Pawłowska A., *Avant-gardists and primitivism*, „Art Inquiry Recherches sur les arts” 2017, vol. XIX, (XXVIII), s. 153–169.
33. Pawłowska A., *El arte visual contemporáneo del continente africano: un nuevo fenómeno cultural que ayuda a la gente a tener una vida decente*, [w:] „RELEA. Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados” 2018, vol. 25, nr 41, s. 36–54.
34. Pawłowska A., *Some reflections on African Art and Aesthetics*, „Africana Bulletin” 2008, nr 56, s. 204–217.
35. Pawłowska A., *The white man’s burden. From colonialism to postcolonialism – discourse on non-european art. and its positions in the artworld from the perspective of the 2020*, Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2021, vol. XXIII, s. 143–165.
36. Rudkowski T., *Czym jest négritude? Wprowadzenie do zagadnienia murzyńskości*, „Ameryka Łacińska. Kwartalnik Analityczno-Informacyjny” 2013, nr 3–4, s. 77–100.
37. Schreiber H., *Z „czarnych” kart historii stosunków międzynarodowych – „ludzkie zoo”*, „Społeczeństwo i Polityka” 2014, nr 2, 37–50.
38. Senghor L. S., *List do trzech poetów Heksagonu*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 11–12 (tłum. M. Tolik).
39. Senghor S.L., *What is Négritude?*, „West Africa” 1961 (4 listopada).

40. Shore-Boss M., *Makonde sculpture*, „Natural History” 1970, vol. LXXIX, nr 3.
41. Sobiecki M., *Wielowymiarowe poczucie tożsamości społeczno-kulturowej. Idea i badanie. Perspektywa pedagogiczna*, „Kultura i Edukacja” 2018, nr 3 (121), s. 85–103.
42. Stanisławska Z., *Tradition and modernity in Mozambican sculpture*, „African Bulletin” 1977, nr 44, s. 63–75.
43. Thomas L.V., *Senghor à la recherche de l’homme nègre*, „Présence Africaine” 1965, no. 54.
44. *Tingatinga and his legacy*, „Sunday Observer” 1997 (9 XI).
45. Torgovnick M., *Making Primitive Art High Art*, „Poetics Today” 1989, t. 10, nr 2.
46. Tymowski M., *How did European Explorers Communicate with Indigenous African People in the 15th Century?*, „Africana Bulletin” 2002, vol. 50, s. 43–74.
47. Tymowski M., *La peur et le courage lors des premières expéditions européennes en Afrique au XVe siècle*, „Africana Bulletin” 2005, vol. 53, s. 41–61.
48. Welsh W., *Transculturality: The Changing Forms of Cultures Today*, [w:] *Filosofski Vestnik*, Lublyana 2001, nr 2, s. 59–86.
49. Wiczorkiewicz A., *Drugie życie Saartjie Baartman*, „Teksty Drugie” 2012, nr 2, s. 253–273.
50. Żbik S., *Arabskie plantacje goździków na Zanzibarze i Pembie w XIX w. Uwarunkowania społeczne i kulturowe*, „Afryka” 2017, nr 45.

Źródła archiwalne

1. de-Cidade Hernâni B.J., *Ásia. Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente, primeira década, sexta edição actualizada e anotada por Hernâni A. Cidade*, notas por M. Múrias, Lisboa 1945.
2. *Usodimare Antoniotto*, List z 12 grudnia 1455 r. w oryginalnej wersji łacińskiej, [w:] *Monumenta Henricina*, vol. 12, Coimbra 1971.
3. *Usodimare Antoniotto*, tłumaczenie angielskie listu z 12 grudnia 1455 r., [w:] *The Discovery of River Gambia (1623) by Richard Jobson*, red. D.P. Gamble, P.E. Hair, London 1999.

4. *Usodimare Antoniotto*, tłumaczenie portugalskie listu z 12 grudnia 1455 r., [w:] *Portugaliae Monumenta Africana*, vol. 1, red. L. de Albuquerque, M.E. Madeira Santos 1993.
5. Zurara Gomes Eanes de–Soares Torquato de Sousa, *Crónica dos feitos notáveis que se passaram na conquista de Guiné por mandado do Infante D. Henrique*, vol. 2, wersja tekstu zaktualizowana przez Torquato de Sousa Soares, Lisboa 1981.

Katalogi wystaw

1. Coote J., *Modern Makonde carving: the origins and development of a new Africa art tradition*, [w:] *Wooden sculpture from East Africa: From the Malde Collection* (kat. wyst) 13–22.
2. Koziorowska J., *Tingatinga. Współczesne malarstwo Tanzanii*, (kat. wyst.) Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 2001.
3. Kuniewski, J., *Rzeźba Makonde*, (kat. wyst.) Pałac Opatów w Oliwie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, oprac. J. Kuniewski, Gdańsk 1988.
4. *Od Ruvumy do Maputo*, (kat. wyst.) Muzeum Etnograficzne, oprac. J. Koziorowska, Warszawa 1984.
5. Rzewuski E., *Hebanowe Bestiarium w obiektywie Piotra Sadurskiego*, (brochure informacyjna warszawskiej wystawy *Między sztuką a opętaniem*.) styczeń 2018.
6. *Wooden sculpture from East Africa from Malde collection*, (kat. wyst.) Museum of Modern Art, przedm. D. Elliott, Oxford 1989.

Źródła internetowe

1. 26 African Nations Meet to Negotiate Tripartite (Comesa-EAC-SADC) Grand Free Area, <https://www.eac.int/documents/category/comesa-eac-sadc-tripartite> [dostęp: 20.04.2020].
2. Accelerated Development in Sub-Saharan Africa. An Agenda for Action, <https://documents1.worldbank.org/curated/en/702471468768312009/pdf/multi-page.pdf> [dostęp: 11.11.2022].
3. Afrum – African Contemporary Fine Art, <https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=59> [dostęp: 22.03.2022].

4. Amour S., *Zanzibar Braces for Trouble*, online:
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/988378.stm> [dostęp: 12.11.2022].
5. Andy Warhol, https://pl.wikiquote.org/wiki/Andy_Warhol [dostęp: 15.02.2022].
6. Anglo-Zanzibar War, <https://www.britannica.com/event/Anglo-Zanzibar-War>
[dostęp: 9.10.2022].
7. Buffalo Bill Center, <https://centerofthewest.org/> [dostęp: 17.02.2022].
8. *Can Africa Claim the 21st Century?*, The World Bank, Washington D.C. 2000,
<https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/22962> [dostęp: 11.11.2022].
9. Coronavirus,
<https://web.archive.org/web/20200206112642/https://www.scmp.com/news/china/society/article/3049298/coronavirus-zhejiang-adopts-draconian-quarantine-measures-fight> [dostęp: 22.08.2022].
10. Coronavirus,
<https://web.archive.org/web/20200501092942/https://www.nytimes.com/article/cancelled-events-coronavirus.html> [dostęp: 22.08.2022].
11. Covid test,
<https://web.archive.org/web/20200223111701/https://www.theguardian.com/world/live/2020/feb/23/coronavirus-outbreak-woman-tests-positive-after-disembarking-diamond-princess-live-news> [dostęp: 22.08.2022].
12. Covid-19,
<https://web.archive.org/web/20201009083217/https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2020/03/11/814474930/coronavirus-covid-19-is-now-officially-a-pandemic-who-says> [dostęp: 22.08.2022].
13. David Shepherd, [https://en.wikipedia.org/wiki/David_Shepherd_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Shepherd_(artist)) [dostęp: 20.02.2023].
14. Denmark closes border to all international tourists,
15. Doing Business in the East Africa Community 2013. Smarter Regulations for small and Medium-size Enterprises,
<https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/16246> [dostęp: 22.12.2020].
16. East African Facts and Figures 2012,
<http://repository.eac.int:8080/bitstream/handle/11671/212/EAC%20Facts%20and%20Figures%202012%20%281%29.pdf?sequence=1&i> [dostęp: 22.12.2020].

17. *Freedom in the world 2015*,
https://freedomhouse.org/sites/default/files/01152015_FIW_2015_final.pdf
[dostęp: 18.04.2020].
18. Gambia and Tanzania Outlaw Child Marriage, <https://www.bbc.com/news/world-africa-36746174> [dostęp: 22.12.2020].
19. George Lilanga, <http://www.gafraart.com/artists/55-george-lilanga/overview/>
[dostęp: 28.10.2021].
20. George Lilanga, <http://www.georgelilanga.com/> [dostęp: 24.10.2022].
21. George Lilanga, https://pl.wikipedia.org/wiki/George_Lilanga [dostęp:
28.10.2021].
22. Heilman B., Ndumbaro L., *Corruption, Politics, and Societal Values in Tanzania: An Evaluation of the Mkapa Administration's Anti-Corruption Efforts*, Afr. j. polit. sd. (2002),
<https://embamex.sre.gob.mx/kenia/images/stories/pdf/ajps007001002.pdf> [dostęp:
11.11.2022].
23. History of EAC, <https://www.eac.int/eac-history> [dostęp: 12.11.2022].
24. <https://reliefweb.int/report/united-republic-tanzania/wfp-tanzania-country-brief-november-2019> [dostęp: 22.12.2020].
25. <https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/05/20/36/00001/GRIMSTAD> [dostęp:
14.10.2022].
26. <https://web.archive.org/web/20200602131152/https://www.npr.org/> [dostęp:
22.08.2022].
27. <https://web.archive.org/web/20201009083218/https://www.forbes.com/sites/david-nikel/2020/03/13/denmark-closes-border-to-all-international-tourists-for-one-month/#573d693f726d> [dostęp: 22.08.2022].
28. <https://www.rp.pl/polityka/art222491-prezydent-tanzanii-john-magufuli-nie-zyje>
[dostęp: 22.08.2022].
29. <https://www.tanESCO.co.tz/index.php/about-us/historical-beckgrund> [dostęp:
20.12.2022]
30. <https://www.worldstatesmen.org/Tanzania-Constitution-1965.pdf> [dostęp:
19.10.2022].
31. Human Development index (HDI),
https://www.theglobaleconomy.com/rankings/human_development/Africa/
[dostęp: 20.12.2020].

32. John Magufuli, https://en.wikipedia.org/wiki/John_Magufuli [dostęp: 20.04.2022].
33. Julius Nyerere, <http://smu-facweb.smu.ca/~wmills/course317/nyerere.pdf> [dostęp: 11.11.2022].
34. Julius Nyerere, <https://www.britannica.com/biography/Julius-Nyerere> [dostęp: 12.10.2022].
35. K. Jasińska, *Krótką historia niewolnictwa*, <http://www.historia.uwazamrze.pl/artykul/1147605/krotka-historia-niewolnictwa> [dostęp: 7.10.2022].
36. Kroniki dziejów, <https://kronikidziejow.pl/porady/top-10-najbardziej-inspirujacych-cytatow-alberta-einsteina/> [dostęp: 20.02.2023].
37. Lee Grimstad A., *Zanzibar: The nine-hour revolution*, University of Florida 2018,
38. List of Least Developed Countries, <https://unctad.org/topic/least-developed-countries/list> [dostęp: 20.12.2020].
39. Living Art, Living History: Elias Jengo & George Lilanga – NAFASI ART SPACE, <https://www.nafasiartspace.org> [dostęp: 15.10.2022].
40. Mama Africa, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mama%20Africa> [dostęp: 20.03.2022].
41. Mtulya A., *Five Things Tanzania's President 'Bulldozer' Magufuli has Banned*, <https://www.bbc.com/news/world-africa-47334545> [dostęp: 20.04.2020].
42. Mwandale Mwanyekwa, <http://www.mwandale.blogspot.com> [dostęp: 15.03.2022].
43. Negritude, <https://www.britannica.com/topic/Negritude> [dostęp: 08.02.2020].
44. Noel Kapanda – Inside African Art, <https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=247> [dostęp: 23.03.2021].
45. Oirere S., *Tanzania Upgrade Receives \$US 300m from World Bank*, „International Railway Journal” 2014, online: <https://www.railjournal.com/africa/tanzania-upgrade-receives-us-300m-from-world-bank/> [dostęp: 20.04.2020].
46. Omondi S., *What Are the Major Natural Resources of Tanzania?*, <https://www.worldatlas.com/articles/what-are-the-major-natural-resources-of-tanzania.html> [dostęp: 21.12.2020].

47. *One Programme Annual Report. Delivering as One Pilot Programme in Tanzania*, <https://www.sdgfund.org/one-programme-annual-report-delivering-one-pilot-programme-tanzania> [dostęp: 19.04.2020].
48. P. Luty, *Trwa nagonka na Belgów. Internet wypomina im ludzkie zoo*, 2004, <https://natemat.pl/108563,trwa-nagonka-na-belgow-internetwypomina-im-ludzkie-zoo> [dostęp: 25.02.2022].
49. Panafrykanizm, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/panafrykanizm;3953726.html> [dostęp: 09.02.2020].
50. Prezydent Tanzanii John Magufuli nie żyje,
51. Rzeźba Makonde, <http://www.blackwoodconservation.org/makonde-art/> [dostęp: 23.12.2022].
52. Senghor przywódca polityczny, <https://afryka.org/senghor-przywodca-polityczny/> [dostęp: 12.02.2023].
53. Słownik języka polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl> [dostęp: 15.03.2022].
54. Tanganyika Governors, <http://www.ntz.info/gen/n00603.html> [10.10.2022].
55. Tanzania Literacy, <https://countryeconomy.com/demography/literacy-rate/tanzania> [dostęp: 22.12.2020].
56. *Tanzania. Poverty Reduction Strategy Paper*, January 2011, IMF Country Report no. 11/17, <https://www.imf.org/external/pubs/ft/scr/2011/cr1117.pdf> [dostęp: 11.11.2022].
57. *The History of East African Community*, <https://www.eac.int/> [dostęp: 13.10.2022].
58. *The History of East African Community*, <https://www.eac.int/> [dostęp: 13.10.2022].
59. The Interim Constitution of Tanzania 1965,
60. The interior before the colonial era, <https://www.britannica.com/place/eastern-Africa/The-interior-before-the-colonial-era> [dostęp: 8.10.2022].
61. Thobias Minzi, https://rangigallery.com/artist_profile/thobias-minzi/ [dostęp: 20.03.2023].
62. Tingatinga Tales, https://en.wikipedia.org/wiki/Tinga_Tinga_Tales [dostęp: 20.04.2021].
63. Wersalski traktat pokojowy, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wersalski-traktat-pokojowy;3994912.html> [dostęp: 7.10.2022]
64. WFP Tanzania Country Brief,

65. WHO Covid-19,
<https://web.archive.org/web/20200312090756/https://twitter.com/WHO/status/1237777021742338049?s=20> [dostęp: 22.08.2022].
66. Wojna ugandyjsko-tanzańska, https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_ugandyjsko-tanza%C5%84ska [dostęp: 15.04.2022].
67. World metres, <https://www.worldometers.info/coronavirus/> [dostęp: 22.08.2022].
68. Zanzibar Island Tanzania, <https://www.britannica.com/place/Zanzibar-island-Tanzania#ref284108> [dostęp: 10.10.2022].
69. Zero Waste, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zero_Waste [dostęp: 10.02.2023].

Ilustracje



Ilustracja nr 1 **Edward Saidi Tingatinga**, *Lew*, akryl na płótnie

Online:

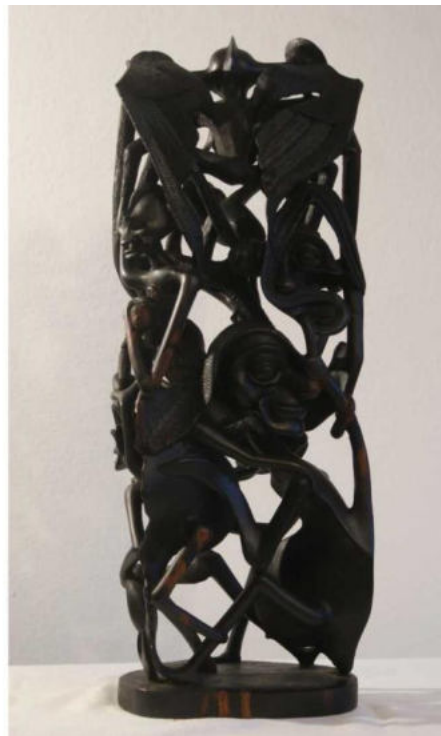
<https://www.africancontemporary.com/Edward%20Saidi%20Tingatinga%20gallery.htm>

[dostęp: 07.05.2022]



Ilustracja nr 2 **Kilaka** (artysta z kooperatywy *tingatinga*), *Pawie na drzewie*, akryl na płótnie

Online: <https://www.contemporary-african-art.com/edward-saidi-tingatinga.html> [dostęp: 22.05.2023]



Ilustracja nr 3 **Rzeźba Makonde**, styl *shetani*, rzeźba pochodzi z kolekcji Eugeniusza i Ewy Rzewuskich, fotografia własna



Ilustracja nr 4 **Rzeźba Makonde**, styl *shetani*, rzeźba pochodzi z kolekcji Eugeniusza i Ewy Rzewuskich, fotografia autorstwa Piotra Sadurskiego



Ilustracja nr 5 **Rzeźba Makonde**, styl *shetani*, rzeźba pochodzi z kolekcji Eugeniusza i Ewy Rzewuskich, fotografia własna



Ilustracja nr 6 **Rzeźba Makonde**, styl *ujamaa*
Online: https://ilovepaket.com/product_details/19683951.html [dostęp: 25.05.2023]



Ilustracja nr 7 **Mwandale Mwanyekwa – Big Mama**, *Sen*
Online: www.mwandale.blogspot.com [dostęp: 22.05.2023]



Ilustracja nr 8 **Mwandale Mwanyekwa – Big Mama**, *Dziewczyna wąż*
Online: www.mwandale.blogspot.com [dostęp: 22.05.2023]



Ilustracja nr 9 **George Lilanga**, akryl na płótnie

Online: <https://www.caacart.com/artiste/lilanga-george/> [dostęp: 23.05.2023]

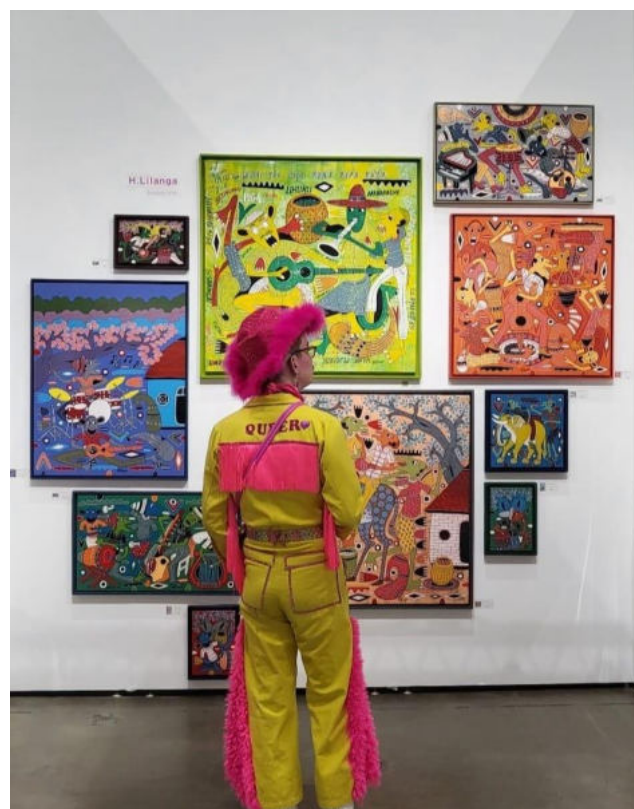


Ilustracja nr 10 **George Lilanga**, rzeźba w stylu „Lilangi”, fotografia: James Muriaki

Online: <https://artauctioneastafrica.com/auctions/auction-2020/modern/lot-17-2020/> [dostęp: 22.05.2023]



Ilustracja nr 11 **Hendrick Lilanga**, tusz na koziej skórze, fotografia własna



Ilustracja nr 12 **Hendrick Lilanga**, wystawa indywidualna artysty w Los Angeles w 2023 r., fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja nr 13 **Hendrick Lilanga**, *Furaha ya kweli Ipo moyoni* (Prawdziwe szczęście znajduje się w sercu), akryl, fotografia udostępniona przez artystę



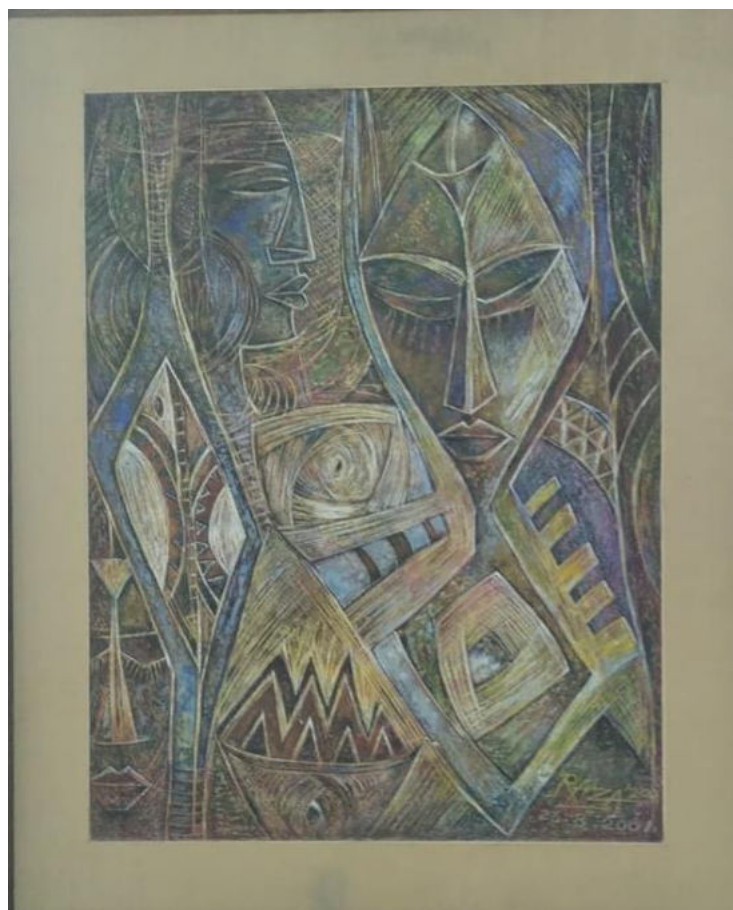
Ilustracja nr 14 **Hendrick Lilanga**, wystawa indywidualna artysty w Japonii w 2022 r.



Ilustracja nr 15 **Max Kamundi**, *Birds*, akryl na płótnie, fotografia własna



Ilustracja 16 **Max Kamundi**, akryl na płótnie, fotografia własna



Ilustracja 17 i 18 **Raza Mohamed**, pastel na kartonie, fotografie udostępnione przez artystę



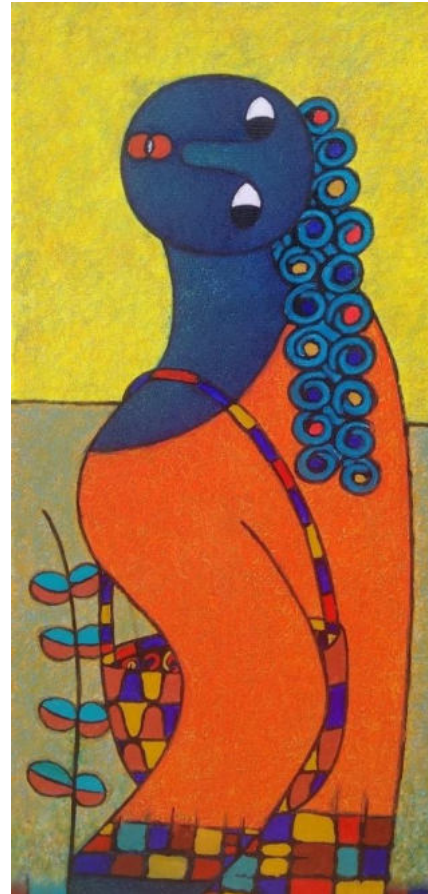
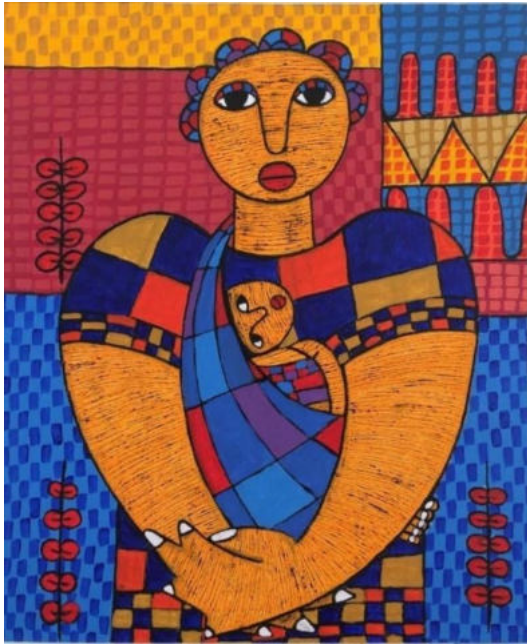
Ilustracja 19 i 20 **Raza Mohamed**, znaczki pocztowe, fotografia własna



Ilustracja 21 **Raza Mohamed**, *African Beauty*, olej na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



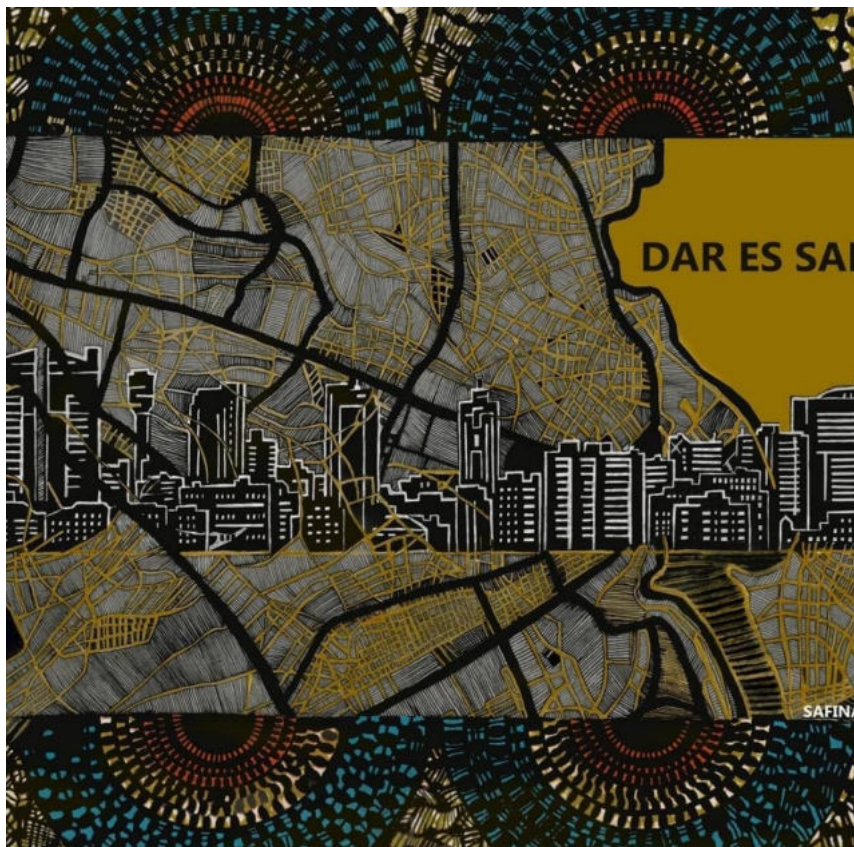
Ilustracja 22 i 23 **Professor Elias Eliezar Jengo**, akryl na płótnie, fotografie udostępnione przez artystę



Ilustracja 24, 25 i 26 Evarist Chikawe, akryl na płótnie, fotografie udostępnione przez artystę



Ilustracja 27 **Safina Kimbokota**, olej na płótnie, fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 28 **Safina Kimbokota**, materiałowy collage, fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 29 **Safina Kimbokota**, instalacja, fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 30 **Safina Kimbokota** podczas pracy, studio artystki na Uniwersytecie w Dar es Salaam, fotografia własna

Sanaa Journal

African Arts # Media # Cultures

Volume 2: October 2017

Africa



Ilustracja 31 **Safina Kimbokota**, praca artystki na okładce czasopisma *Sanaa Journal* wrzesień 2017 r., fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 32 **Thobias Minzi**, mix media na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 33 **Thobias Minzi**, mix media na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 34 **Thobias Minzi**, mix media na płótnie, *From a Blank Canvas to a Masterpiece. A real definition of African beauty* (fragment pracy), fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 35 **Thobias Minzi**, mix media na płótnie, fotografia z wystawy w Rangi Gallery która odbyła się między 10.02 a 04.03.2023r. w Dar es Salaam, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 36 **Thobias Minzi**, akryl na drewnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 37 **Thobias Minzi**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 38 **Binda**, akryl na płótnie, *Mchaichai*, akryl na płótnie, fotografia własna



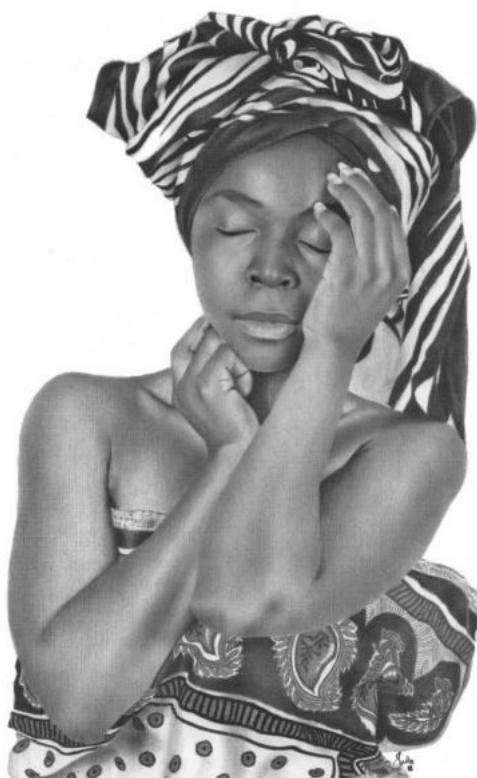
Ilustracja 39 **Binda**, akryl na płótnie, *Yoga*, akryl na płótnie, fotografia własna



Ilustracja 40 **Josef Shola**, ołówek na papierze, fotografia udostępniona przez artystę



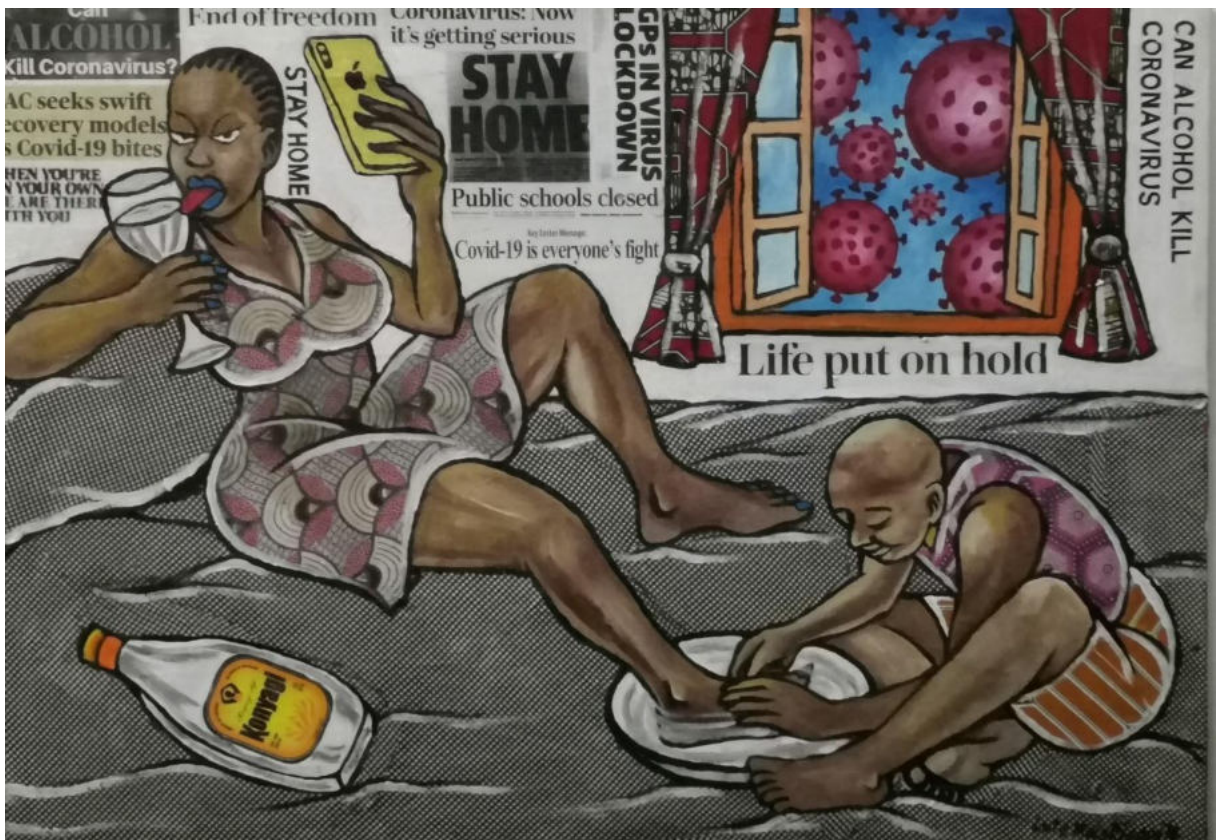
Ilustracja 41 **Josef Shola**, ołówek na papierze, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 42 **Josef Shola**, ołówek na papierze, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 43 Lutengano Mwakisopile, akryl na płótnie, fotografia własna



Ilustracja 44 Lutengano Mwakisopile, akryl na płótnie, fotografia własna



Ilustracja 45 Lutengano Mwakisopile, akryl na płótnie, fotografia własna



Ilustracja 46 Lutengano Mwakisopile, akryl na płótnie, fotografia własna



Ilustracja 47 **Haji Chilonga**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 48 **Haji Chilonga**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 49 **Haji Chilonga**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 50 **Haji Chilonga**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 51 **Kivenge**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez asystę



Ilustracja 52 **Kivenge**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracje 53 i 54 **Kiwenge**, mix media, fotografie udostępnione przez artystę



Ilustracja 55 **Aboubakary Chikoyo**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



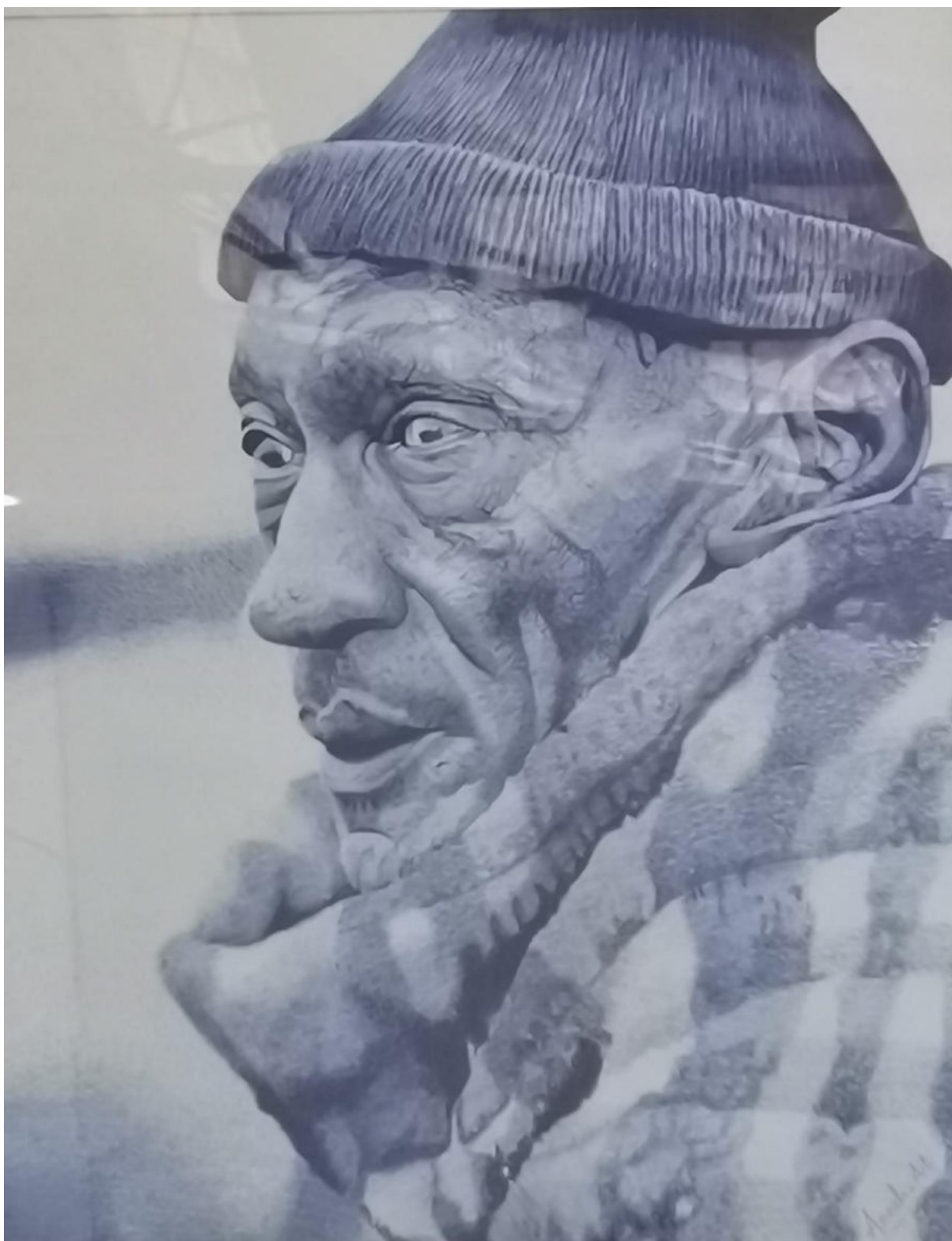
Ilustracja 56 **Aboubakary Chikoyo**, akrylan płótnie, fotografia własna



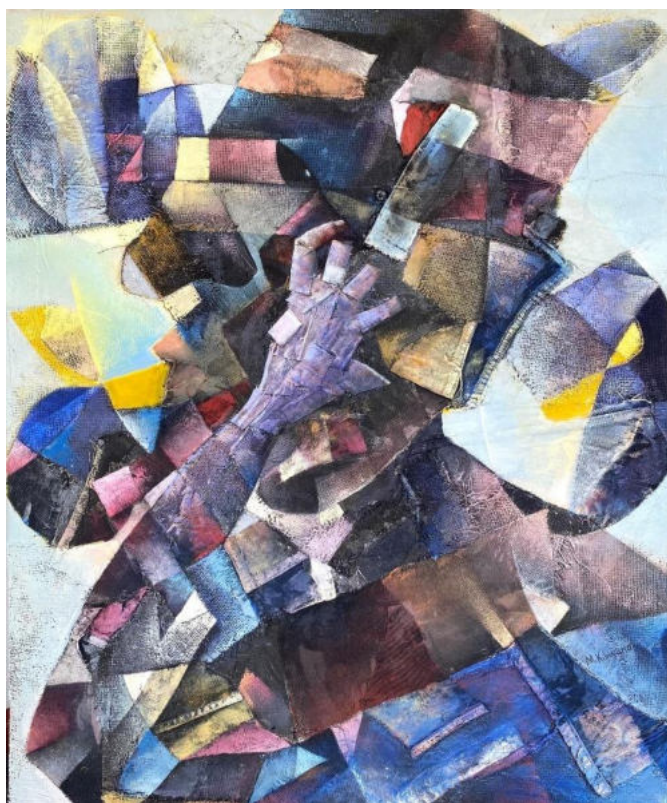
Ilustracja 57 **Annah Nkyalu**, rysunek długopisem na kartonie, fotografia udostępniona przez artystkę, profil na Instagramie online: <https://www.instagram.com/annahnkyalu/> [dostęp: 22.05.2023]



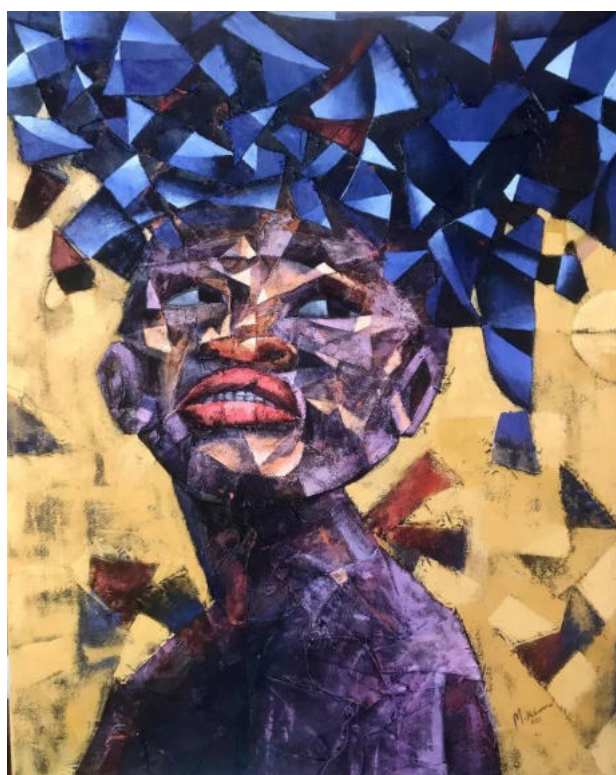
Ilustracja 58 **Annah Nkyalu**, rysunek długopisem na kartonie, fotografia udostępniona przez artystkę, profil na Instagramie online: <https://www.instagram.com/annahnkyalu/> [dostęp: 22.05.2023]



Ilustracja 59 **Annah Nkyalu**, rysunek długopisem na kartonie, fotografia własna



Ilustracja 60 **Masoud Kibwana**, *Surprise. due to an unexpected moment*, mix media, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 61 **Masoud Kibwana**, *When you expect something then...*, mix media, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 62 **Masoud Kibwana**, *Lady in Dark Digital: Innovation and technology for gender equality*, mix media, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 63 **Masoud Kibwana**, mix media, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 64 **Masoud Kibwana**, *couple hugging*, mix media, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 65 **Dullah Wise**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 66 **Dullah Wise**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 67 **Dullah Wise**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 68 **Steve Mchomvu**, akryl węgiel na kartonie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 69 **Steve Mchomvu**, akryl węgiel na kartonie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 70 **Barnaba Mnemba**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 71 **Barnaba Mnemba**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



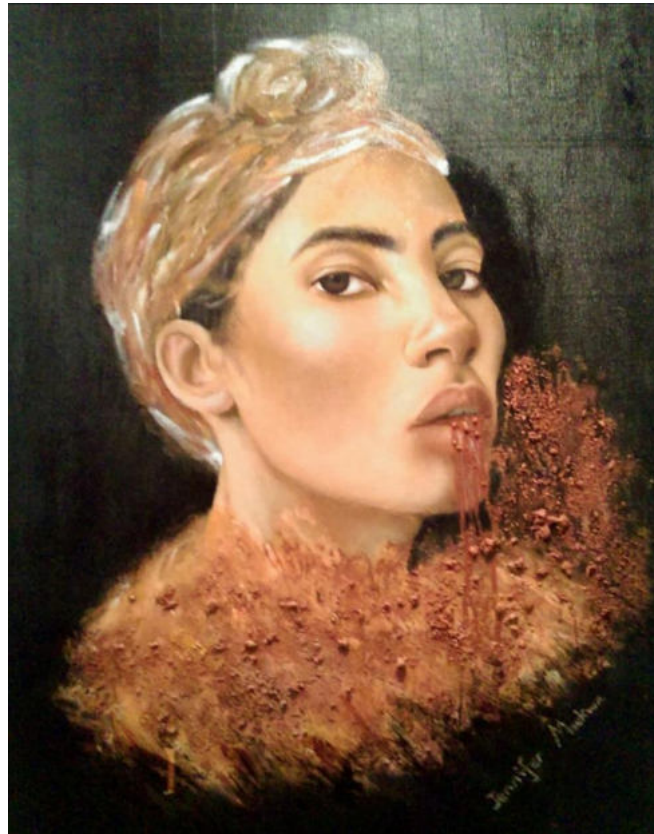
Ilustracja 72 **Barnaba Mnemba**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 73 **Barnaba Mnemba**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystę



Ilustracja 76 **Hedwiga Tairo**, akryl na płótnie, fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 77 **Jennifer Msekwa** mix media na płótnie, fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 78 **Jennifer Msekwa** mix media na płótnie, fotografia udostępniona przez artystkę



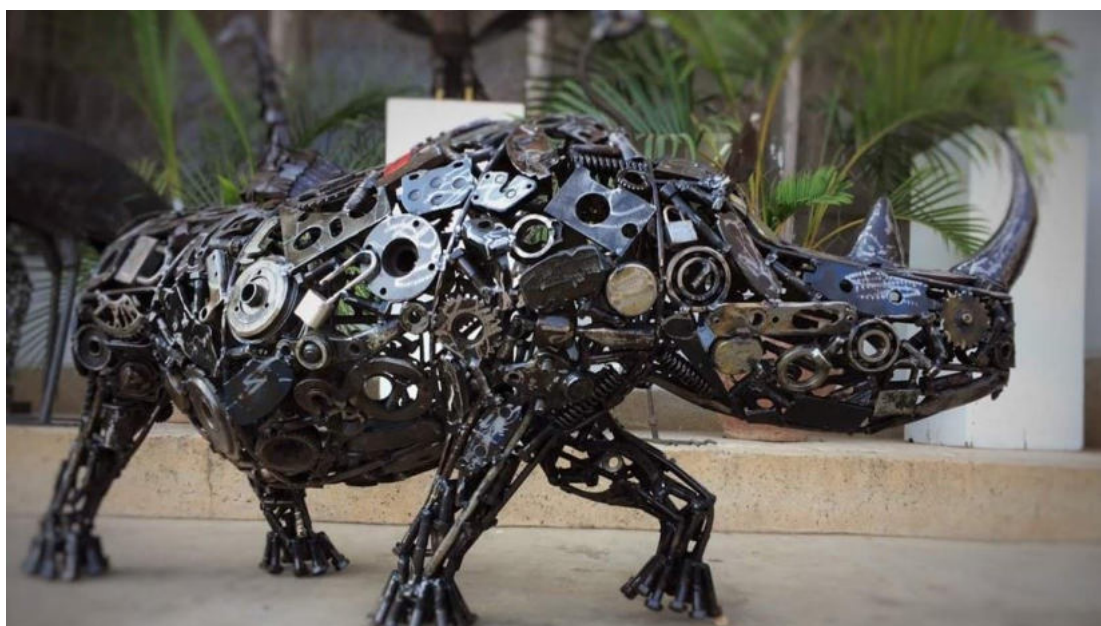
Ilustracja 79 **Jennifer Msekwa** mix media na płótnie, fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 80 **Jennifer Msekwa** mix media na płótnie, fotografia udostępniona przez artystkę



Ilustracja 81 **Marco Oscar**, Chuma Art Gallery, rzeźba z metalowych odpadów, fotografia własna



Ilustracja 82 **Marco Oscar**, Chuma Art Gallery, rzeźba z metalowych odpadów, fotografia własna



Ilustracja 83 **Marco Oscar** Chuma Art Gallery, rzeźba z metalowych odpadów, fotografia własna