

Ewa Klajbor

TINGATINGA



NOWOCZESNA
SZKOŁA
MALARSTWA
TANZANII

bd
ajbor, Ewa

Sztuka

Wydawnictwo Neriton



971MA 80

Ewa Klajbor

TINGATINGA

NOWOCZESNA
SZKOŁA
MALARSTWA
TANZANII

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2004

TINGGALINGA

NOVOCCESNA

SKOLA

MALARSTVA

TANZANI

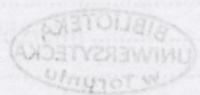
411 857

Ewa Klajbor

TINGATINGA

NOWOCZESNA
SZKOŁA
MALARSTWA
TANZANII

Wstęp.....	7
Rozdział I: Stan badań.....	10
Rozdział II: Wprowadzenie do sztuki.....	11
Wprowadzenie.....	16
Zarys historii.....	19
Społeczeństwo Malawi.....	23
Kultura duchowa.....	28
Pojęcie artysty.....	37
Rozdział III: Edward Saidi Tingatinga – życie i twórczość.....	39
Rozdział IV: Powstanie i rozwój stowarzyszenia.....	48
Zasady funkcjonowania.....	51
Organizacja pracy.....	54
Prawa kobiet – ich miejsce w sztuce.....	57
Problem praw autorskich.....	57
Restaura – przykład realizacji.....	67
Wystawy i kolekcjonowanie.....	68
Osiągnięcia i plany.....	69
Rozdział V: Oblicze malarskie.....	80
Geneza.....	80
Typ.....	87
Ikona.....	88



Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2004

Redakcja i korekta
Małgorzata Świerzyńska

Opracowanie graficzne
Marcin Szczęśniak

Projekt okładki
Marcin Szczęśniak

Indeks
Marian Świerzyński

© Copyright by Ewa Klajbor
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-88973-87-8

Tytuł dotowany przez Komitet Badań Naukowych



Wydawnictwo Neriton
Wydanie I – Warszawa 2004
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl, neriton@ihpan.edu.pl
Objętość 20 arkuszy wydawniczych
Nakład 500 egzemplarzy

198462
D 54/14

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	7
Rozdział I: Stan badań.....	10
Rozdział II: Wprowadzenie – warunki rozwoju sztuki.....	16
Wprowadzenie	16
Zarys historii.....	19
Społeczeństwo Makua	25
Kultura duchowa plemienia Makua	28
Pozycja artysty	37
Rozdział III: Edward Saidi Tingatinga – życie i twórczość	39
Rozdział IV: Powstanie i rozwój stowarzyszenia	48
Zasady funkcjonowania spółki	51
Organizacja pracy	54
Prawa kobiet – ich miejsce w spółdzielni	55
Problem praw autorskich	57
Reklama – przekaz publiczny.....	58
Wystawy i kolekcjonerstwo.....	60
Osiągnięcia i plany na przyszłość.....	64
Rozdział V: Oblicze malarstwa szkoły Tingatinga	68
Geneza twórczości	68
Styl	74
Ikonografia i tematyka	86

Proces twórczy i technologia	95
Typy twórczości	98
Funkcje twórczości	99
Rozdział VI: Ewolucja stylu – wykształcenie tendencji	101
Zakończenie	113
Aneks	117
Indeks osobowy	125
Rozdział I: Stan badań	10
Rozdział II: Wprowadzenie – warunki rozwoju sztuki	10
Wprowadzenie	10
Charakterystyka	19
Współczesność	25
Kultura duchowa	28
Formy sztuki	37
Rozdział III: Ewolucja sztuki – style i tendencje	10
Rozdział IV: Powstanie i rozwój sztuki	48
Charakterystyka	51
Opis	54
Prace	57
Problem	57
Relacja	58
Wzrost	60
Charakterystyka	61
Rozdział V: Obszar	68
Obszar	68
Charakterystyka	71
Charakterystyka	71
Charakterystyka	71

WSTĘP*

Nieco tajemniczy, choć może tym bardziej intrygujący termin *tingatinga* wywodzi się od nazwiska Edwarda Saidiego Tingatingi, który w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku zaczął malować oryginalne obrazy. Dzisiaj nazwa ta odnosi się nie tylko do twórczości jednego artysty, ale i do bardzo wyjątkowej, współczesnej szkoły malarstwa Tanzanii, mocno osadzonej w kulturze afrykańskiej. Atrakcyjne dzieła, ukazujące za pomocą prostej formy i żywych kolorów pełne radości życia tematy rodzime, na które składają się stylizowane zwierzęta i rozmaite sceny z codzienności, to właśnie tingatinga, jedyny w swoim rodzaju afrykański styl malarski¹.

Ta niezwykle atrakcyjna sztuka zyskała światową sławę i od niedawna stała się modna w wielu krajach. Powstały liczne kolekcje prywatne, a wystawy prezentowane w Szwajcarii, Belgii, Francji, Stanach Zjednoczonych, Japonii, a nawet w Polsce cieszyły się ogromnym powodzeniem. Taka wycieczka artystycznych osiągnięć pozwala zorientować się w zróżnicowanym, imponującym jakościowo i liczebnie dorobku Tingatingi i jego uczniów, niewiele jednak mówi o nim samym.

Co spowodowało, że nie najwybitniejszego, często ocierającego się o kicz artystę nagle wyniesiono na szczyty sławy? Banał, schemat, dosłowność, brak osobistego tonu, natrętny sentymentalizm, podglądacki hiperrealizm czy wulgarność – objawy tego syndromu, tak charakterystycznego dla współczesnych awangardowych artystów, których krzykliwa sztuka musi

* Niniejsza praca powstała dzięki inspiracji mgr Jolanty Koziarowskiej i pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego, którym dziękuję za wszelką pomoc.

¹ J. Koziarowska, *Tingatinga. Współczesne malarstwo Tanzanii* [Katalog wystawy maj-sierpień 2001 w Muzeum Etnograficznym w Warszawie], Warszawa 2001 [brak numeracji stron].

szokować, by zostać dostrzeżona, są całkowicie obce radosnej twórczości Tingatingi. Wydaje się, że jego największym atutem i kluczem do pośmiertnej kariery jest ekscytująca mieszanka sprzeczności, jaka charakteryzuje zarówno jego sztukę, jak i niego samego. Posiadał cechy wymarzone dla bohatera współczesnej masowej kultury – w niczym nie pozostawał jednoznaczny, jednocześnie we wszystkim będąc wyrazisty. Skłonności do patetycznego wyrażania niepokojów społecznych łączyły się u niego ze swoistym poczuciem humoru, komercja z monogamicznym umiłowaniem tradycji, nonkonformizm i upodobanie do prowokacji z pewną nieśmiałością. A mimo naiwności postrzegania i braku wykształcenia jego obrazy prezentują się bardzo atrakcyjnie. Działalność, tak oryginalna i tak odmienna od innych dokonań współczesnej sztuki afrykańskiej, zaowocowała jednorodną formą malarską, bezbłędnie identyfikowaną dzisiaj jako styl tingatinga.

W obliczu rosnącego zainteresowania dziwi wciąż powszechna nieznamość tej sztuki i brak opracowań w literaturze. Niniejsza książka, powstała w odpowiedzi na zastanawiające milczenie w kręgach afrykanistów i historyków sztuki pozacuropejskiej, ma na celu wyczerpujące przybliżenie tematu dotąd niepoznanego na naszym gruncie. Materiały dotyczące sztuki tingatinga są tak nieliczne, że aby w pełni poznać jej charakter, konieczna stała się wyprawa badawcza do Tanzanii. Zdecydowana większość informacji pochodzi z licznych wywiadów z artystami, kontaktu z dziełami, opinii klientów, obserwacji lokalnego rynku sztuki i samego obcowania z miejscową kulturą. Z tego też powodu, poza fragmentami poświęconymi tradycji plemiennej i historii „narodu”, rzadko pojawiają się w tekście odwołania do literatury. Jest to praca poznawcza, bazująca niemal wyłącznie na nowo zdobytej wiedzy.

Książka ma charakter monograficzny. Podejmując całkowicie dziewicze zagadnienia, a także rzucając nowe światło na problemy już wcześniej poruszane, szeroko rozpatrywane są różne aspekty twórczości szkoły tingatinga. Wszystkie materiały dotyczące tego tematu starano się zebrać i wykorzystać w sposób wyczerpujący.

Wyjściowym przedmiotem omówienia jest życie i działalność Edwarda Saidiego Tingatingi oraz rozwój powstałego po jego śmierci stowarzyszenia. Zasady funkcjonowania spółki i wzajemne relacje między artystami poszerzone są o aktualne problemy dotyczące twórców, takie jak pozycja kobiet w społeczeństwie, łamanie praw autorskich, reklama i przekaz pu-

bliczny. Główna uwaga skupia się jednak na szczegółowej analizie stylu, a co za tym idzie – formie dzieła, wpływach i ikonografii. W tym wypadku konieczna była selekcja materiałów źródłowych, przede wszystkim legend plemienia Makua, które objętością przekroczyłyby zakres pracy, a w licznych wypadkach tylko w opinii artystów posiadają czytelne odbicie w malarstwie. Dzięki rozmowom z twórcami zamieszczone są tu również nowe informacje związane z procesem technologicznym, jako że w przypadku tego zagadnienia istniało dotychczas wyjątkowo wiele nieścisłości. Nowa i zarazem najważniejsza jest próba wytyczenia wewnątrz stylu, w oparciu o bogatą dokumentację fotograficzną, poszczególnych kierunków rozwoju, jakie wyłoniły się na drodze wieloletniej ewolucji malarstwa tingatinga. Wykluczone jest jednak indywidualne omówienie twórczości każdego artysty z osobna – są one zbyt obszerne i pokrywają się zwykle ze wspomnianymi trendami. Istotne okazuje się tu poruszenie zagadnienia wpływu europejskich kanonów piękna, naruszających rodzimy charakter, oraz kontrowersyjnego problemu komercjalizacji sztuki afrykańskiej. Aby ukazać tę sztukę w pełniejszym kontekście, tekst zawiera także szkicowy zarys historii, tradycji i dawnej kultury materialnej Tanzanii.

Działalność artystów nowoczesnej szkoły malarstwa poddana została szczegółowej analizie, podporządkowanej europejskim metodom badawczym i pojęciom historii sztuki. Tak egzotyczna kultura może stać się dzięki temu bardziej zrozumiała i bliższa.

Rozdział I

STAN BADAŃ

Sztuka Afryki w dotychczasowych badaniach spotykała się z zainteresowaniem szerokiego grona odbiorców. Dotyczyło ono głównie północnej i zachodniej części kontynentu afrykańskiego, która posiada bogaty dorobek artystyczny, natomiast dzieje kultury materialnej „Czarnego Lądu” częściej są bagatelizowane i uogólniane. W większości materiały te odnoszą się do twórczości dawnej, z rzadka sygnalizując dokonania współczesne. Praktycznie nie istnieje literatura naukowa w języku polskim; dominują opracowania obcojęzyczne, wśród których zdarzają się nawet prace wyłącznie w suahili.

Zbiory afrykańskie w Polsce mogą poszczycić się kilkoma unikatowymi eksponatami, np. w kolekcji w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie i Muzeum Narodowym w Szczecinie; pozostałe często nie są na tyle spójne, by mogły być przekrojem twórczości tego obszaru.

Dokumentacja fotograficzna, poza opracowaniami muzealnymi, zawęża się do ograniczonej liczby reprodukcji, wykonywanych okazjonalnie podczas organizowania wystaw i wydawania publikacji. Istnieje niewiele pozycji albumowych, w pełni ilustrujących sztukę Afryki, które mogłyby być interesującym materiałem porównawczym.

Głównym źródłem informacji na temat Tingatingi i jego szkoły są materiały przywiezione z wyprawy badawczej do Tanzanii. Rzuciły one nowe spojrzenie na dotychczasowe teorie i naświetliły nieznane zagadnienia w studiach nad omawianą sztuką. Wywiady z twórcami oraz możliwość bezpośredniej obserwacji realiów ich pracy dały pełny pogląd na temat pozycji artysty, edukacji malarskiej w Afryce a także zależności twórcy od gustów klienteli i europejskich kanonów estetycznych. Bardziej oczywisty

stał się dzięki temu proces powstawania obrazów – zarówno sama technologia malarska, jak i wzajemne relacje między członkami stowarzyszenia. Najistotniejsze znaczenie dla badań nad stylem tingatinga miał jednak kontakt z licznymi dziełami, który zaowocował bogatą dokumentacją fotograficzną. Dopiero pobyt w pracowni w Dar es Salaam pokazał, jak różnorodna i zaskakująca jest to sztuka.

Źródła pisane tworzą jedynie tło dla materiałów zebranych w czasie podróży. Sztuka tingatinga w dotychczasowych badaniach nie spotkała się z większym zainteresowaniem ze strony znawców sztuki pozaeuropejskiej czy afrykanistów, nie posiada obszernej monografii i nigdy nie była wzmiankowana w jakiegokolwiek pracy naukowej. Poza nielicznymi, ogólnymi opracowaniami jest to temat niemal „nienaruszony” i stanowi nowy rozdział w historii sztuki Afryki. Do wyjątków należą informacje zgromadzone w różnego rodzaju folderach, katalogach wystawowych, oświadczeniach prasowych i zaproszeniach na imprezy organizowane pod szyldem stowarzyszenia. W związku z ubogim stanem literatury, zwykle lakonicznie traktującej tę problematykę, słowo pisane nie stanowi wystarczającej podstawy do szczegółowych analiz.

Zainteresowanie sztuką tingatinga jako zjawiskiem artystycznym, będącym przedmiotem badań naukowych, miało miejsce stosunkowo późno. Odrębne studia nad tym zagadnieniem zostały zapoczątkowane dopiero na przełomie lat 80. i 90.

Pierwsze wzmianki na temat Edwarda Saidiego Tingatingi pojawiły się na łamach prasy w Dar es Salaam w kontekście tragicznej śmierci artysty. Źródła te nie wniosły nic istotnego to problematyki pracy, są natomiast cennym dokumentem sygnalizującym zainteresowanie dokonaniem artysty na arenie sztuki lokalnej. Stanowią przyczynek do dalszych dyskusji w kręgach badaczy i miłośników sztuki afrykańskiej. Dzisiaj dostępne są jedynie w niekompletnym stanie w postaci materiałów archiwalnych, przechowywanych przez miejscowe instytucje.

Ważnym opracowaniem dla malarstwa tingatinga, choć niewywołującym wprost tego tematu, jest pozycja książkowa Brithe Kirknæs opublikowana w 1988 roku w języku suahili², zamieszczająca reprodukcje obrazów, zwłaszcza tych najwcześniejszych, niedostępnych nigdzie indziej. Jednocześnie stanowi ona niezwykle cenny materiał do badań nad kulturą ple-

² B. Kirknæs, *Hadithi na visa kutoka Tanzania*, Viborg 1988.

mienia Makua, do którego należała większość artystów. Przytacza legendy i mity przechowywane od dawna w tradycji ustnej, będące źródłem tematycznym wielu przedstawień. Chociaż malarze traktują tę publikację jako własny podręcznik ikonograficzny, nie wszystkie zawarte w nim opowieści podejmują w sposób dosłowny w swoich pracach. Niemniej jednak stanowią one podstawę wiedzy o tematyce rodzajowej sztuki tingatinga.

Pierwszą pozycją, dotyczącą wyłącznie tej szkoły, jest wydanie okolicznościowe Fumiko Yamamoto i Kenji Shiraishi, towarzyszące serii wystaw Jaffary'ego i Mkury w Japonii w 1992 roku³. Zamieszczone w niej liczne reprodukcje obrazów, nie zawsze słusznie sygnowane nazwiskiem pierwszego artysty, są dowodem częstego łamania praw autorskich i fałszerstw nawet wewnątrz stowarzyszenia. Dostarcza ona bogatego materiału faktograficznego dotyczącego historii i tradycji Tanzanii, zwracając głównie uwagę na problem handlu kością słoniową, a także na znaczenie prehistorycznego malarstwa naskalnego. Praca dość obszernie przytacza informacje o prototypach wyobrażeń, kładąc nacisk na lokalny krąg kulturowy, jednak zawarte w niej studium formy artystycznej nie wyczerpuje tematu. Pozycja ważna jest również ze względu na sprostowanie danych o pochodzeniu Tingatingi, podając jako właściwe plemię Makua zamiast ludu Makonde, do tej pory utożsamianego z ważniejszymi osiągnięciami na rynku sztuki tego rejonu. Jako jedyna z powyższych źródeł podaje informacje dotyczące pierwszych wystaw jeszcze za życia założyciela szkoły oraz opinie jego współpracowników o powodach, dla których zajął się twórczością artystyczną.

W latach 90. na temat sztuki tingatinga sporadycznie zaczęły pojawiać się wzmianki w literaturze europejskiej jako komentarze do różnych akcji artystycznych organizowanych w ramach stowarzyszenia, o czym niejednokrotnie wspominają sami artyści. Te, które zachowały się do dzisiaj, z reguły są bardzo powierzchowne i niewiele wnoszą do problematyki tej pracy. Najistotniejszy z tego punktu widzenia jest artykuł Jutty Ströter-Bender opublikowany w 1992 roku we Francji⁴, sugerujący związek malarstwa tingatinga z kulturą pozamaterialną, a zwłaszcza z nowoczesną muzyką afrykańską.

Jednym z sygnałów świadczących o zainteresowaniu twórczością młodych artystów wśród rodaków jest praca zbiorowa poświęcona współczesnej

³ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *Jaffary Aussi*, Tokyo 1992.

⁴ J. Ströter-Bender, *The Tingatinga Movement*, „Cahiers de l'Adeiao”, Paris 1992 [brak numeracji stron].

sztuce Tanzanii⁵. Przy tej okazji omówiono działalność artystyczną kilku członków grupy, uznając ją tym samym za część dziedzictwa narodowego.

W drugiej połowie lat 90., gdy szkołą zainteresowała się fundacja „Hervetas” ze Szwajcarii, pojawiły się dwie dość obszerne, wielojęzyczne publikacje, nawiązujące do serii wystaw artystycznych w tym kraju. Pierwsza z nich, napisana przez Christinę Hatz, wydana w 1996 roku⁶, stanowi wartościowe źródło ze względu na biografię Tingatingi opowiedzianą przez jego kuzyna Saluma Musę i prekursorski, choć krótki zarys ewolucji jego malarstwa. Kolejna pozycja autorstwa Saidiego Chilamboni i Marii Cidosa z 1998 roku⁷ zajmuje się zagadnieniami rozwoju spółdzielni artystycznej, co również jest nowym aspektem w historii badań nad tym tematem, oraz jako jedyna wyjaśnia częściowo okoliczności śmierci artysty. Żadna z nich natomiast nie podejmuje bliższego opisu stylistycznego, poza marginalnymi wzmiankami przy okazji sygnalizowania nowych kierunków ewolucji.

Na fali wydarzeń związanych z budową pracowni artystycznej w prasie lokalnej opublikowany został artykuł⁸ na temat znaczenia twórczości tingatinga dla kultury Tanzanii. Rozważania te obejmują powszechnie dostrzegany wkład sztuki współczesnej w narodową gospodarkę, edukację i politykę zjednoczeniową, co po raz kolejny potwierdziło aktywność władz państwowych i miejscowej krytyki na tym polu.

Warto też nadmienić, że poza opracowaniami w literaturze niektórzy miłośnicy stylu tingatinga są w posiadaniu rozmaitych materiałów badawczych, których z różnych powodów – czy to złego stanu zachowania, czy też nieznanego źródła pochodzenia – nie można uznać za przekazy naukowe. Zaliczają się do tej grupy głównie zaproszenia na wystawy z załączonymi folderami reklamowymi⁹, oferty kupna przygotowywanych publikacji i wiele innych. Są one przede wszystkim świadectwem prowadzenia działalności promocyjnej przez stowarzyszenie.

Jedyną pracą o charakterze monograficznym, podejmującą problematykę twórczości szkoły tingatinga, jest publikacja zredagowana w 1999

⁵ *Africa kila kitu. Nykyaiddetta Tansaniasta ja Zimbabwe. Contemporary Art from Tanzania and Zimbabwe*, Punamusta 1993.

⁶ Ch. Hatz, *Tingatinga. Contemporary Painting from Tanzania*, Zürich 1996.

⁷ S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *Tingatinga. Tingatinga Cooperative Society*, Dar es Salaam 1998.

⁸ *Tingatinga and his legacy*, „Sunday Observer”, 1997 nr z 9 XI, s. 5.

⁹ M.in. na wystawę zorganizowaną w 1999 roku w Brukseli przez „Echanges et Synergie”.

roku¹⁰ przez Jeana Barbiera – jednego z pierwszych badaczy tej sztuki. Jako taka stanowi najważniejsze kompendium wiedzy, chociaż tematu w pełni nie wyczerpuje. O ile szeroko zakreśla tło ewolucji sztuki, począwszy od historii kraju, a na tradycjach plemienia Makua skończywszy, o tyle analiza formalna i ikonograficzna kolejny raz okazuje się być sprowadzona do ogólnych uwag. Wnosi natomiast wiele wartościowych informacji o składzie osobowym szkoły, wyszczególniając w niej odrębne pracownie i dokonując charakterystyki poszczególnych artystów. Niestety, w niektórych przypadkach są to już dane nieaktualne, niewątpliwie jednak zapis ten ma znaczenie prekursorskie. Obecnie tak cenna dla badań praca, poszerzona dokumentacją fotograficzną, jest całkowicie nieosiągalna na rynku.

Podobne próby analizy twórczości wybranych postaci z grona młodych malarzy podejmują opracowania *Art in Tanzania*¹¹, wydawane cyklicznie od kilku lat w Dar es Salaam pod redakcją Yves'a Gosciny'ego. Rozważania te pojawiają się jako wzmianki przy szerzej prezentowanej, współczesnej sztuce lokalnej, niekiedy wspominając również samego prekursora. Nasrin Siege w tomie z 2000 roku zatrzymuje się dodatkowo na problemie praw kobiet w spółdzielni malarskiej¹², istotnym w kontekście prowadzonych badań nad społecznymi uwarunkowaniami działalności artystycznej.

Ostatnia ważna pozycja poświęcona omawianemu zagadnieniu to katalog¹³ towarzyszący wystawie malarstwa tingatinga, zorganizowanej w okresie od maja do sierpnia 2001 roku w Warszawie przez Jolantę Koziorowską. Rodzaj opracowania pozwolił jedynie na ogólne zasygnalizowanie wielu aspektów zjawiska, mimo to autorka dokonała skromnych opisów stylistycznych, dotąd bagatelizowanych w literaturze tematu. Jest to pierwsza polskojęzyczna publikacja dotycząca tej sztuki, która być może zainicjuje polemikę naukową w naszym kraju.

Zainteresowanie, jakie wystawa wywołała w Polsce, pozostawiło ślady także w literaturze popularno-naukowej. Ryszard Kapuściński w jednej ze swoich ostatnich książek¹⁴ zamieścił kilka felietonów poświęconych

¹⁰ *Tingatinga or the Modern Makua*, [pod red. J. Barbiera], Saint-Gilles 1999.

¹¹ *Art in Tanzania 2000 (Art in Tanzania – the annual art event – Dar es Salaam)*, [pod red. Y. Gosciny'ego], Dar es Salaam 2000; *Art in Tanzania 2001 (Art in Tanzania – the annual art event – Dar es Salaam)*, [pod red. Y. Gosciny'ego], Dar es Salaam 2001.

¹² N. Siege, *Women's Art in Tanzania – a Niche in Society. For Example of Tingatinga Art*, [w:] *Art in Tanzania 2000...*, s. 32–36.

¹³ J. Koziorowska, *op. cit.*

¹⁴ R. Kapuściński, *Lapidarium V*, Warszawa 2002, s. 11–12, 63–64.

kontaktem z Edwardem Saidim Tingatingą podczas swojej podróży do Tanzanii, zarysowując jego działalność w szerokim kontekście kultury afrykańskiej. Nie można jednak uznać tej pozycji za cenny materiał badawczy, zwłaszcza że zawiera pewne nieścisłości; należy ją raczej potraktować jako ciekawostkę na polu niniejszych rozważań.

Rosnące zainteresowanie sztuką tingatinga można dostrzec również w Internecie. Rekompensuje on brak stałego przekazu informacji na łamach prasy, regularnie dostarczając aktualne wiadomości o działalności szkoły. Poza stronami pobieżnie wprowadzającymi w zagadnienie, istnieje wiele takich, które zajmują się wyłącznie reklamowaniem bieżących wydarzeń, jak np.: wystawy prac, warsztaty artystyczne, nowe publikacje itp. Miłośnicy i kolekcjonerzy współczesnego malarstwa afrykańskiego na drodze elektronicznej mają możliwość prowadzenia dyskusji, a także dokonywania zakupu prac i związanych z nimi materiałów. Pod względem merytorycznym są to niekiedy dane mało wiarygodne, choć często zdarzają się kompleksowe opracowania, poparte źródłami. Przede wszystkim jednak jest to najskuteczniejsza forma promocji, praktykowana przez stowarzyszenie dopiero od niedawna.

Rozdział II

WARUNKI ROZWOJU SZTUKI

Twórczość Edwarda Saidiego Tingatingi i jego naśladowców, ze względu na wyraźne wpływy kultury tradycyjnej, stała się częścią dziedzictwa narodowego Tanzanii. Kontekst duchowości afrykańskiej i bogatych doświadczeń, przejawiających się w codziennych działaniach ludności, a także w społecznych, politycznych i gospodarczych warunkach, dodaje sztuce nowoczesnej wiarygodności i staje się jej „tłumaczem”. Społeczna tradycja została zmanifestowana w wielu aspektach życia. Tutaj oznacza to systemy polityczne, wieloletnią historię, sposób produkcji, zwyczaje plemienne, całokształt wierzeń religijnych, dziedzictwo artystyczne, różnorodne formy wytwórczości ludowej oraz wiele innych przejawów działalności kształtujących świadomość ludu, bez których nie byłoby możliwe zaistnienie takiego oblicza malarstwa.

WPROWADZENIE

Zjednoczona Republika Tanzanii (Jamhuri ya Muungano wa Tanzania)¹⁵, o nazwie symbolizującej unię między TANganiką i wyspą ZANzi-bar, wciąż przypomina kalejdoskop łączący wiele różnych społeczeństw, które żyjąc razem, tworzą wielorakie interpretacje wewnętrznej symbiozy, istniejącej dzięki używaniu wspólnego wszystkim języka suahili.

Tanzania jest jednym z największych krajów Afryki Wschodniej (trzynastym w skali całego kontynentu) o całkowitej powierzchni 945 tys. km²,

¹⁵ Większość informacji na temat geografii obszaru pochodzi z: *Encyklopedia multimedialna* [forma elektroniczna]; S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 37; Ch. Hatz, *op. cit.*, s. 18.

zarówno na lądzie, jak i przybrzeżnych wyspach, do których należą: Pemba, Mafia i przede wszystkim Zanzibar. Stolicą kraju jest Dodoma, choć w rzeczywistości rolę centrum odgrywa miasto Dar es Salaam (1,5 mln mieszkańców). Poza nimi główne miasta to: Arusha, Mwanza, Mbeya, Tanga i Zanzibar. Tanzania graniczy z Mozambikiem, Malawi, Zambią, Zairem, Burundi, Ruandą, Ugandą i Kenią. Jednostką monetarną jest szyling tanzański (1 szyling = 100 centów).

Kraj charakteryzuje się bogatym krajobrazem, obejmującym wiele stref klimatycznych – od tropikalnego wybrzeża Oceanu Indyjskiego po wieczne śniegi Kilimandżaro. Geografię rejonu od zachodu wyznaczają obszary Krainy Wielkich Jezior z największymi akwenami Afryki, stanowiącymi zarazem główne zapasy słodkiej wody całego kontynentu – Wiktorii (69 tys. km²), Tanganika i Malawi. Przeciwległą granicę określa długa linia wschodniego wybrzeża z pobliskimi wyspami; wśród nich największe znaczenie ma, niegdyś samodzielny, Zanzibar. Tanzania jest krajem wtulonym w Wyżynę Wschodnioafrykańską, która zajmuje większą część kraju, rozciętego systemami Wielkiego Rowu Afrykańskiego. Rzeźbę terenu umacniają liczne łańcuchy górskie i samotne masywy z najwyższym szczytem Afryki – Kilimandżaro (5895 m n.p.m.). Wzdłuż wybrzeża ciągnie się pas nizin użyźnionych stosunkowo krótkimi rzekami, z których największą jest Rufidzi. Tuż przy granicy z Ugandą płynie wpadająca do Jeziora Wiktorii Kagera, będąca właściwą rzeką źródłową Nilu.

Znaczną część powierzchni kraju porasta sawanna, głównie trawiasta, oraz wiecznie zielone lasy (45% powierzchni). Tanzania – podobnie jak Kenia – słynie z licznych narodowych parków krajobrazowych i rezerwatów. Największy wśród nich jest kompleks Serengeti, posiadający doskonałe warunki naturalne. Świat zwierzęcy reprezentują tu m.in. słonie, nosorożce, lwy, antylopy, bawoły i gepardy.

Kraj leży w strefie klimatu podrównikowego suchego, a na wyżynach – podzwrotnikowego wilgotnego. Na południu występuje jedna pora deszczowa (grudzień–maj), na północy zwykle dwie (październik–listopad i kwiecień–maj). Temperatury zależą od wysokości i są podobne do południowokenijskich: na wyżynach spadają poniżej 10°C, a na wybrzeżu oscylują wokół 30°C; najzimniejsze miesiące to lipiec i sierpień.

Szacuje się, że w chwili obecnej Tanzania ma 35 mln mieszkańców, z rocznym tempem przyrostu naturalnego 2,8%. Średnia długość życia wynosi u mężczyzn 51 lat, u kobiet 53 lata. Zdecydowana większość ludzi

skupia się na wilgotnych nadbrzeżnych nizinach, natomiast wewnątrz kraju jest zamieszkiwane jedynie w pobliżu większych miast. Niewielka gęstość zaludnienia (37 osób/km²) spowodowana jest występowaniem muchy tse-tse, która nie pozwala na rozwój hodowli.

Tanzania, jak większość krajów tego rejonu, to prawdziwa mozaika etniczna, na którą składa się ponad 120 grup. Znaczną przewagę mają ludy Bantu¹⁶: Njamwezi i Sukuma (21%), Hehet i Bena (7%) oraz wiele innych, m.in. plemiona nilockie (głównie Masajowie) i kuszyckie. Poza nimi żyje tu wpływowa społeczność Hindusów i Tanzańczyków pochodzenia europejskiego, zwłaszcza Brytyjczyków. Ludność wybrzeża jest mieszaną Bantu, Persów, Arabów i innych narodowości, którą można określić mianem ludności suahili (ok. 9%). Mnogość kultur świadczy o rozmiarach i odmienności tendencji migracyjnych wśród poszczególnych grup na kontynencie. Na północy zamieszkuje plemię Masajów, których kultura jest tradycyjnie blisko związana z hodowlą bydła i koczowniczym trybem życia. Z drugiej strony lud Chagga osiadł na urodzajnych zboczach Kilimandżaro, gdzie rozwinął system irygacyjny, umożliwiający intensywne uprawy. Na wybrzeżu i na wyspach Zanzibar i Pemby kultura suahili rozwinęła się w wyniku zetknięcia Afrykańczyków Bantu i arabskich enklaw handlowych. Południe kraju jest zamieszkiwane przez takie plemiona jak Makonde¹⁷ i Makua¹⁸, w których kulturze można znaleźć wiele podobieństw. Rząd prowadzi politykę zacierania różnic między plemionami poprzez likwidację ich dawnych zwyczajów, co ma doprowadzić do powstania jednorodnego narodu tanzańskiego. Do pewnego stopnia działania te przynoszą sukcesy.

Tanzania to obszar, na którym przez dwa tysiąclecia mieszkali ludzie różnych języków i kultur. Owa różnorodność jest główną cechą mieszkańców tego kraju. W jeden naród scala ich oficjalny język suahili, który do dzisiaj jest rozumiany i używany przez większość Tanzańczyków. Jako

¹⁶ Bantu (z języka luba – ludzie) – najliczniejsza grupa ludów afrykańskich typu negroidalnego, zamieszkująca wschodnią, środkową i południową Afrykę, licząca ok. 150 mln osób, posługująca się językami bantu. Ich kolebką były najprawdopodobniej obszary Afryki Centralnej, graniczące z Afryką Zachodnią, głównie tereny wschodniej Nigerii i środkowego Kamerunu, z których od III tysiąclecia p.n.e. rozpoczęli wędrówkę, wypierając na zachód Buszmenów i Hottentotów. Zróżnicowani antropologicznie, kulturowo i językowo, dzielą się na trzy podstawowe odłamy: wschodni, zachodni i południowy. Lud Tanzanii zalicza się do pierwszej grupy.

¹⁷ Lud słynący z wysokiej klasy rzeźby w hebanie.

¹⁸ Do Makua należy większość malarzy tingatinga.

urzędowy obowiązuje także język angielski, jednak w tradycyjnych społecznościach nadal są w użyciu języki plemienne, występujące w niezliczonych odmianach.

Religia jest istotnym elementem życia mieszkańców Afryki, niezależnie od wyznania. Przy świątyniach skupia się życie artystyczne i kulturalne; tam działają również najlepsze szkoły. Ponad 40% ludności Tanzanii wyznaje islam. Większość wiernych żyje na wybrzeżu, gdzie wiara ta rozpowszechniła się już w XII wieku. Ponad 30% to chrześcijanie, głównie katolicy i luteranie, których obecność w tej części kontynentu można dątać dopiero na wiek XIX, bowiem Portugalczykoni nie udało się schrystianizować wcześniej kolonii na wybrzeżu. Chrześcijanie dominują w interiorze w pobliżu tradycyjnych centrów misyjnych, np. Arushy. W wielu miejscowościach trwa rywalizacja o rząd dusz i nawet w małych wioskach budowane są kościoły i meczety. Te ostatnie, fundowane przez bogate państwa Bliskiego Wschodu i Libię, są z reguły bardziej okazałe, co przyciąga miejscową ludność. Trzecią religią Tanzanii jest hinduizm. Jednocześnie w bardziej odległych rejonach wciąż utrzymują się wierzenia animistyczne lub wtórnie łączą się z nowymi formami wiary. Dawne praktyki funkcjonują także wśród ludzi, którzy w teorii wyznają islam bądź należą do jednego z kościołów.

ZARYS HISTORII

Dzieje Tanzanii¹⁹ sięgają zamierzchłych, prehistorycznych czasów. Znaleźiska w wąwozie Olduvai są dowodem na to, że istoty człekokształtne (*homo habilis*) żyły tu ponad 3 mln lat temu, a więc w czasach wielkiej aktywności wulkanicznej. Z powodu znalezienia na terenie kraju szczątków szkieletów pierwszych ludzi, Tanzania jest jednym z miejsc uważanych za kolebkę „rasy ludzkiej”, co doskonale wpisuje się w tradycyjny obraz Afryki jako „matki dającej życie”.

W II tysiącleciu p.n.e. obszary te zamieszkiwali Buszmeni, wyparci na południe w I tysiącleciu p.n.e. przez napływające z głębi kontynentu ludy Bantu.

¹⁹ Większość informacji na ten temat pochodzi z: *Encyklopedia multimedialna* [forma elektroniczna]; *Tingatinga or the Modern Maqaa...*, s. 17–23; F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 81–84.

„Przez pięć ostatnich stuleci Afryka ma dwie różne historie: historię wybrzeży (to dzieje handlu, grabieży, kontaktów i konfliktów międzykulturowych) oraz historię obszarów położonych w głębi kontynentu, do których obcy rzadko docierali i dzięki temu toczyło się tam życie tradycyjne, niezależne od świata zewnętrznego, zachowały się stare królestwa, przetrwały pradawne struktury społeczne, obyczaje i religie”²⁰. W przypadku Tanzanii również można mówić o bogatych dziejach arabskiego wybrzeża i eksploatowanego, nierozwiniętego interioru.

Wnętrze kraju dzieli się na obszary zdominowane w przeszłości przez omijany z daleka wojowniczy szczep Masajów oraz tereny Bantu, będące celem rabunkowych wypraw Arabów i „białych”. Wędrowki ludów na tym terenie i liczne wojny plemienne w minionych czasach nie są dobrze poznane. Wielu podbojów dokonywali Masajowie, zatrzymani w ekspansji na południe dopiero przez społeczność Gogo.

Wybrzeże Tanzanii jest częścią kultury suahili, „cywilizacji miast”. Ośrodki handlowe i miejskie rozwijały się w tym rejonie już ponad dwa tysiące lat temu. Istnieją również dowody długotrwałych stosunków gospodarczych w obszarze przybrzeżnym i w potężnych królestwach wokół Jeziora Wiktorii. Właśnie z tego okresu pochodzą znalezione tu monety i rozmaite przedmioty przywiezione z Grecji, Egiptu, Rzymu, Persji, Chin, Indii i Bizancjum. W VIII wieku wybrzeże i okoliczne wyspy (Zanzibar, Pemba, Mafia, Kilwa) skolonizowali Arabowie, zakładając liczne osiedla i stacje handlowe. Za ich sprawą zakorzenił się tu istniejący do dzisiaj islam. W XII wieku władza sułtana obejmowała pas wybrzeży od Kenii po Mozambik. Docierali tu podróżnicy nawet z bardzo daleka, przybywający głównie po złoto, kość słoniową i niewolników. W późniejszym okresie żeglarze wytyczyli morskie szlaki do Afryki Wschodniej, a muzułmańscy handlarze rozpoczęli przewóz towarów na wielbłądach przez Saharę do zachodniej części kontynentu i z powrotem. Kontakty gospodarcze rozwijały się kwitnąco. Do głównych przedmiotów eksportowych handlu wymiennego dołączyły: szylkret, ambra, rudy żelaza, cenne gatunki drewna – np. drzewo sandałowe, heban i wiele innych, a wkrótce także i niewolnicy. Jednak w tym wypadku tego rodzaju zainteresowania nigdy nie stały się wiodące – handel ludźmi na wielką skalę rozwinęli dopiero Europejczycy. Do ich przybycia wśród miast wybrzeża wykształciło się wiele potężnych

²⁰ R. Kapuściński, *op. cit.*, s. 63.

ośrodków o złożonej kulturze, będącej wynikiem przemieszania wpływów arabskich z miejscową tradycją. Największe z nich było leżące na niewielkiej wysepce miasto Kilwa, powstałe w X wieku, które podporządkowało sobie inne osiedla nadbrzeżne i stało się stolicą sultanatu afrykańskiego.

Gdy na Karaibach i w obu Amerykach zaczęły powstawać plantacje tytoniu, trzciny cukrowej i bawełny, ich właściciele potrzebowali coraz większej ilości pracowników. Europejscy handlarze zainteresowali się kupnem niewolników na „Czarnym Lądzie”, a afrykańscy władcy chętnie sprzedawali jeńców branych w czasie licznych wojen. Arabowie zaczęli uczestniczyć w handlu ludźmi już ponad tysiąc lat wcześniej, ale dopiero kontakt z Europejczykami spowodował rozkwit tego procederu około roku 1800²¹. Jednocześnie w XVII wieku istniały kontakty – niektóre pokojowe, niektóre wojenne – z różnego rodzaju plemionami, które penetrowały w głąb kraju, szukając zarówno niewolników, jak i kości słoniowej²². W XVIII i XIX wieku Makua²³ i inne żyjące w Afryce Wschodniej plemiona afrykańskie były głównym źródłem zaopatrzenia dla baz niewolniczych w rejonie Oceanu Indyjskiego, uczestniczących w zaludnianiu wysp: Komorów, Madagaskaru i Mascarenas. Miało to katastrofalny wpływ na zachowanie tradycyjnego stylu życia i pozbawiło kontynent znacznej części populacji. Mężczyzn, kobiety i dzieci, którzy przeżyli długą podróż, sprzedawano właścicielom plantacji i traktowano z niezwykłą brutalnością. Ich cierpienia na skutek bicia, poniżania i innych okrucieństw stanowiły później podstawę argumentacji abolicjonistów²⁴. Handel czarnymi niewolnikami spustoszył afrykańskie społeczeństwo i odcisnął się boleśnie na świadomości kolejnych pokoleń.

²¹ Od 1500 do 1850 roku około 25 mln ludzi albo zginęło podczas wojen toczonych przez afrykańskich władców, albo zostało porwanych i sprzedanych jako „świeże zasoby ludzkie”.

²² Ch. Hatz, *op. cit.*, s. 18.

²³ Społeczeństwo Makua „dostarczało” różnych rodzajów jeńców: część z nich została przekazana w spadku lub w formie spłaty długu, niektórych zdobyto w czasie wojny, a jeszcze innych kupiono jako towar. Ważne jest, że liczba więźniów płci męskiej była znacznie mniejsza niż młodych dziewcząt lub kobiet. Mogli oni brać za żony wolne kobiety, a ich dzieci w przyszłości miały prawo przynależności do klasy kierowniczej. Tak więc można być absolutnie pewnym, że handel niewolnikami nie wiązał się jedynie z chęcią pozyskania „taniej siły roboczej” czy z kontrowersyjnym problemem wykorzystywania seksualnego Afrykanek, ale naprawdę z włączeniem nowych osób do danego ludu. Por.: *Tingatinga or the Modern Makua...*, s. 33–34.

²⁴ Ruch skierowany przeciwko niewolnictwu w XVIII wieku przybierał coraz większe rozmiary. Wreszcie w roku 1833 parlament brytyjski ustanowił prawo, na mocy którego wszyscy niewolnicy w koloniach brytyjskich w krótkim czasie mieli stać się wolnymi ludźmi.

Kolejnym zagrożeniem dla Tanzanii i całego kontynentu afrykańskiego był masowy eksport kości słoniowej. Dane wskazują, że handel tym towarem rozpoczął się w XVI wieku, kiedy odnotowano wywóz ogromnych ilości tego surowca. Zjawisko rozrosło się w początkach XIX wieku i było praktykowane aż do niedawna²⁵.

Wraz z przybyciem Europejczyków na kontynencie rozpoczęła się era kolonialna i Tanzania znalazła się pod obcym panowaniem. Pojawienie się małej flotyli Vasco da Gamy w 1498 roku było najczarniejszym momentem w historii wybrzeża. Portugalczycy potrafili skłócić miasta, rujnując lokalny handel i walczyć z brutalnością nieznaną tu nigdy wcześniej dzięki użyciu broni palnej. Wykorzystywali nawet jako sprzymierzeńców ludożercze plemiona, w tym lud Zimba sięjący postrach wśród społeczności kupieckich. Mały europejski kraj na początku XVI wieku zdobył kontrolę nad sultanatem i wyspą Zanzibar, pokonując potężne ośrodki (m.in. upadło największe miasto Kilwa)²⁶. Lizbona nigdy jednak nie starała się skolonizować wybrzeża, wykorzystując je tylko jako punkt tranzytowy w handlu z Indiami i Molukami. Afryka nadal rządzona była przez wicekróla z indyjskiego Goa.

Pod koniec XVII stulecia Arabowie zaczęli odzyskiwać utracone pozycje, stopniowo wypierając Portugalczyków. W XVIII i XIX wieku inicjatywę przejęło lokalne Imperium Omanu, które, przenosząc swoją stolicę z Muskatu na Zanzibar, uczyniło go największym ośrodkiem miast suahili. Od około 1870 roku obszary te były silnym państwem plemiennym wodza Wanjamwezi.

Potęga Zanzibaru nie trwała jednak zbyt długo, bowiem wkrótce (w połowie XIX wieku) na wybrzeżu obecnej Tanzanii pojawili się Brytyjczycy, którzy zdominowali dwór sultana i zbombardowali miasto. Dobrą stroną ich panowania była konsekwentna postawa w sprawie likwidacji niewolnictwa i handlu żywym towarem. Wpływy brytyjskie zwiększyły jeszcze napływ i aktywność Hindusów, którzy ciesząc się przywilejami sultana, coraz liczniej osiedlali się na tych terenach.

Anglicy pozostali na Zanzibarze, ale zgodzili się na oddanie lądowej części Tanganiki Niemcom, których wpływy i apetyty kolonialne w tym

²⁵ W 1992 roku ostatecznie potwierdzono całkowity zakaz handlu wszystkimi produktami pochodzącymi z kości słoniowej. Problem ten został szczegółowo rozważony w opracowaniu: F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 82.

²⁶ Portugalczycy utrzymali się na wschodnim wybrzeżu najdłużej z Europejczyków, bo dopiero po 500 latach wycofali się z Mozambiku.

okresie znacznie wzrosły. Niemiecka Kompania Wschodnio-Afrykańska, utworzona w latach 80. XIX wieku, rażno zabrała się do budowy dróg, kolei i kolonizowania kraju; kilka tysięcy osadników założyło farmy, z których część (np. w pobliżu Arushy) funkcjonuje do dzisiaj. Stolicę przeniesiono z Bagamoyo do Dar es Salaam, gdzie był lepszy port.

Przeciwko obcej okupacji często wybuchały powstania ludów suahili. Wszystkie zostały krwawo stłumione, a w jednym z nich (przewrót Maji-Maji w latach 1905–1906) Niemcy zabili ponad sto tysięcy Afrykańczyków.

W 1890 roku Wielka Brytania i Niemcy na mocy porozumienia²⁷ dokonały podziału stref wpływów w Afryce Wschodniej. Jednak podczas I wojny światowej Tanzania nadal była polem zażartych walk między obu państwami (a także wojskami belgijskimi, portugalskimi i południowoafrykańskimi). Po wojnie skończył się sen o niemieckiej Afryce i Tanganika stała się terytorium mandatowym Ligi Narodów, administrowanym przez Brytyjczyków, natomiast Zanzibar pozostał sultanatem pod brytyjskim protektoratem²⁸. Po II wojnie światowej, podczas której nie prowadzono tu żadnych działań wojennych, Tanganikę przekształcono w terytorium powiernicze ONZ, pozostające pod administracją Wielkiej Brytanii. Wydarzenia tego czasu miały spory wpływ psychologiczny na miejscową ludność, zwłaszcza gdy okazało się, że kolonizatorzy mogą przegrywać. Poprawił się dostęp do informacji, który w konsekwencji zmienił świadomość ludności.

W kraju rosły nastroje niepodległościowe, masowo zakładano spółdzielnie rolnicze, będące przykrywką dla działalności wyzwolenczej. Na ich czele stanął Juliusz Nyerere, który utworzył partię – Afrykański Narodowy Związek Tanganiki (TANU – Tanganyika African National Union), a został później pierwszym prezydentem wyzwolonego kraju. Rozwinął niezależną formę afrykańskiego socjalizmu, ruch „Ujamae”, który opierał się na duchu solidarności i wspólnoty. Jego rząd utrzymał się u władzy bez większych politycznych wstrząsów. Za swojej kadencji odniósł pewien sukces, szczególnie w edukacji i służbie zdrowia, za to był mniej skuteczny

²⁷ Przyznawało ono Wielkiej Brytanii wyspy Zanzibar i Pembę, Niemcy zaś przejęli kontrolę nad Tanganiką (kontynentalna część Tanzanii) i na ziemiach tych utworzyli Niemiecką Afrykę Wschodnią.

²⁸ W 1920 roku Liga Narodów przekazała Rwandę i Urundi Belgii, a region na południe od rzeki Ruvuma (obecny Mozambik) przypadł Portugalii. Anglicy nie przywiązywali większej wagi do Tanganiki, ponieważ ich interesy skupiały się głównie w Kenii i bogatej wówczas Ugandzie.

w doprowadzaniu do ekonomicznego rozwoju kraju. Tanganika uzyskała niepodległość w 1961 roku na drodze pokojowej²⁹, gdyż w świadomości Brytyjczyków nie należała do ich strefy wpływów. Jednocześnie, książę Filip w imieniu królowej Elżbiety zrzekł się praw do kraju i włączył go w skład brytyjskiej Wspólnoty Narodów. Niedługo potem Anglicy wycofali się także z Zanzibaru i w 1963 roku uzyskał on uprawnienia autonomiczne, tworząc niepodległy sultanat. W roku następnym jego mieszkańcy dokonali krwawego przewrotu, pociągającego za sobą rzeź ludności arabskiej, wskutek czego do władzy został wyniesiony przywódca lewicowo-nacjonalistycznej Afro-Shirazi-Party (ASP), szejk Abeid Karume. Przy poparciu Chin oraz NRD wprowadził on system rządów wzorowany na modelu państw bloku komunistycznego.

26 kwietnia 1964 roku, głównie dzięki prośbom Karume i zabiegom prezydenta Nyerere, Tanganika i Zanzibar połączyły się w Zjednoczoną Republikę Tanganiki i Zanzibaru, przemianowaną następnie na Zjednoczoną Republikę Tanzanii³⁰. „W pierwszych latach niepodległości Tanzania i cała Afryka były nacechowane wielkim optymizmem, euforią oraz gospodarczą, społeczną i kulturalną nadzieją”³¹.

W kolejnych latach Nyerere odwrócił się od państw zachodnich i skierował swe sympatie w kierunku chińskiego komunizmu. Wspólnota gospodarcza państw wschodnioafrykańskich (East African Community), tzw. Deklaracja z Arushy z 1967 roku wyznaczyła nowe, nierealne do spełnienia założenia. Nyerere nadal budował socjalizm oparty na chińskich teoriach³², będący gwoździem do trumny idei zjednoczonej Afryki Wschodniej, o którą sam kiedyś zabiegał. Głównym towarem eksportowym Tanzanii stała się rewolucja, a w kraju znajdowało schronienie wielu wywrotowców z całego kontynentu. Konstytucja z 1965 roku uczyniła z niego „demokratyczne państwo jednopartyjne” i zagwarantowała przywództwo polityczne TANU, który kontrolował w stu procentach życie państwa. System ten w krótkim czasie doprowadził kraj do ruiny. W 1977 roku z połączenia obu monopartii (TANU i ASP) powstała nowa „przewodnia siła narodu”,

²⁹ Początkiem były wybory parlamentarne, które odbyły się w 1958 roku.

³⁰ Ustrojem panującym w Tanzanii jest federacyjna republika prezydencka z jednoizbowym parlamentem – Zgromadzeniem Narodowym.

³¹ Z fragmentów pism przechowywanych przez stowarzyszenie.

³² Nastąpiła kolektywizacja wsi, która doprowadziła do ogromnych klęsk głodu. Organizowano paramilitarne hufce pracy i wprowadzono dla wszystkich obowiązek pracy fizycznej.

Rewolucyjna Partia Tanzanii (CCM) z Nyerere na czele, która rządzi do dzisiaj. W tym czasie na Zanzibarze miał miejsce zamach stanu, który spowodował dalszy wzrost napięć z Tanganiką.

W 1978 roku doszło do wojny z Ugandą. Krwawy dyktator, wysyłając wojska do Tanzanii, chciał ją ukarać za popieranie jego przeciwników. W odpowiedzi na to groźna armia Idi Amina została całkowicie pokonana, co położyło kres jego barbarzyńskim rządóm.

Wraz z nastaniem nastrojów antykomunistycznych w Europie, Zachód zmusił Tanzanię do przeprowadzenia wyborów. W 1985 roku, po 24 latach rządów Nyerere zrzekł się stanowiska i nowym prezydentem został Ali Mwinyi – inny lider CCM. Nastąpiły szybkie zmiany, dostosowujące kraj do wymogów gospodarki rynkowej i funkcjonariusze Partii Rewolucyjnej niebawem stali się kapitalistami. Do Tanzanii zaczął napływać zachodni kapitał, dzięki czemu m.in. ruszyła budowa dróg, uruchomiono państwową telewizję i rozwinięto niezależną prasę. Władzę w państwie objął kolejny prezydent, Benjamin Mkapa, który na fotografiach zza okularów spogląda na turystów w każdym publicznym lokalu.

Dzisiaj Tanzania jest krajem dosyć stabilnym i bezpiecznym, ale nigdy nie wiadomo, czy nie dojdzie do eskalacji konfliktów plemiennych lub społecznych. Mimo poważnego kryzysu³³, wydaje się zmierzać w dobrym kierunku.

SPOŁECZEŃSTWO MAKUA

Lud Makua³⁴ osiedlił się w południowej Tanzanii³⁵ tak dawno temu, że informacji na ten temat może dostarczyć jedynie legenda potwierdzająca jego pochodzenie w prostej linii od pierwszego człowieka. Niemniej

³³ Tanzania wciąż jest biednym, rolniczym krajem. Ekonomia opiera się na nieopłacalnym eksporcie oraz na powolnie wzrastającym przemyśle turystycznym, cierpi z powodu ostrego kryzysu. Podstawę gospodarki stanowi uprawa sizalu, zajmująca czołowe miejsce na świecie; wspomaga ją Zanzibar, wytwarzając 80% światowej produkcji goździków. Nadal masowo wydobywa się złoto.

³⁴ Większość informacji o Makua pochodzi z opracowania: *Tingatinga or the Modern Makua...*, s. 25–38.

³⁵ Dokładnie w rejonie Góry Namili, która jest częścią wulkanicznego łańcucha górskiego, rozpościerającego się od Morza Czerwonego aż po szczyt Kilimandżaro, włączając Góry Abi-syńskie.

jednak, zgodnie z plemiennymi wierzeniami jego Matką jest Ziemia³⁶. Dokładniej mit wyjaśnia, że Makua powstał z połączenia dwóch gór, gdzie istniały trzy chtoniczne postaci: M'rai – jako wcielenie kobiece, M'ruli i Namuli – dwaj rywalizujący o nią aż do śmierci kochankowie³⁷.

Wiele plemion, w tym także lud Makua, wyprowadza swą genealogię od „przodka-kobiety”. Nawet i te, które później przyjęły prawo ojcowskie, wskazują w swym rodowodzie na pramatkę plemienia, co podnosi rangę kobiet w tego rodzaju społeczeństwie. Tradycyjna symbolika, wyrażająca stosunki między płciami, z biegiem czasu zatraciła swoje dawne znaczenie; jednak wiele przeżytków prawa macierzystego przetrwało w mitach i w pierwotnych formach religii.

Lud Makua jest społeczeństwem matrylinearnym, które określa jeden z najbardziej zawiłych systemów pokrewieństwa. Struktura wewnętrzna zorganizowana jest wokół „grupy krewniczej” podlegającej więzom krwi. Ta z kolei składa się z poszczególnych rodów (klanów), z których każdy dzieli się na tzw. lineaż³⁸. Być członkiem klanu, znaczy wywodzić się od wspólnego praprzodka i mieć poczucie przynależności do społeczności plemiennej wraz z wynikającymi z niej zależnościami. Pociąga to również za sobą zwyczaj przyjęcia identycznego imienia, totemu, ubrania i języka, które odróżniają jednych od drugich. Możliwe jest dzięki temu rozpoznanie założyciela rodu, lokalizacja przodków, a także określenie mitycznej genealogii.

Zamężna kobieta i jej dzieci określają podstawową komórkę rodzinną, do której należą także mężczyźni. Jednak każdy z nich, będąc nawet mężem i ojcem, jest postrzegany jako obcy, „pochodzący z zewnątrz”. System matrylinearnego pokrewieństwa obejmuje również hierarchię związków pokoleniowych, bazujących na kryteriach płci lub wieku. Pojęcie brat lub siostra w zachodnim tego słowa znaczeniu nie istnieje. Dzieci z różnych ojców i różnych matek wszystkie postrzegane są jako rodzeństwo. Aby zaznaczyć, że niektóre z nich zrodzone zostały z drugiej żony, noszą miano: „nasi bracia niezrodzeni z tej samej matki”. Istnieją również odmienne

³⁶ Analogiczny motyw wiary możemy odnaleźć w wielu innych cywilizacjach. Dla przykładu: wspólna idea Matki-Ziemi wpisuje się w krajach Basenu Morza Śródziemnego i świata judeo-chrześcijańskiego w dogmat wiary w Boga jako Ojca, który dał życie istocie ludzkiej stworzonej z tej samej gliny.

³⁷ Tutaj ponownie można odnieść tę historię do tradycji europejskiej, w której często występuje motyw zbrodni i przelewu krwi, jak np.: bratobójstwo Kaina czy Romulusa.

³⁸ *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, [pod red. Z. Staszczak], Warszawa-Poznań 1987, s. 150, 172, 210–211, 319–320.

terminy na określenie pozycji wiekowej wśród rodzeństwa oraz definicje wyjaśniające, czy są oni tej samej czy odmiennej płci, które wprowadzają rozróżnienie między poszczególnymi rodzajami pokrewieństwa i relacji wewnątrz rodziny. Siostry matki bywają nazywane starszymi albo młodszymi matkami. Taką samą klasyfikację stosuje się dla mężczyzn z linii żeńskiej, zwanych jednakowo „ojcami”. Tak więc każdą kobietę – matkę i córkę – łączy szczególne pokrewieństwo wynikające z bezpośrednich więzów krwi. Również wujek ze strony matki identyfikowany jest z jej krwią i w konsekwencji funkcjonuje w roli „matki rodzaju męskiego”; jest on najbliższym męskim krewnym. Dzieci, zarówno jego, jak i jego sióstr, są związane z rodem jako kuzynostwo i z powodu relacji pokrewieństwa nie mogą łączyć się między sobą w pary. Konsekwencją takiej organizacji jest prastara tradycja matrylokalnej rezydencji małżeńskiej, według której kobiety pozostają wewnątrz klanu, podczas gdy mężczyźni wyruszają ze swoich wiosek w celu założenia rodziny. W społeczności swoich żon są oni postrzegani jako intruzi i nie cieszą się autorytetem, w związku z czym nawet ich ojcostwo nie jest do końca uznawane. W efekcie, według klanowej świadomości, ojciec jest wujkiem, najstarszym bratem matki. Mężczyznę wchodzącego w związek z kobietą obowiązuje rozbudowany cykl zależności. Kobieta jest bowiem czyjąś córką bądź siostrą i zawarcie małżeństwa z nią jest zarazem wejściem w związek z jej ojcem lub bratem³⁹.

O ile pozycja kobiet w społeczeństwie wydaje się być nieograniczona, to faktycznie jest to tylko symboliczne. Kobiety zapewniają sobie wdzięczność rodu dzięki prokreacji i opiece nad rodziną; poza tym władza przypisana jest mężczyznom. Dominacja męska nie przekreśliła jednak matriarchatu i dopuszcza, aby wpływowo kobiety, zwane „apwiyamwene” (co w przybliżeniu można rozumieć jako „matki matek”) udzielały rad wodzom i różnym grupom prowadzonym przez mężczyzn⁴⁰. Męska konkurencja przede wszystkim stawia sobie za cel podporządkowanie kobiety, także w sensie seksualnym. W dalszym etapie wiąże się to z problem liczy-nych zakazów, zwłaszcza praktyk kazirodczych – egzogamii, która wprowadza nakaz zawierania małżeństw poza własną grupą krewniczą. Pozytywnym aspektem tego tabu jest zasada gwarantująca wymianę spo-

³⁹ Za C. Lévi-Straussem w: W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie i interpretacje*, Poznań 1998, s. 124.

⁴⁰ Inny charakter ma tzw. humu, który posiada szczególnie zdolności przemawiania i prowadzenia interesów społecznych.

leczną i rozbudowę plemienia⁴¹. Obecnie lud ten liczy około pięćdziesięciu różnych klanów.

Makua są rolnikami, którzy uprawiają maniok i sorgo. Hodowla na zajmowanych przez nich terenach jest niemożliwa z uwagi na występowanie muchy tse-tse, która roznosi śpiączkę afrykańską, chorobę dziesiątkującą bydło. Podział zajęć codziennych zależy od płci i przy całej swej różnorodności wykazuje pewne podstawowe prawidłowości: kobiety pozyskują produkty żywnościowe i przygotowują pożywienie, a mężczyźni zajmują się myślistwem lub rybołówstwem. Działalność kobiet poza wychowywaniem dzieci i dbaniem o ognisko domowe jest zazwyczaj związana z ziemią – to one zajmują się uprawą, zarządzają spichlerzami, budują domy z gliny. Mężczyźni polują lub łowią ryby, ale są również odpowiedzialni za kupowanie tkanin na ubrania, budowanie domostw oraz przygotowywanie ziemi pod uprawę. W codziennych czynnościach uczestniczą tylko wówczas, gdy wymagają one dużej siły czy zręczności. Rola mężczyzny znacznie wzrasta dopiero w społeczności miejskiej.

Ludność Makua zajmuje się także różnymi gałęziami rękodzieła. Są nimi przede wszystkim: garncarstwo, plecionkarstwo, tkactwo. Rzemieślnicy głównie koncentrują się na wyrobie naczyń, koszy, mat i narzędzi. W tym wypadku podział zajęć także podlega kryteriom płci i wieku. Garncarstwo np. zwykle zarezerwowane jest dla najstarszych kobiet, natomiast czynności wymagające dużej fachowości, jak obróbka metalu, przynależą wyłącznie mężczyznom.

KULTURA DUCHOWA PLEMIENIA MAKUA

Religia plemienia Makua⁴², podobnie jak i całej Afryki, formułowała podstawowe pytania: Jak powstał świat? Jaka rolę odgrywa w nim człowiek? Co dzieje się z nim po śmierci? Kultura afrykańska obfitowała w mity wyjaśniające dzieło stworzenia, oddzielenie się ziemi od nieba, powstanie

⁴¹ E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*. (Systematyczny wykład problemów antropologii kulturalnej), Warszawa 1997, s. 352.

⁴² Wszystkie informacje przytoczone są w oparciu o: Z. Sokolewicz, *Mitologia Czarnej Afryki*, Warszawa 1986; A. Theile, *Sztuka Afryki*, Warszawa 1974, s. 215–234; H. Loth, *Kobieta w dawnej Afryce*, Warszawa 1988, s. 133–140; *Tanzania*. [Wprowadzenie do zbiorów Muzeum Narodowego], [red. J. A. R. Wembah-Rashid, J. Kirknæs], Dar es Salaam 1974.

pierwszych ludzi, utworzenie plemion i okoliczności pojawienia się ich na różnych terytoriach.

Wszystkie ludy afrykańskie wierzą w istnienie istoty, którą można określić jako „najwyższy byt”. Znana jest pod wieloma nazwami, choć wszystkie znaczą dokładnie to samo – w Afryce Wschodniej przyjęło się używać imienia Mulungu. Mówi się, że bóg jest stwórcą świata, jednak jego osoba nie jest konieczna do wyjaśnienia istoty bytu, a jedynie do rozwikłania zagadki pojawienia się pierwszego człowieka. Większość ludów uważa, że bóg powołał świat z nicości i był przed wszystkim, cokolwiek później uczynił. Zwykle historia stworzenia zaczyna się opowiadaniem o tym, że na początku istniała tylko bagnista, wodna przestrzeń, która tutaj zyskuje symboliczne znaczenie i przedstawia boga w roli „garncarza”. Według niektórych mitów niegdyś mieszkał on na ziemi w sąsiedztwie człowieka. Czuwał nad jego krokami i obdarzał kolejno różnymi darami, uzupełniając w ten sposób swe dzieło. Ten czas wzajemnej bliskości stwórcy i stworzenia należy jednak do przeszłości. Nie wiadomo, czy rozłąka nastąpiła na skutek ludzkich błędów, ale na pewno po skończeniu swojego dzieła bóg udał się do niebieskiej stolicy i nie interweniuje już odtąd w życie ziemskie. Nie tworzy nowych praw, ale sprawuje pieczę nad stworzonymi przez siebie istotami, aby żyły zgodnie z jego zasadami. Nikt z wiernych nie zwraca się do niego wprost (jedynie poprzez obrzędy) i dla śmiertelnika pozostaje zawsze poza zasięgiem. Wyraźnie odczuwalna jest wszechobecność stwórcy, która ma być groźbą dla źle czyniących, a nadzieją ochrony dla postępujących dobrze.

Religia oznacza dla ludów afrykańskich „zależność od boga”, nieunikniony i decydujący o losie człowieka związek z mocami nadziemskimi, obojętnie jakiego są one pochodzenia. W każdym plemieniu Bantu można odnaleźć wiarę w istnienie naczelnej istoty lub siły, która niewątpliwie jest bytem najwyższym, jednak nie wyklucza innych form życia pozaziemskiego o mniejszym już znaczeniu. Świat zamieszkują więc nie tylko odrębne plemiona, ale także bogowie, demony, duchy przodków, bohaterowie czy zwierzęta o nadnaturalnych cechach. Ważną rolę odgrywają zjawiska takie jak przypisywanie duszy ożywionym i nieożywionym obiektom przyrody, czyli innymi słowy animizm.

Człowiek, aby właściwie w tym świecie funkcjonować, musi znać jego charakter. „Siła najwyższa” związana jest zwykle z niebem i zjawiskami przyrody, stanowiąc ich personifikację; istnieją więc bóstwa, będące uoso-

bieniem słońca, księżycą, gwiazd, mórz, jezior, rzek, głązów, burzy, piorunów, błyskawic. Bóg najczęściej objawia swoją moc za pośrednictwem pomocników, np. kameleona, węża, pająka (najmądrzejszego spośród zwierząt), które działają na jego polecenie, rozwiązując mniej ważne sprawy świata ludzkiego. Mają określone pole działalności – zajmują się zdrowiem, wojną, zbiorami, pogodą itp. Ludzie w zamian za to darzą je szacunkiem i organizują specjalnie im poświęcone uroczystości, składają ofiary i czczą tańcem. Bantu poza tym wierzą w rozmaite lokalne demony, których wszechobecności od zawsze się obawiano. Zajmują one mniej znaczącą pozycję, w oczach człowieka mają jednak wszechpotężną moc. Są wśród nich święte lasy i góry utożsamiane z duchami zmarłych bogów, tak przerażające dla podróżników, są strumienie i sadzawki, słynące z tego, że ludzie staczają tam straszliwe boje z potężnymi mocami, są także jaskinie zamieszkałe przez wielkie pytony, których sam widok przynosi nieszczęście prostym ludziom, a jednocześnie pomoc wodzom w sprowadzaniu deszczu, i wreszcie liczne duchy zwierząt, niebezpieczne reinkarnacje znanych wodzów i wojowników. Rozpowszechnione jest przekonanie, że istnieje jeszcze wiele innych postaci nadrealnych, wcielonych w różne formy świata ludzkiego. Stosunkowo najniższe, choć niepozbawione znaczenia, miejsce w hierarchii bytów zajmują przodkowie. Zapewniają oni bezpośrednią więź między światem bogów i ludzi, wiążąc ze sobą w jeden obraz cały kosmos z jego najprzeróżniejszymi istotami. Najwyżsi rangą w tym panteonie są prarodzice plemion, a dopiero później inni zmarli. Dużym szacunkiem cieszą się również bohaterowie, którzy nie są tylko zwykłymi ludźmi. Zazwyczaj wywodzą swoje pochodzenie od bogów i przybierają postać zwierzęcą. Pośmiertną chwałę zawdzięczają zwykle trudnościom, które pokonują, by ofiarować coś ludziom, nierzadko podejmując kroki w celu przechytrzenia bóstw. Pośród żyjących najwyższy status posiada starszyzna ludu wraz z kapłanami, czarownikami i uzdrowicielami.

Tradycyjny świat Afrykańczyka jest światem etnocentrycznym, co znaczy, że za granicami plemienia znajdują się obcy, określane często mianem nieludzi, pozostający poza prawem plemiennym. Całe jego otoczenie i podejmowane przez niego działania są postrzegane w kategoriach tradycji i religii, nawet imiona ludzi mają znaczenie sakralne. Podobnie jak przestrzeń ogranicza się do perspektywy wąskiego horyzontu wspólnoty wioskowej, tak i czas objawia się wyłącznie w zmianach pór roku i cyklicznie następujących po sobie zajęciach rolniczych. Wszystko przebiega zgodnie

z odwiecznym rytmem natury i jednostajnego życia wiejskiego, co jest podstawą trwania kultury tradycyjnej. Zaistnienie człowieka na tym oddzielonym od boga świecie stało się możliwe dopiero w momencie otrzymania od niego umiejętności uprawy roli, udomowiania zwierząt, przygotowywania pożywienia, rozniecania ognia, wytopu żelaza. Historie o ogniu zazwyczaj podkreślają, że został on zdobyty wielkim wysiłkiem lub wręcz podstępem. Człowieka interesuje wyłącznie przeżycie, zgodnie z normami przyjętymi w danej kulturze. Do niego należy wybór między dobrem i złem, który ma utrzymać życie w harmonii z prawami natury. Religia każe ostro osądzać wszystko to, co narusza porządek wszechświata, zwłaszcza szkodliwe czary, a jednocześnie nakazuje właściwe dopełnienie obrzędów sakralnych w celu nawiązania łączności ze światem nadnaturalnym.

Cechą charakterystyczną wszystkich mitologii plemiennych Afryki jest egocentryczność. Przedstawiają one istotę ludzką tak bardzo związaną ze swoim środowiskiem, że zjawisk występujących w naturze nie można wytłumaczyć bez odwołania się do jej osoby. Zakłada, że każdy jej krok ma nie tylko znaczenie dla niej samej, ale i widoczne konsekwencje w świecie. Pragnie ona przede wszystkim wyjaśnić tajemnicę swego istnienia i przyszłe losy. Pierwszym doświadczeniem człowieka jest jego własne ciało, będące siedzibą duchowej, niewidzialnej mocy. W nim mieści się siła życia, która kojarzona bywa najczęściej z głową, organami płciowymi, sercem lub wątrobą, natomiast krew porównywana jest z rzeką niosącą życie. Ciało stanowi więc rodzaj mikrokosmosu, w którym odnaleźć można wszystkie elementy uniwersum. Wszystko, co go dotyczy, dotyczy także całego istnienia. Dlatego nawet akt seksualny wpływa na porządek świata; może mu zagrozić lub przynieść błogosławieństwo. Płodność ma boskie pochodzenie, jest cechą przeniesioną z bogów na ludzi i zarazem widocznym znakiem ich przychylności (najlepszy dowód stanowią bliźnięta). Bezpłodność więc, będąca odwróceniem tej zasady, to klęska – oznacza wszak brak życia. To co nazywamy magią, dla Bantu jest niczym innym jak tylko wykorzystaniem sił natury, które bóg oddał do dyspozycji człowieka aby spotęgować jego witalność.

Obraz świata ukazywany w mitach jest rezultatem obserwacji siebie w kontekście najbliższego środowiska. Na wszystkie pytania, dotyczące zarówno szczęścia, jak i nieszczęścia, człowiek odpowiada odwołując się do szczególnych związków łączących go z przyrodą, z otaczającym ludzkim

i nieludzkim (zwierzęcym i duchowym) światem. Tak ściśle stosunki między dzikimi zwierzętami i ludźmi są możliwe tylko na kontynencie afrykańskim. Starszyzna ludu Czewa zapytana m.in. o to, dlaczego do dekoracji głowy na pogrzeby ośmiela się wykorzystywać formy dzikich zwierząt, odpowiedziała: „Ludzie i zwierzęta zostali stworzeni przez boga, więc pozostawali ze sobą w bardzo dobrych stosunkach przez długi, długi czas. Kiedy ludzie zaczęli się zmieniać i odczuwać zazdrość skierowaną do innych, praktykując zle formy magii, bóg rozgniewał się i oddzielił ich od zwierząt. Od tego czasu podobno miały one stać się przedmiotem polowania i zaszyć się w przyrodzie z dala od człowieka. Obecnie w rzadkich spotkaniach pomiędzy nimi częściej to dzikie stworzenia zadają krzywdę i choroby istotom ludzkim niż odwrotnie. Tylko w rytuałach »bona«, podczas których nieboszczycy spotykają się z bogiem, zwierzęta przypominają sobie stare czasy i powracają do wioski, by podzielić się z ludźmi swoimi smutkami”⁴³. To tradycyjny pogląd na świat, w którym wszystkie istoty postrzegane są jako równorzędna część społeczeństwa.

Duchowość afrykańską można tłumaczyć również za pomocą totemu i tabu. Dzięki narzuconym przepisom totem ochrania poszczególnych członków plemienia, a jednocześnie stanowi żelazną klamrę zapewniającą spójność i trwałość społeczności. Zwykle jest nim zwierzę – może być równie dobrze groźne, jak i niebudzące lęku. Stosunek człowieka do niego od dawna jest bardzo bliski i naturalny. Drugi potężny filar, na którym wspiera się świat wyobrażeń ludów plemiennych, to tabu oznaczające coś „silnie oddzielonego”, niezwykle. Jest ono skutkiem działania tajemniczej siły, która może naznaczyć swym piętnem nie tylko człowieka lub zwierzę, lecz także przedmiot. Określane jako świętość lub przeciwnie – nieczystość – może stać się dla nich ograniczeniem. Kto przekroczy zakaz tabu, sam się nim staje i jest wówczas uznany przez wszystkich za przekłętego. Bez wątpienia stanowi ono istotnie prawo moralne i jest wyrazem głębokiego respektu wobec tego, co nieogarnione.

W mitach odnajdujemy często motyw wędrówki ludzi w poszukiwaniu drugiego, pozaziemskiego świata czy też świata śmierci. Ludzie, najczęściej ci doświadczeni przez los, wyruszają w drogę przez ciekawość, przypadek, w celu odnalezienia bliskich lub odpowiedzi na dręczące pytania. Bohaterowie tych mitów odwiedzają najczęściej słońce i księżyc.

⁴³ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 84.

Ważną rolę w światopoglądzie Afrykańczyka zajmuje kult duchów. Ich szeregi, uważane nie za odległe twory niebiańskie, lecz za istoty zamieszkałe blisko, nieustannie zasilają zmarli. Istnieją duchy zwane „shetani” i dusze – „mizimu”. Przetrwały one w obecnej duchowości ludzi wraz z cechami pierwotnych religii, wyrażającymi się m.in. w czci oddawanej przodkom i fetyszymie.

Pogrzeb w kulturze plemiennej jest związany z szeregiem rytuałów odprawianych przez rodzinę, by zapewnić duchom zmarłych osób łatwe przejście do krainy przodków. W kosmogonii Makua odgrywają oni bardzo ważną rolę: wpływają na życie żywych, otaczają opieką i staraniem swoich krewnych, są proszeni o radę i pomoc przed rozpoczęciem jakichkolwiek działań. Zmarli często przyjmują postać zwierzęcia – zwykle jest nim lampart lub wąż – a innym razem zakłęci zostają w posążki lub maski⁴⁴. Przedmioty takie, posiadające nadnaturalną osobowość lub siłę, nazywane są fetyszami. Śmiertelnicy zanoszą ku nim modły i składają im ofiary, co ma pomóc zachować więź między obecnym i kolejnym światem. Za szczególnie potężne uchodzą te fetysze, które przechowywane są w wioskach lub przy drogach w specjalnie zbudowanych chatkach i tzw. domach przodków. Poza przedmiotami wykonanymi przez ludzi mogły być nimi także pęki liści, kości, pióra, rogi, sierść i pazury zwierząt, kamienne kule, zwierzęta żywe i wypchane.

Struktura duchowa plemion afrykańskich sprowadza się również do obrzędów i związanych z nimi praktyk magicznych. Magia jest darem pozwalającym wpłynąć na realny bieg rzeczy, a w pewnych okolicznościach nawet całkowicie go zmienić. Wielu Afrykańczyków dla zachowania dobrego zdrowia i pomyślności odprawia rozmaite rytuały mające na celu oddanie czci istotom pozaziemskim. Wzywa się wszelkiego rodzaju duchy, by pokonały złe moce, zaradziły kłopotom i udzieliły pomocy ludziom w ważnych momentach ich życia. Rola kapłana, jednej z najważniejszych osób w społeczności, polega tu na celebrowaniu obrzędów i podtrzymywaniu właściwych relacji między społecznością a bogami, kontaktującego się z nimi na różne sposoby.

Nie zawsze więc magia ma działanie niszczące. Obok znaczenia śmiercionośnego, zwłaszcza w sztuce myśliwych, gdzie człowiek poprzez malowidło niejako chwyta przedmiot swoich łowów i poddaje działaniu

⁴⁴ Próby uwieczniania żyjących ludzi pojawiły się dopiero w ostatnich czasach.

czarów, istnieje jej odwrotność – dar nowego życia, magia płodności. W całej Afryce żyją również kapłani lub czarownicy, mający moc np. sprowadzania lub zatrzymywania deszczu⁴⁵. Wśród zaklinaczy, w których wcieliły się duchy, można spotkać niezmiernie ciekawe osobowości. Niejednokrotnie Afrykańczycy szukają także pomocy uzdrowiciela zwanego „manga”, posługującego się medycyną tradycyjną. Atrybutem prawdziwego znachora jest magia, stosowana za pośrednictwem duchów podczas specjalnych rytuałów⁴⁶, dzięki czemu jest on jednocześnie autorytetem w sprawach religii. Równie często odbywają się ceremonie wróżenia, do których najczęściej używa się specjalnych lasek. Znaczenie magiczne posiadają także różnego rodzaju amulety, wykonywane przez miejscowych kapłanów, noszone na szczęście, np. przeznaczone dla podróżników wiązki podartych szmat wiszących na rzeźbionym rogu antylopy.

Obrzędy towarzyszą człowiekowi już od momentu poczęcia i są nieodzowną częścią jego egzystencji aż do chwili jego śmierci. W plemienu Makua wyraźnie podkreśla się poszczególne etapy życia: narodziny, inicjację, małżeństwo, pogrzeb. Każdy z tych elementów oznacza przeniesienie do nowego świata, co wiąże się z symboliczną śmiercią i zmianą tożsamości. Wśród rytuałów przejścia największe wrażenie robi bez wąt-

⁴⁵ Wierzą oni, że ptak dzioboróg w sposób szczególny jest związany z deszczem. Gdy przez długi czas nie ma opadów, łapią go i wrzucają do sadzawki. Jeżeli potem pada, mówią, że niebo płacze po ptaku i przygotowuje mu pogrzebowy całun.

⁴⁶ Aby zidentyfikować źródło choroby, uzdrowiciel często wchodzi w trans, kontaktując się z dobrymi i złymi duchami. Kuracja, jeśli ma zwalczyć złe moce, może wymagać ofiary ze zwierzęcia, a jeśli odpowiedzialnością za złe samopoczucie obarcza się człowieka – wówczas używa się jedynie ziół lub magicznych substancji. Uzdrowiciel może również zaangażować inne osoby, np. mieszkańców wioski, rodzinę i przyjaciół pacjenta, żeby stwierdzić, kto z nich żywi urazę wobec chorego. Podczas ceremonii wykorzystuje podkład muzyczny – rytmiczne potrząsanie amuletami nad uzdrawianym itp., często sam zawodzi, śpiewa i tańczy, by wywołać przychylność duchów. Służą do tego celu także fetysze, np. drewniane patyczki i muszelki. Znachor wierzy, że dzięki temu leki staną się bardziej skuteczne i spowodują szybszy powrót do zdrowia pacjenta. Potrafi on wykorzystywać do celów medycznych rozmaite leki, m.in. miejscowe zioła i inne rośliny, którym nadaje specjalną moc. Zawsze ma przy sobie niezbędną torbę lekarską z narzędziami chirurgicznymi, takimi jak szpatułki, łupki, narzędzia do usuwania migdałków, instrument do podrażniania ran. Jego działanie polega na tym, że gdy rozgrzana igła dotyka źródła bólu, pacjent krzyczy, a „ból ucieka przez usta”. W niektórych plemionach funkcjonują również charakterystyczne laski zwieńczone figurami ptaków, które symbolizują uzdrawianie i ziołolecznictwo. Znachor podczas rytuałów ma na uwadze stan psychiczny chorego i wie, jaki może mieć on wpływ na postępy w leczeniu, dlatego pacjent zawsze poddawany jest kuracji w swojej społeczności.

pienia obrzęd inicjacji. Jest on rodzajem tajemnych praktyk, w czasie których młodzi chłopcy i dziewczęta wkraczają w dorosłość⁴⁷. W społeczeństwie Makua dzieci poddawne są obrzezaniu w wieku 12–13 lat⁴⁸. Mogą oni też zostać członkami tajnych związków, dysponujących wiedzą dostępną tylko wybranym, w związku z czym pełnią ważną rolę w podejmowaniu decyzji dotyczących całej społeczności.

Do tradycji towarzyszących inicjacji należy przede wszystkim zwyczaj opowiadania mitów, które są najczęściej wykorzystywane do celów obrzędowych i świadczą o mądrości ludu. Wraz z różnego rodzaju powiedze-

⁴⁷ Ceremonia ta ma miejsce zazwyczaj po żniwach, zanim rozpocznie się pora deszczowa. Bębniarze wydają okrzyk – zawołanie oraz wykonują charakterystyczne tańce trwające niekiedy aż po trzy tygodnie. Podczas tego czasu trwają przygotowania. Buduje się kilka specjalnych chat na powitanie nowo przyjętych. Są wybierane niezbędne narzędzia i leki do przeprowadzenia inicjacji. Zbierane jest pożywienie i przechowywane w specjalnie zrobionych w tym celu spichlerzach. Wtedy, średnio po trzech dniach, następuje inauguracja. Świątowanie ma miejsce w gronie rodzinnym. Bębniarze przechodzą od chaty wozda do sekretnego miejsca, gdzie rytuał będzie miał miejsce. W czasie tych obchodów nowicjusze są karmieni mikszturą zrobioną m.in. z miodu, mąki i popiołu zachowanego z poprzedniej ceremonii, a także pojeni napojem uzyskanym z żużlu i spermy. Dopiero wówczas młodzi chłopcy są gotowi i następuje czas „przejścia”. Inicjację przeprowadzają zamaskowani praktycy, którzy prawdopodobnie symbolizują mistyczną Moc i Ciemność. Samo obrzezanie, seksualne okaleczenie, jest bolesne i naznaczone krwią, ale konieczne, by pomóc nastolatkowi zrozumieć, że nie jest on dłużej dzieckiem, ale teraz już staje się mężczyzną. Przejście w stan dorosłości wzbudza szacunek, a dla „wprowadzonego” oznacza bycie częścią grupy społecznej. Aż do tego dnia nie posiadał on statusu ani roli społecznej; w skrajnym rozumieniu – nie istniał. Samo to wydarzenie nie wystarcza, by stać się mężczyzną i musi być uzupełnione poprzez edukację. Jest to bardzo ważna część tego rytuału. Chłopcy są teraz przyuczani przez starszyznę, jak mają się zachowywać i co będą najprawdopodobniej robić w społeczności plemiennej. Poznaniu tradycji towarzyszy uzyskanie podstawowych informacji dotyczących seksualności i wiedzy, jak postępować z kobietami, a także przyjęcie tabu – zakazów stosowanych względem seksu. Inicjacja połączona jest z różnego rodzaju gramii, śpiewami, zagadkami. Na koniec nowi członkowie klanu otrzymują swoje „nihimo” – imię, zawołanie, które będzie aktualne aż do śmierci. Inicjacja pozwala zrozumieć, jak ściśle w społeczeństwie Makua jednoczą się sacrum i profanum. Mniej skrupulatnie obchodzi się tę ceremonię w przypadku kobiet, która w głównych założeniach jest podobna do męskiej i związana z wystąpieniem pierwszej menstruacji. Pewne opisy mówią o krótkich nacięciach na lechtaczce, ale to wydaje się być bardzo płynną praktyką w Makua; powszechne natomiast jest przedłużanie krótkich części sromu. Ma to prawdopodobnie wzmocnić seksualny związek kobiety i mężczyzny. Problem ten został szeroko omówiony w: *Tingatinga or the Modern Makua...*, s. 29–33; H. Loth, *op. cit.*, s. 100.

⁴⁸ Tingatinga opuścił swoją wioskę w połowie wieku nastoletniego, musiał więc doświadczyć magicznych tańców i śpiewów. Nie wiadomo, czy wstąpił do społeczności tajemnych masek, ale jest pewne, że maski z wyobrażeniami zwierząt – te, które były używane przez Makua – odcisnęły na nim piętno. Za: F. Yamamoto, K. Shirashi, *op. cit.*, s. 94.

niami, przysłowiami, zagadkami, rebusami kształtują pojęcie młodych ludzi o świecie, a zwłaszcza o własnym plemieniu. Świadomość grupy rozwija się dzięki przytaczaniu genealogii i eposów historycznych. Przy okazji rytuałów często oddaje się szacunek wodzowi śpiewając pieśni o jego zasługach i recytując imiona wszystkich przodków aż po osoby boskie. Wtedy też wspomina się także dzieje praocjów oraz sławnych bohaterów. Traktuje się je jako dar lub wręcz objawienie doświadczane w atmosferze sacrum lub we śnie przy udziale przodków. Opowieści te są zwykle przekazywane przez starszyznę lub kapłanów. Aby właściwie przyjąć mit, człowiek musi wcześniej pracować nad sobą, przez pewien czas przebywać w odosobnieniu, rozmyślać, praktykować różne formy wstrzemięźliwości, co ma dobrze przygotować go do kontaktu z duchami.

W kulturze Afryki wszechobecna jest muzyka. Poczynając od matki, śpiewającej kołysankę swemu nowo narodzonemu dziecku, a kończąc na ważnych uroczystościach, granie na instrumentach muzycznych, pieśni i tańce są zasadniczym elementem afrykańskiego stylu życia. Ludzie wykorzystują ją do urozmaicenia monotonii zwykłego dnia. Najbardziej widowiskowe są tu tajemne tańce, które w Makua występują w dwóch rodzajach: „Midimu” i „Isinyago”⁴⁹. „Midimu”⁵⁰ wykonywany jest jako swoisty „taniec śmierci”, uświęcający koniec obrzędu inicjacji dla chłopców i dziewcząt. Równie ważne znaczenie mają rytualne „tańce masek”, zwane też maskaradami, które pełne są złożonej symboliki. Z chwilą, gdy tancerz założy strój, skrywa swą tożsamość przed innymi ludźmi; odtąd staje się postacią, którą wyobraża magiczna maska. Często kostiumy wyolbrzymiają pewne cechy ciała, a maski, przypuszczalnie przedstawiające przodków, są ogromnymi ozdobami głowy np. w kształcie słoni, świń, małp lub innych rodzimych zwierząt. W połączeniu z krokami tanecznymi, gestami, pieśniami i dźwiękami muzyki stają się rekwizytami obdarzonymi wielką siłą, reprezentującą świat zarówno duchów, jak i ludzi. Takie widowiska są niezwykle ekscytujące⁵¹. W tańcach tych biorą udział głównie

⁴⁹ Ibidem, s. 93. Zgodnie z etnologiem Makua – Johnem Wemba-Rashidim „Isinyago” – są tajemniczymi misteriami schwytanymi w pułapkę dzikich zwierząt.

⁵⁰ Ibidem, s. 95. Dosłownie oznaczają „żywego trupa”.

⁵¹ Charakterystyczny jest dla nich ogromny hałas. Towarzyszy im jednostajne bicie bębnow; tancerze wymachują miotłkami do odganiań much, amuletami, a czasem również bronią; grzechotki zawiązane wokół kostek dźwiękiem wydawanym podczas gwałtownych ruchów stwarzają napiętą atmosferę.

mężczyźni, członkowie tajnych związków. Wykonują je w rytm muzyki granej przez mieszkańców wioski na prostych instrumentach, którym nadaje się bardzo ważne, symboliczne znaczenie. Istnieje ich bardzo wiele – od starannie rzeźbionych, rytualnych bębnów do najzwyklejszych grzechotek zrobionych z kawałków metalu lub kory. Są wśród nich m.in. ksylofon, podwójne dzwonki, zansa, lutnia, flet poprzeczny i różne rodzaje bębnów. Instrumenty perkusyjne z wybrzeża wyróżniają się lekkością wśród pozostałych, np. rodzaj tamburyna. W Afryce muzyka zawsze była ważnym elementem życia ludu, nie tylko podczas rytuałów⁵².

Światy nadnaturalny i naturalny są więc ze sobą mocno splecione. Człowiek nie jest jedynym panem ziemi i ma tego pełną świadomość. Podejmuje wiele działań mających zapewnić mu spokojne bytowanie, zgodę z bóstwami i duchami, a czasem nawet dających mu nad nimi niejaką przewagę.

POZYCJA ARTYSTY

Twórcy obrazów tingatinga od wielu lat starają się wpłynąć na zmianę warunków rozwoju swojej sztuki. Mimo widocznych postępów w tej dziedzinie, nadal sytuacja artystów w Tanzanii jest bardzo trudna.

Cała ludność, a zwłaszcza artyści jako wyraziciele powszechnych nastrojów, przechowują pamięć o minionych wydarzeniach, które przed wieloma laty odcisnęły ogromne piętno na świadomości społecznej. Mowa tu o okrutnych czasach niewolnictwa i kolonizacji, uderzających w godność Afrykańczyków, które do tej pory pozostawiły ślad w postaci poddańczej postawy wobec przedstawicieli rozwiniętych cywilizacji. Obecna trudna sytuacja polityczno-gospodarcza tylko utwierdza istniejący brak nadziei na poprawę życia codziennego i wyjścia z pogłębiającej się biedy.

Nie dziwi więc w tej sytuacji brak zapotrzebowania na sztukę. Samych twórców martwi najbardziej niski poziom zainteresowania malarstwem w Tanzanii. Nawet muzea krajowe od niedawna dopiero zaczynają traktować ich pracę jako przejaw kultury materialnej narodu, godny zachowania dla przyszłych pokoleń. Rzadko zdarzają się klienci spośród miejscowej ludności, nie licząc stałej grupy nabywców zagranicznych mieszkających

⁵² W krajach Makua istnieją bardzo znane grupy tancerzy „Tufu”, które dysponują dokładnie opracowanymi repertuariami muzycznymi i zajmują się organizowaniem konkursów tańca.

w Dar es Salaam. Afrykański malarz musi więc liczyć na zbyt wśród turystów. Lokalny rynek od dawna jest zdominowany przez rzeźbiarzy Makonde i z rzadka przedostają się do szerszej publiczności prace malarskie, a nawet wówczas są nimi najczęściej jedynie formy rzemieślnicze pokryte ornamentyką w stylu tingatinga.

Zawód artysty w Tanzanii zaczyna przybierać na znaczeniu dopiero w kontekście rosnących zysków ze sprzedaży; bez nich natomiast jest odbierany przez społeczeństwo z pewną dezaprobatą. Jego praca staje się wówczas jedynie sztuką dla sztuki. Dotyczy to zwłaszcza zajmujących się twórczością artystyczną kobiet, których rola niejednokrotnie bywa bagatelizowana. Grupa tingatinga kształtuje więc swoistą awangardę, jaka zaczyna pociągać młodych ludzi, a przede wszystkim młode dziewczęta.

Brak szacunku dla działań artystycznych często pociąga za sobą problem łamania praw twórców, które w warunkach afrykańskich, gdzie sztuka zawsze była działalnością anonimową, dla przeciętnego odbiorcy są zupełnie bez znaczenia. Bezkarne dochodzi do kopiowania i fałszowania prac także w gronie samych artystów, zwłaszcza tych, którzy odbiegają poziomem od ogółu.

Malarstwo tingatinga jest tworzone w kontekście wpływów obcych kanonów sztuki, które są skutkiem mieszania się rozmaitych tradycji w ramach kultury suahili. W dużej mierze zależy ono również od zamówień klientów, przybierających niejednokrotnie formę sprecyzowanych żądań. Nie jest więc sztuką całkowicie wolną, mogącą zachować nieskażone oblicze rodzimego malarstwa.

Trudna sytuacja artystów nie jest jednak przeszkodą w tworzeniu oryginalnego stylu, co już niejednokrotnie udowodniła szkoła tingatinga. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że tego rodzaju dyskomfort prowokuje do nieskrępowanego wyrażania emocji i wprowadzania wielu eksperymentów formalnych.

Rozdział III

EDWARD SAIDI TINGATINGA – ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

Edward Saidi Tingatinga urodził się w 1932 roku w małej wiosce na południu Tanzanii, zwanej Namochelia, niedaleko miejscowości Tunduru w rejonie Ruvuma⁵³. Podobnie jak jego matka – Agnes Binti Ntembo – był chrześcijaninem z plemienia Makua (klanu Mlaponi). Jednak na jego wychowanie większy wpływ miała kultura muzułmańska, z której wywodził się ojciec – Saidi Tingatinga, członek ludu Ngindo⁵⁴. Edward wyrastał w biednej, wielodzietnej rodzinie rolniczej. Od wczesnych lat ciężko pracował wraz ze swoim rodzeństwem: starszymi – Galusem Andream, Cesiłią Mpatą i młodszym – Simonem Mpatą, zajmując się przede wszystkim wypasem bydła.

Wychowywany w tradycyjnej społeczności ludu Makua, aktywnie uczestniczył w jej życiu. Często jednak był mylnie uznawany za człowieka Makonde⁵⁵, sąsiedniego plemienia słynącego z wysokiej klasy rzeźby. Na długo zachował świadomość swojego pochodzenia, zwłaszcza tak widocznego później przywiązania do natury. Nie posiadał żadnego wykształcenia artystycznego, był samoukiem. Swoją edukację, ze względu na trudną sytuację finansową, zakończył na czwartej klasie w lokalnej katolickiej

⁵³ Na ten temat istnieje wiele nieścisłości, zarówno w stosunku do daty, jak i miejsca urodzenia. Wcześniejsze teorie w większości przychylają się do tych danych; w ostatnich natomiast często pojawia się rok 1937 i miejscowość Mtwara, np.: *Art in Tanzania 2001...*, s. 24. Jednak informacje te są dość niespójne i żaden z artystów w trakcie rozmów ich nie potwierdził.

⁵⁴ Niektóre pozycje podają błędnie, że pochodził on z plemienia Makonde, m.in.: J. Ströter-Bender, *op. cit.*, na co zwracają uwagę: F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 88.

⁵⁵ Z powodu swego talentu, który w Tanzanii przypisywany był dotąd jedynie rzeźbiarzom Makonde.

szkole podstawowej „Nandembo”. Być może wpłynęła na to również przeprowadzka do małej wioski Nakapanya.

W 1957 roku, mając 25 lat, postanowił opuścić swoją rodzinę i – tak jak wielu młodych ludzi, stojących w obliczu kryzysu – wyjechał na północ kraju w poszukiwaniu zatrudnienia.

Początkowo parał się z różnym skutkiem dorywczymi zajęciami, dopóki nie znalazł stałej pracy na plantacji szałalu w okolicach Tangi. Pozostał tam przez dwa lata, by w 1959 roku podjąć ostateczne wyzwanie i przenieść się do Dar es Salaam, które było wówczas centrum administracyjnym kolonii brytyjskiej, a dla młodego człowieka – symbolem lepszego życia.

Zapał, a może chęć przetrwania, jakie towarzyszyły mu przez pierwsze lata pobytu w wielkim mieście spowodowały, że prowadził bardzo intensywny, choć niestabilny tryb życia⁵⁶. Zdecydował się na życie w wielkim mieście między innymi ze względu na wsparcie, jakiego się spodziewał ze strony swojego kuzyna – Saluma Mussy Mkyoyi.

Mkyoyoga, powszechnie znany jako Mzee Lumumba, mieszkał tam od 1943 roku. Tuż po przybyciu Edwarda udzielił mu schronienia w swoim domu i poznał z Georgem Pollockiem z Oysterbay, u którego pracował na etacie kucharza. Było to dużym ułatwieniem dla Tingatingi, ponieważ od razu przypadł Pollockowi do gustu i w konsekwencji został zatrudniony jako ogrodnik. Kiedy jego pracodawca opuścił Tanzanię, obaj zmuszeni byli przenieść się do Msasani Mikoroshoni, mieszczącego się na obrzeżach miasta.

Nie mając wówczas lepszych perspektyw, Edward zdecydował się zostać jednym z handlarzy ulicznych, sprzedających na rowerze owoce i warzywa w dzielnicy białych ludzi, głównie w okolicach plaży na Oysterbay i portu lotniczego. Nie była to jednak forma zarobkowania przynosząca duże zyski, dlatego dość szybko zrozumiał, że musi znaleźć własną drogę i stać się człowiekiem niezależnym.

Szukając swojego powołania, zdolny i pełen pomysłów młody człowiek zaczął rozwijać przeróżne umiejętności artystyczne. Z dużym talentem ozdabiał haftem poduszki, serwety i kapy na łóżka. Nauczył się także wy-

⁵⁶ Na tym etapie życia Edwarda (około 1959–1968) nikt jeszcze nie zdawał sobie sprawy z jego przyszłej popularności i niewiele zachowało się informacji na ten temat. Te, którymi dysponujemy – na podstawie literatury czy przekazów ustnych – są bardzo niespójne, a często nawet wzajemnie się wykluczają. Większość informacji dostarczają pozycje: S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 30–32; J. Ströter-Bender, *op. cit.*; *Tingatinga or the Modern Makua...*, s. 45; C. Hatz, *op. cit.*, s. 19; *Tingatinga and his legacy...*

platać kosze i maty. Jednocześnie zaczął wykonywać na zamówienie malowidła ściennie w domostwach. Z powodzeniem wykorzystywał dekoracje malarskie do zdobienia przedmiotów codziennego użytku, łącznie z ceramiką i meblami⁵⁷. Jego praca cieszyła się powszechną aprobatą. „Ci, którzy widzieli jego dzieła, mówią, że był w tym dobry”⁵⁸. Niestety nic się do dziś nie zachowało. Nawiązując do tradycyjnych doświadczeń w dziedzinie wytwórczości artystycznej, artysta wychodził naprzeciw oczekiwaniom i lokalnemu zapotrzebowaniu. Tak więc w miarę upływu czasu sztuka wyparła handel uliczny, który teraz stał się jedynie pobocznym zajęciem w jego życiu.

Mając ponad 30 lat, Edward Saidi Tingatinga zaczął malować. W 1968 roku stworzył swój pierwszy prawdziwy obraz. Nie miał zamiaru stać się ani wielkim artystą, ani tym bardziej rewolucjonistą sztuki.

Czas wielkich przemian, jaki miał miejsce tuż po odzyskaniu przez Tanzanię niepodległości w 1961 roku, był okazją do wymiany międzykulturowej, ale jednocześnie przyczyną wielu obaw. Właśnie wtedy, w codzienności naznaczonej kryzysem ekonomicznym, Tingatinga po raz kolejny stał się człowiekiem bezrobotnym. Szukając nowej pracy, przechadzał się ulicami w centrum miasta, gdy spostrzegł artystów z Kongo sprzedających swoje obrazy – kolorowe wizerunki zwierząt i typowych motywów afrykańskich. Być może właśnie te malowidła, a zwłaszcza zainteresowanie, jakie wzbudzały wśród klienteli, na tyle zaintrygowały początkującego artystę, że zdecydował się spróbować własnych sił także i w tej dziedzinie⁵⁹.

Jednak, jak mówił jego kuzyn Mzee Lumumba⁶⁰, to prace hafciarskie przywiodły go do malowania. Wykorzystując swoje doświadczenia, chętnie prznosił znane sobie wizerunki na płyty pilśniowe, używając pędzla i farb olejnych. Z innych relacji wiadomo⁶¹, że raczej poczucie niepewności związane z brakiem pracy spowodowało, że przypomniał sobie, jak chętnie malował w dzieciństwie dzikie zwierzęta i jak zręczne to były prace.

Malując swoje pierwsze obrazy, nie uświadamiał sobie, że kreując swój osobisty styl, stworzył jednocześnie nową formę artystyczną.

Poza malowaniem prowadził bogate życie towarzyskie. Był człowiekiem bardzo lubianym i dużo czasu spędzał w gronie swoich przyjaciół.

⁵⁷ J. Koziorowska, *op. cit.*

⁵⁸ *Tingatinga and his legacy...*

⁵⁹ J. Koziorowska, *op. cit.*

⁶⁰ *Tingatinga and his legacy...*

⁶¹ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 86.

Mniej więcej w tym okresie, a był to koniec lat 60., spotkał się z tradycyjną grupą taneczną Makonde, w której następnie aktywnie się udzielał grą na ksylofonie. To po raz kolejny potwierdziło jego wszechstronne zainteresowania.

W 1970 roku, kiedy to postanowił założyć własną rodzinę, poślubił poznaną wcześniej Agathę Matakę z plemienia Makonde, z którą miał dwoje dzieci: syna Daudiego i córkę Martinę.

Pod wpływem swoich przyjaciół muzyków przystąpił do organizacji TANU – Liga Młodych⁶², będącej politycznym skrzydłem ówczesnej partii rządzącej. Dzięki tym koneksjom spełniły się jego marzenia i otrzymał swoją pierwszą stałą pracę. Wcześniej przez wiele lat podejmował próby znalezienia posady u europejskich rezydentów. Wskutek tych starań najpierw był pracownikiem Europejskiej Służby Cywilnej, do czasu, gdy w wyniku restrukturyzacji personel okazał się zbędny. Następnie zdobył etat zarządcy posesji. Kolejna praca recepcjonisty w miejskim szpitalu w Dar es Salaam (Centrum Medyczne Muhimbili) przez pewien czas dawała mu wiele satysfakcji i poczucie bezpieczeństwa, mimo to niedługo później zdecydował się porzucić ją na rzecz nowych zainteresowań.

Młody artysta, nie zdając sobie jeszcze sprawy, jak bardzo zwiąże swój los z malarstwem, postanowił kontynuować nowo rozpoczęte dzieło. Pomysł tworzenia malowideł wykonanych w technice olejnej na kwadratowych płytach pilśniowych (60 x 60 cm), ukazujących pogodne, wielobarwne motywy dzikich zwierząt i scen wiejskich doskonale trafił w gusta odbiorców i już wkrótce miało się okazać, jak wielki odniesie sukces.

Obrazy powstawały w pracowni mieszczącej się w Msasani Mikoroshoni, gdzie zatrzymał się razem ze swoją rodziną. Zaraz po ukończeniu gotowe prace wywoził na sprzedaż do miasta. Wraz z dekoracyjnymi doniczkami pokrytymi jaskrawym szkliwem zaczął wystawiać je przed supermarketami w centrum handlowym niedaleko Morogoro Stores, gdzie Europejczycy często robili zakupy. Tam artysta doczekał się swojego pierwszego klienta, który kupił od niego obraz za 15 tys. szylingów⁶³, co było równoznaczne z tygodniowym zarobkiem.

Sztuka Tingatingi z czasem zaczęła wzbudzać coraz większe zainteresowanie i przynosić konkretne zyski. W tej sytuacji artysta zmuszony był

⁶² S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 31.

⁶³ Tysiąc szylingów tanzańskich ma obecnie wartość około jednego dolara.

skorzystał z pomocy swoich bliskich i tym samym przekształcił swoje dzieło w rodzinne przedsięwzięcie. Żona Agatha wraz z krewnym artystą⁶⁴ – Omarim Amonde uczestniczyli w sprzedaży obrazów w rejonie Oysterbay. Natomiast kuzyn – January Linda na początku pomagał mu w przygotowaniach, aż pewnego dnia sam zaczął malować, a za nim także i inni członkowie rodziny. Czasami Tingatinga zgadzał się podpisywać ich prace swoim nazwiskiem, które wtedy zdążyło już zyskać pewną renomę. Wówczas ich obrazy osiągały ceny między 10 a 30 tys. szylingów za każdy.

Wkrótce Edward Saidi Tingatinga wypracował swój własny styl. Pewnego dnia jeden z jego klientów, Brytyjczyk Michael Berger, dyrektor działu the Tanzanian's National Development Corporation (NDC), przedstawił i zarekomendował młodego artystę zarządowi lokalnej placówki kulturalnej the National Arts of Tanzania (NAT). Nastawiona na szukanie młodych talentów, od razu zainteresowała się twórczością Tingatingi i zaczęła regularnie zaopatrywać się w jego prace. Dzięki tym kontaktom każdy obraz mógł teraz przynosić nawet do 60 tys. szylingów zysku. O takim obrocie wydarzeń artysta nie śmiał nawet marzyć. Wtedy właśnie, zakładając dalszy wzrost finansowy, zdecydował się zrezygnować ze swojej dotychczasowej pracy i rozpocząć życie oparte wyłącznie na malowaniu.

W następnym roku udało się przekonać Muzeum Narodowe w Dar es Salaam do zorganizowania na I Międzynarodowych Targach wystawy prac Edwarda Saidiego Tingatingi. Pokaz odbył się 18 czerwca 1971 roku i obejmował twórczość samego mistrza i jego pierwszych uczniów, zwłaszcza Januarego Lindy. Impreza zakończyła się ogromnym sukcesem – obrazy znalazły wielu odbiorców, a przede wszystkim wzmocniła się pozycja artysty na lokalnym rynku. Było to pierwsze tego typu wydarzenie i zarazem jedyne w karierze twórcy.

Młodzi artyści zaczęli przystępować do grona Tingatingi około 1970 roku, kiedy to jego działalność cieszyła się już szeroką sławą. Przedsięwzięcie zaczęło wymagać coraz liczniejszej grupy współpracowników.

Pierwszym przyjętym był wspomniany wcześniej January Linda – jeden z kuzynów żony artysty z ludu Makonde, pochodzący z przybrzeżnego miasta Lindi na południu Tanzanii. Następnie doszli: Simon Mpata (młodszy brat Tingatingi z innego ojca), Ajaba Abdallah (zwany przez

⁶⁴ W kręgu artystów funkcjonują różne wersje co do rodzaju jego pokrewieństwa; prawdopodobnie był on siostrzeńcem lub bratankiem Tingatingi.

Tingatingę „wujkiem”), Caspar Tedo, Hashim Mruta i Adeus Mandu. Była to ścisła szóstka bezpośrednich wychowanków założyciela grupy, która miała okazję oglądać mistrza przy pracy.

Ajaba, tak jak Tingatinga, pochodził z Tunduru i przybył do Dar es Salaam w 1969 roku. „Ja nie byłem pierwszy. Pierwszym studentem był Mpata, ja byłem drugi, a Tedo trzeci” – powiedział przed laty reporterowi⁶⁵. Mpata – najbliższy Edwardowi, urodził się w 1942 roku również w Tunduru i w 1970 roku porzucił zawód kucharza by stać się malarzem. Tedo wywodził się z tej samej okolicy, ale w pracowni pojawił się rok później. Wszystkich trzech wiązały ze swoim nauczycielem koligacje rodzinne i wraz z Mrutą byli członkami tego samego plemienia Makua. Tylko Adeus, najlepszy przyjaciel Edwarda, nie był z nimi w ten sposób związany. Urodzony około 1945 roku w Muidumbe w Cabo Delgado na północy Mozambiku, nie był nawet Tanzańczykiem. Z wymienionych wyżej artystów jedynie Mruta wciąż maluje. Przyszedł na świat w 1936 roku w Tunduru, a karierę rozpoczął w 1972 roku, nie korzystając niemal w ogóle z nauk Tingatingi.

Pierwsze kroki nie były łatwe. Twórcy nie mieli jeszcze w pełni opanowanego warsztatu artystycznego i ich malarstwo nie było najwyższej klasy, w związku z czym przynosiło też mniejszy dochód. Wciąż jednak z zapałem pracowali nad coraz lepszym poziomem swoich prac. Podobnie jak Tingatinga, żaden z nich nie miał wykształcenia artystycznego. Wielu z nich było analfabetami albo półpiśmiennymi. Tylko nieliczni z całej grupy ukończyli szkołę średnią. Wzorowali się wyłącznie na naukach i dorobku swojego mistrza. Pouczał ich, jak malować, ale cieszył go każdy przejaw indywidualnej inicjatywy. Zaczynali najczęściej skromnie, pomagając w przygotowaniach czy sprzedaży prac, a kończyli zwykle na własnych próbach malarskich. W wielu wypadkach udało im się wypracować oryginalny styl. Tingatinga zawsze wybierał na swoich uczniów krewnych albo bliskich przyjaciół – były to osoby związane więzami krwi lub wspólnymi korzeniami w kulturze etnicznej, z której wyrósł. To było wówczas jedynym kryterium przyjęcia do ich grona.

Obrazów powstawało coraz więcej i grupa artystów utożsamianych z nazwiskiem Tingatingi niemal z dnia na dzień rosła w siłę. Pojawiła się wówczas potrzeba zmiany warunków i organizacji pracy. Dotychczasowy punkt

⁶⁵ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 96.

sprzedaży znajdujący się przed supermarketami w centrum handlowym został przeniesiony na plac przy Morogoro Stores. Artyści nie musieli już teraz malować w swoich domach na Msasani. Po raz pierwszy stworzyli prawdziwą pracownię, choć bardzo prowizoryczną, bo mieszczącą się pod ogromnym baobabem, dającym schronienie przed palącym słońcem czy ulewnym deszczem. Miejsce to stało się siedzibą nowo stworzonej przez nich grupy artystycznej, kojarzonej od tej pory jako „szkoła tingatinga”.

Wszyscy studenci gromadzili się w pracowni wokół swojego mentora, tworząc bardzo spójny, niemal rodzinny zespół twórczy. Niestety tylko przez rok. Niemal czteroletnią⁶⁶ i dobrze zapowiadającą się działalność malarską przerwała nagle tragiczna śmierć Edwarda Saidiego Tingatingi. Był rok 1972.

Sobotnią nocą 17 maja on i jego dwóch uczniów, Tedo i Daudi⁶⁷, wybrali się busem marki Volkswagen do centrum miasta. Przejeżdżając z nadmierną prędkością w pobliżu patrolu policyjnego wzdłuż ulicy Niepodległości (teraz Samora Avenue), zignorowali nakaz zatrzymania samochodu, przez co zostali mylnie uznani za przestępców zbiegłych z miejsca kradzieży. W pogoni, jaka nastąpiła, padło w ich kierunku kilka strzałów, z których jeden nieszczęśliwie ranił Tingatingę. Artysta zmarł w czasie drogi do szpitala. Ten incydent wywołał ogromną sensację w całej stolicy. W późniejszym przesłuchaniu policyjnym szczęśliwie ocalałych współtowarzyszy odkryto, że kierowca, Daudi, rzeczywiście uciekał przed policją. Okazało się, że był w stanie nietrzeźwym⁶⁸, nie posiadał ważnego prawa jazdy, a ponadto prowadził samochód pożyczony bez zgody właściciela, który na szczęście był ich krewnym. Uznano ich za złodziei i ta pomyłka okazała się tragiczna i nieodwracalna w skutkach.

Tingatinga został pogrzebany na cmentarzu w Msasani Mikoroshoni w Dar es Salaam, w okolicach, jakie ostatnimi laty zamieszkiwał. Nagrobek zapisany jest w pionie czterema linijkami tekstu, które artyści odczytują następująco: EDUWADI SAIDI / MLAPONI MMAKUWA / TINGATINGA

⁶⁶ Cztery lata przed swoją śmiercią zaczął malować, ale wzmógłony okres aktywności artystycznej przypada tylko na dwa ostatnie lata jego życia.

⁶⁷ Istnieją różne wersje na temat tego wypadku – niektórzy twierdzą, że pasażerami byli Mpata i Tedo.

⁶⁸ Nadużywanie alkoholu jest popularnym nawykiem wśród ludzi pochodzących z plemienia Makua. Jak mówią sami artyści – wielu z nich już od wczesnych lat jest poważnie uzależnionych.

GA ARTS / 1972; co się tłumaczy: Edward Saidi, z rodu Mlaponi plemienia Makua, artysta Tingatinga, zmarły w 1972 roku⁶⁹. Miejsce to stanowi tylko materialny znak pamięci o mistrzu, która jest nadal żywa wśród jego następców i wielbicieli. Z reguły nieuczęszczane, w dzień Bożego Narodzenia (25 grudnia) zgodnie z wewnętrzną umową staje się punktem spotkań wielu twórców i sympatyków sztuki tingatinga.

Artysta miał zaledwie 40 lat, gdy przedwcześnie zmarł, zostawiając żonę i dwoje dzieci. Jego syn Daudi, w przeciwieństwie do siostry Martiny⁷⁰, jest obecnie czynnym członkiem stowarzyszenia. Ich matka nie żyje od 1995 roku.

Kilku uczniów Tingatingi i zarazem przyjaciół podjęło się kontynuowania dzieła założyciela tuż po jego śmierci. Malarstwo było spuścizną, jaką pozostawił im sam mistrz. Prace malowane w stylu tingatinga cieszyły się dużym powodzeniem. Przyciągały tak wielu zainteresowanych, że w krótkim czasie szkoła poszerzyła się o rzeszę nowych członków. Chociaż artysta nie żyje, jego sztuka przechowuje pamięć o nim i dziele, które zapoczątkował. Więcej nawet – jego osoba obrosła tak nieprawdopodobną legendą, że można by się zastanawiać, na ile ma ona związek z rzeczywistymi dokonaniem artysty, zwłaszcza gdy niejednokrotnie przyjmuje dość groteskowe formy: „Odszedł, a jego kariera niczym kometa, rozświetliwszy widnokrąg, nagle zgasła”⁷¹.

Nagły kres działalności artystycznej Edwarda Saidiego Tingatingi wstrząsnął opinią publiczną na tyle, że w dwa miesiące po jego śmierci – 10 lipca 1972 roku – otwarto w Muzeum Narodowym w Dar es Salaam wystawę poświęconą jego pamięci. Pokazano tam również prace jego studentów: Lindy, Mpaty, Ajaby, Teda i Mruty, którzy tym samym wpisali się w ciąg ewolucji nowo zaakceptowanego stylu.

Tingatinga, będący dla swoich spadkobierców symbolem sukcesu, powszechnie kojarzy się z nową formą sztuki – nowoczesnym stylem malarskim.

*

Dekoracyjne obrazy, wibrujące żywymi kolorami, pełne radości życia, wypełnione prostymi kompozycjami, na które składają się stylizowane

⁶⁹ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 88.

⁷⁰ Wraz ze swoją rodziną mieszka w Dar es Salaam.

⁷¹ W wersji oryginalnej: „He was gone, his career like a comet that flared into view and just as suddenly vanished”. Za: F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 90.

motywy świata afrykańskiego⁷² – to właśnie dzieła malarstwa Edwarda Saidiego Tingatingi. Przez cztery lata działalności stworzył charakterystyczny, ekspresyjny w wyrazie – mimo surowości form – styl artystyczny. Jego sztuka urzeka nastrojowymi wizerunkami zwierząt i urokliwymi scenami wiejskimi, które, malowane z dużą wprawą i wyczuciem, oddają pragnienie prostego życia i głęboko zakorzoną więź z naturą.

Do malowania na kwadratowych płytach pilśniowych Tingatinga używał wysokopółyskowych emalii, co dodawało pracom efektu świetlistości. Obrazy nie były realistyczne. Artysta przedstawiał świat z wyobraźni, często posługując się wyraźną deformacją i przesadą – tak charakterystycznymi dla naiwnego sposobu postrzegania rzeczywistości. Malarstwo to podobało się ze względu na swoistą prostotę kompozycji, redukującej formy i kolory do absolutnego minimum, sprowadzającej wizerunki do roli archetypów, które inspirowały przyszłe pokolenia artystów. Pojedyncze figury zwierząt czy skromne sceny postaciowe bazujące na prostym temacie wylaniają się z monochromatycznej przestrzeni. Przedstawione są w zarysie za pomocą kilku precyzyjnych pociągnięć pędzla, a ich surową i sztywną formę łagodzi frontalne ujęcie głowy ze spojrzeniem wpatrzonym majestatycznie w widza. Płaskie, ograniczone w gamie plamy barwne występują w kontrastowych zestawieniach i wzmocnione są wyraźnym konturem. Unikanie nadużywania ornamentów prowadzi do podporządkowywania ich przedstawionej scenie. Właściwością tych malowideł jest uzyskanie jednowymiarowego, graficznego efektu – bez tła, bez głębi.

Cały obraz, pełen nastrojowej egzotyki, podkreśla tożsamość kulturową artystów.

⁷² J. Koziorowska, *op. cit.*

Rozdział IV

POWSTANIE I ROZWÓJ STOWARZYSZENIA

Po śmierci Edwarda Saidiego Tingatingi w 1972 roku kilku jego uczniów kontynuowało dzieło założyciela, posługując się stworzonym przez niego charakterystycznym językiem artystycznym. Byli nimi: January Linda, Simon Mpata, Ajaba Abdallah, Caspar Tedo, Hashim Mruta i Adeus Mandu. Od początku towarzyszył im jako sprzedawca Omari Amonde, który w 1972 roku rozpoczął własną karierę malarską i dołączył do grupy artystów.

Najwcześniej pracownię na Msasani zostawił Linda. Tedo i Adeus zmarli w połowie lat 80. Niedługo potem zaprzestał malowania także Ajaba. Mpata natomiast wyjechał w drugiej połowie lat 70., aby zamieszkać na stałe w „sąsiednim kraju” i tam zmarł w 1984 roku. Spośród tych sześciu pierwszych studentów tylko Mruta wciąż maluje⁷³.

Przed śmiercią Tingatinga przekazywał swoją wiedzę i doświadczenie najbliższym uczniom. Gdy go zabrakło, następcy kontynuowali jego sztukę, wierzyli w nią i dla niej żyli. I podobnie jak mistrz kształcili kolejnych artystów. Dzięki temu styl tingatinga przetrwał następne pokolenia.

Niewielu członków liczyła sobie szkoła w pierwszych latach samodzielności. Kilku z nich nie wytrzymało ciężkiego życia, porzuciło malarstwo i szukało innego zajęcia lub wróciło do rodzinnych wsi uprawiać ziemię; wielu wcześniej zmarło. Ci, którzy wytrwali, pracowali ciężko i zaczęli szkolić kolejnych uczniów. Największym autorytetem w grupie cieszyli się Adeus i Tedo, i to oni stali się pierwszymi liderami i nauczycielami, a po nich funkcje te przejęli Mruta i Amonde. Główny skład do dziś najbardziej

⁷³ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 96.

znanych artystów, niekoniecznie bezpośrednich spadkobierców Tingatingi, wyłonił się po kilku pierwszych latach istnienia szkoły. Do podstawowej „szóstki” i Amonde niebawem dołączył syn mistrza – Daudi Tingatinga i kolejni młodzi twórcy, m.in.: Hassani, Saidi, Chilamboni, Chimwanda, Chiranda, Mkura, Bushiri, Msagula, Rashidi, Milanzi, Chiwaya i inni.

Artyści długo borykali się z wieloma przeciwnościami, aż w końcu postanowili zadbać o poprawę statusu swojej grupy – jeden z nich, Salum Mussa, znany ze swej mądrości i dalekowzroczności, wpadł na pomysł zalegalizowania działalności i zarejestrowania szkoły. W 1977 roku wraz z innymi malarzami, m.in.: Amonde, Mrutą i Chilambonim, zorganizował walne zebranie, które zaowocowało założeniem pierwszego stowarzyszenia, zwanego The Tingatinga Partnership. Właścicielem biura i prezesem został Omari Amonde, Saidi Chilamboni jego zastępcą⁷⁴.

Pod patronatem spółki warunki pracy artystów nieco się polepszyły. Jednak z czasem przyjęli radę znajomego urzędnika, by zmienić organizację w spółdzielnię społeczną i w ten sposób wzmocnili swoją pozycję. Wprowadzając w życie ten pomysł, w 1990 roku przemianowali się na The Tingatinga Arts Cooperative Society. Przewodnictwo objął Saidi Chilamboni, piastując funkcję sekretarza i kierownika finansowego. Dzięki temu posunięciu artyści otrzymali tytuł własności ziemi na Morogoro Stores, gdzie dotychczas pracowali, i na miejscu starego baobabu wzniesli tymczasowy budynek do pracy i sprzedaży swoich towarów. Nowa forma umożliwiła im zdobycie uznania dla swoich wspólnych osiągnięć i pomoc od różnych organizacji.

Kilka lat temu grupa została przedstawiona szwajcarskiej fundacji do spraw promowania kultury „Pro Helvetia” (NGO)⁷⁵, która zorganizowała serię pomyślnych pokazów w Szwajcarii. Rekordowa sprzedaż ponad 600 obrazów posłużyła jako podstawa funduszu na budowę nowej galerii sztuki dla artystów tingatinga. Z czasem została ona poszerzona o nowe pomieszczenia pomocnicze i wiaty na zewnątrz. Wytrwałość, z jaką zabiegali przez cały ten okres o stworzenie spełniającego ich oczekiwania miejsca pracy, dla nich samych była dowodem wytrzymałości wspólnoty. Nowa pracownia powstała w 1997 roku, o czym przypomina tabliczka

⁷⁴ S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 33. Inna pozycja (Ch. Hatz, *op. cit.*, s. 19) sugeruje, że prezesem był Salum Mussa.

⁷⁵ „Helvetas” – skrócona nazwa Swiss Foundation for Culture PRO HELVETIA. Za: S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 36.

pamiątkowa umieszczona tuż nad progiem. Wówczas stowarzyszenie liczyło 19 zarejestrowanych członków i 31 uczniów⁷⁶.

Przez ostatnie lata do grona artystów przystąpili kolejni kandydaci. Jednocześnie ze starszego pokolenia odeszło kilku malarzy, którzy postanowili spróbować rozwinąć swoją działalność w nowym miejscu, wyjeżdżając daleko poza Dar es Salaam lub tworząc osobne grupy w pobliżu Morogoro Stores. Każda z nich wywodziła się ze stylu tingatinga, ale funkcjonowała na odrębnych zasadach. Mimo to twórcy żyli we wzajemnej zażyłości i pomagali sobie w sprzedaży prac. Nadal jednak stowarzyszenie The Tingatinga Arts Cooperative Society było centrum sztuki tingatinga i placówką odpowiedzialną za wszystkie jej interesy.

Całość założenia prezentuje się dość imponująco, zwłaszcza dla osób, które pamiętają skromne początki garstki artystów malujących pod baobabem. Idąc od strony głównej ulicy trudno przewidzieć, że kilka straganów z obrazami i lokalną „cepelią” parę kroków dalej, to dopiero zapowiedź prawdziwej dzielnicy artystycznej, objętej wspólną ideą szkoły tingatinga. Na początku trzeba się przedrzeć przez zatłoczoną aleję targową, jaką otwierają stoiska ze „świeżym mięsem”, mało zachęcające dla nielicznych turystów, którym uda się w te okolice dotrzeć. Usytuowane daleko od lotniska i portu, Morogoro Stores nie jest najchętniej odwiedzanym przez turystów punktem miasta. Artyści nie mogą więc liczyć na przypadkowych klientów, a jedynie na rezydentów Dar es Salaam i ich gości, chętnie bywających w rejonie Oysterbay. Stąd już niedaleko do plażowej restauracji, ekskluzywnych pasaży handlowych i popularnego centrum życia nocnego na Sleepway'u.

Sama pracownia i galeria poprzedzone są szeregiem drobnych sklepików, czasami bardziej przypominających baraki, szczelnie pokrytych obrazami niezrzeszonych malarzy, wychowanych na pracach Tingatingi. Znajdują się tam także obrazy innych artystów preferujących odmienną stylistykę: kubizm, abstrakcję itd. Tuż za bramą wiodącą na niewielki, zamknięty plac mieszczą się właściwe budynki szkoły tingatinga.

Artyści pracują w przestronnym pawilonie na wydzielonych stanowiskach skonstruowanych z kilku desek, natomiast studenci zajmują wiatę na zewnątrz i wszelkie zakamarki, gdzie dochodzi cień. Na środku placu, w słońcu, rozłożone są drewniane stelaże, na których suszą się świeżo za-

⁷⁶ *Tingatinga and his legacy...*

gruntowane blejtramy i gotowe już obrazy. Nieopodal, w miejscu zaduszonym, została wydzielona przestrzeń, gdzie artyści mają zwyczaj odpoczywać i przyjmować klientów. Podobną funkcję pełni mała kawiarenka wewnątrz. Jedno z pomieszczeń wygospodarowano na sklepik z pamiątkami wykonanymi przez innych artystów – głównie małymi formami rzeźbiarskimi, koszami, biżuterią i in. Podlega ono, podobnie jak reszta kompleksu, sekretariatowi stowarzyszenia, znajdującemu się w widocznym punkcie pawilonu. Na tyłach mieści się kilka pomieszczeń gospodarczych, do których dostęp mają tylko członkowie spółdzielni. Aby ułatwić pracę artystom na skraju placu postawiono niewielki stragan, zwany powszechnie „sklepem żelaznym”, w którym zaopatrują się w materiały.

To na ten właśnie skwer, kojarzony jednoznacznie z nowoczesnym malarstwem afrykańskim, zjeżdżają zewsząd potencjalni klienci.

ZASADY FUNKCJONOWANIA SPÓŁKI

Podstawowym założeniem spółdzielni jest wspieranie pracy artystów. Wzrastająca od niedawna popularność szkoły nie współgra jednak ze zwiększeniem zbytu i polepszeniem kondycji pracowni. Dlatego stowarzyszenie ma na celu poprawę pozycji i warunków pracy malarzy, którzy dążą do promowania swojej sztuki nie tylko za granicą, ale przede wszystkim w samej Tanzanii. Mają nadzieję, że nowa sytuacja będzie szansą na zainteresowanie szerszej publiczności ich malarstwem i pomyslną sprzedaż w przyszłości.

Aby móc ubiegać się o członkostwo w społecznej spółdzielni, „kandydat musi mieć powyżej 18 lat, być przy zdrowych zmysłach, wykazać się talentem lub ustaloną reputacją artystyczną i posiadać dobre obyczaje”⁷⁷. Tak mniej więcej brzmi zapis w regulaminie stowarzyszenia dotyczący zasad przyjmowania nowych członków. Jak twierdzą sami artyści, dokonują starannej selekcji osób, które chcą przystąpić do grupy tingatinga, biorąc pod uwagę głównie ich umiejętności malarskie i osobowość. W praktyce wymagania te sprowadzają się do uiszczenia niewielkiego wpisowego i zgody na przestrzeganie obowiązujących ustaleń. Nikt nie sprawdza zdolności kandydata, a w każdym razie ich brak nie jest podstawą odrzucenia.

⁷⁷ S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 34.

Każdemu, kto wykazuje choć trochę wrażliwości artystycznej i chęci do malowania, daje się szansę i czas na rozwinięcie talentu podczas okresu próbnego. Nowicjuszy wybiera się na dorocznych zgromadzeniach, które uprawniają również do ich zwolnienia w myśl społecznych przepisów. Na samym początku istnienia szkoły Tingatinga przyjmował tylko osoby z rodziny lub plemienia, przez co wewnątrz powstawały rozbudowane związki rodowe. Później to się zmieniło i dziś nie istnieją żadne takie ograniczenia dostępu. Podobnie rzecz się ma z wyznaniem, poglądami i innymi preferencjami. Nie stawia się też wygórowanych oczekiwań co do wykształcenia i poziomu intelektualnego kandydatów. Często artyści trafiają tu dzięki protekcji kogoś bliskiego.

Wiele osób chciałoby przyłączyć się do stowarzyszenia, ponieważ w ostatnim czasie cieszy się ono bardzo dobrą sławą. Chociaż praca artysty nie jest jak dotąd zbyt opłacalna, daje ona jednak niezależność wielu twórcom. „Nasza praca przynosi nam dużo radości i jesteśmy szczęśliwi, że możemy się z niej utrzymywać” – twierdzi jeden z malarzy⁷⁸.

Wszystkich członków obowiązują z góry określone oczekiwania, ale mają oni też przywileje. Artyści są jedynie zobowiązani do dzielenia się ze spółdzielnią częścią zysków ze sprzedaży swoich produktów, odprowadzanych do wspólnej kasy. Składki członkowskie w tym przypadku zwykle wynoszą około 20% od każdego dzieła⁷⁹. Pieniądze te są przeznaczone na opłacenie codziennego utrzymania, wliczając licencję, podatki, honoraria, rachunki itp. Sekretarz i personel (także stróż) otrzymują pensję. Materiały malarze muszą zdobywać na własny koszt. Jednym z ustaleń było także wyznaczenie dnia 25 grudnia każdego roku (Boże Narodzenie) na odwiedzinę grobu Tingatingi dla upamiętnienia jego zasług. Pomnik ten staje się wówczas miejscem spotkania i złożenia ofiary w postaci przyrządzonych osobiście potraw zgodnie z kulturą muzulmańską, z którą utożsamia się większość artystów. Przepisy finansowe wydają się być dużym obciążeniem dla artystów, jednak członkostwo w stowarzyszeniu dogodnie im to rekompensuje.

Do przywilejów należy przede wszystkim możliwość swobodnego prezentowania idei na forum stowarzyszenia, a także dzielenia się problemami ze współpracownikami.

⁷⁸ Ch. Hatz, *op. cit.*, s. 21.

⁷⁹ Tak jest obecnie, chociaż w pozycji: S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 34 odnotowano, że tylko 10 %.

Bycie we wspólnocie artystycznej oddala od twórców poczucie alienacji, stawiając ich na wyższym szczeblu hierarchii społecznej. Komfort i poczucie bezpieczeństwa zapewnia im także możliwość korzystania ze wspólnych sukcesów.

Przede wszystkim artyści mają prawo, po wcześniejszym przeszkoleniu, powielać obrazy swojego mistrza i posługiwać się ogólnie dostępnymi wzorami. W wielu wypadkach ich prace być może w ogóle nie zostałyby dostrzeżone, a na pewno cieszyłyby się mniejszą popularnością, gdyby nie były naznaczone renomą nazwiska Tingatingi.

Wychodzenie z anonimowości twórcy zawdzięczają nie tylko niemalejącej sławie towarzyszącej osobie Tingatingi, ale także aktualnemu zainteresowaniu nową pracownią. Dzięki osobiście podejmowanym staraniom spodziewają się, że stowarzyszenie przyczyni się do szerszego promowania szkoły, a bycie częścią jego społeczności da im możliwość korzystania ze wspólnej reklamy.

Malarze oczekują również pomocy przy zawieraniu nowych kontaktów z innymi twórcami w celu prowadzenia dialogu na polu artystycznym. Obcowaniu z szeroko pojętymi dziełami sztuki mają służyć różnorodne spotkania lokalne, na które dopiero od pewnego czasu zapraszani są także artyści tingatinga. Stowarzyszenie dokłada starań, by obcokrajowcy zainteresowani nowymi formami sztuki coraz częściej pojawiali się w pracowni, gotowi na podejmowanie długotrwałej współpracy.

Artyści pod szyldem szkoły malarskiej uczestniczą w zbiorowych wystawach, które dają im możliwość wyjazdu i zaistnienia na rynku zagranicznym. Także ci mniej znani malarze mają wówczas okazję do zaprezentowania swojej twórczości.

Legalizacja działalności przyczynia się także do ochrony praw autorskich, powszechnie łamanych na wolnym rynku. Zwraca się również uwagę na zabezpieczenie prac przed fałszerstwami wewnątrz grupy.

Wzrost znaczenia sztuki tingatinga na rynku krajowym prowokuje zarząd spółdzielni w porozumieniu z władzami państwowymi do zabiegania o stworzenie większej ilości ośrodków zajmujących się dokumentacją tej młodej sztuki, która wraz z obrazami ma stać się częścią zbiorów Muzeum Narodowego.

Mimo że artyści utrzymują się samodzielnie, fundacja wspiera finansowo niektóre z ich inicjatyw. Dzięki jej staraniu tuż obok pracowni powstał sklep żelazny, w którym mogą zaopatrywać się w farby i inne potrzebne

materiały. Specjalnie z myślą o nich sprowadzone zostały tanie produkty z Tajwanu.

Najbardziej namacalnym efektem współpracy jest powstanie pracowni i galerii, dzięki czemu artyści mają swoją własną siedzibę. Tak wyraźna zmiana warunków pracy znacznie podwyższyła rangę ich profesji. Do tej pory postrzegani byli wyłącznie jako niezależni twórcy (w negatywnym tego słowa znaczeniu), a dzięki wpisaniu w księgi i otrzymaniu skrzynki pocztowej stali się poważaną częścią społeczności.

Pod względem administracyjnym artyści (w tym również nauczyciele i studenci) powołali kilka pomocniczych stanowisk w spółdzielni, mających na celu usprawnienie jej funkcjonowania. Najbardziej reprezentacyjną funkcję piastuje osoba odpowiedzialna za reklamę i kontakty z klientami, biegle władająca językiem angielskim. Prezes dba o organizację pracy, ale nie ma wyłączności w podejmowaniu decyzji. Sekretarki natomiast zajmują się prowadzeniem księgowości i sprzedażą produktów. Niektóre z tych osób są jednocześnie praktykującymi artystami lub były nimi w przeszłości.

ORGANIZACJA PRACY

Zrzeszenie we wspólnocie artystycznej nie wpływa negatywnie na zachowanie odrębności poszczególnych artystów. Pracują wspólnie, ale każdy z nich rozwija się samodzielnie we własnym kierunku. Razem podjęli decyzję o stworzeniu szkoły i od tej pory wszelkie postanowienia zapadają po konsultacji ze wszystkimi członkami stowarzyszenia.

Artyści malują w grupach, ale nie dzielą się pracą między sobą. Każde dzieło tworzy od początku do końca tylko jedna osoba. Jest to odgórnie uregulowana zasada mająca na celu uniknięcie problemów z późniejszym podziałem zysków podczas sprzedaży.

Każdy z twórców organizuje swoją pracę w taki sposób, by była jak najbardziej wydajna. Gdy pozostawiają obraz do wyschnięcia, zwykle przygotowują w tym czasie kolejne blejtramy. Bywa nawet, że malują jednocześnie na kilku płótnach i to te same przedstawienia.

Często zdarza się, że malarze specjalizują się w bardzo wąskich tematach. Najczęściej powracające motywy to wybrane sceny z życia codziennego i wizerunki konkretnych gatunków zwierząt. Powielając wielokrotnie

te same formy, stają się mistrzami w swojej dziedzinie. Żaden z nich jednak nie jest równie dobry we wszystkich typach przedstawień czy sposobach obrazowania.

Spółka obejmuje artystów, którzy pracują w pełni samodzielnie, i studentów prowadzonych przez mistrzów, czyli starszych malarzy o pozycji umocnionej wieloletnim stażem.

Większość z nich, urodzona i wychowana w Dar es Salaam, zaczyna przyswajać tę formę sztuki już w młodości dzięki swoim rodzicom. Szkolenie oznacza tu obserwowanie i powielanie wzorów stworzonych przez mistrza. Stworzone warunki sprzyjają współpracy artystów, która polega głównie na wzajemnej wymianie pomysłów. Jeśli któryś z malarzy wprowadzi innowacje formalne czy tematyczne spotykające się z powszechną aprobatą, natychmiast są one przyjmowane przez pozostałych twórców. Zgodne z ustaloną przez lata stylistyką, stają się integralną częścią malarstwa tingatinga. Jest to jeden z powodów nazywania jego twórców „szkołą artystyczną”.

Między studentami a starszymi malarzami często dochodzi do sporów, w związku z czym zdecydowano się na odseparowanie pokoleń. Młodzi twórcy pracują najczęściej na zewnątrz pod wiatą, zanim nie staną się na tyle samodzielni i gotowi, by dołączyć do grona bardziej zaawansowanych artystów, malujących w samej pracowni.

PRAWA KOBIEC – ICH MIEJSCE W SPÓŁDZIELNI

Stowarzyszenie od niedawna skupia w swoim gronie również kilka malarek. Problem ich pozycji artystycznej został nagłośniony ostatnimi czasami w kontekście lokalnych dyskusji nad kwestią kobiecą we wspólnym rozwoju cywilizacji.

Refleksja nad znaczeniem kobiety w kulturze afrykańskiej, zarówno w przeszłości jak i współcześnie, wyjaśnia jej dążenia do odzyskania dawnego szacunku⁸⁰. Jej prawa zostały ograniczone, a brak równouprawnie-

⁸⁰ Wiele plemion wywodzi swą genealogię od „pradawnej matki”, w czym można upatrywać przyczynę doniosłej czci dla linii żeńskiej w ówczesnym społeczeństwie matriarchalnym. Utarte normy życia rodzinnego naruszył dopiero okres kolonialny, umacniając próby podporządkowania kobiet władzy mężczyzn. W konsekwencji dalszych przemian społecznych nadal pozostawała ona w cieniu partnera. Obecnie rola miejskiej kobiety ogranicza się do zajęć

nia widoczny jest w wielu dziedzinach życia. Chociaż kobieta afrykańska ma ogromny wpływ na obyczajowość i tworzenie kultury materialnej ludu⁸¹, na co dzień jej rola zwykle jest bagatelizowana, a czasem nawet umniejszana przez zakorzenione w świadomości konwenanse. Sama też często godzi się na ową sytuację.

Obecnie w szkole tingatinga pracuje sześć artystek, będących oficjalnymi członkiniami stowarzyszenia lub pobliskiej pracowni na Morogoro Stores, oraz kilka młodych studentek. Pierwszą, której udało się pokonać dotychczasowe ograniczenia, jest Agnes Mwidadi – przez długi czas jedyna kobieta-malarka. Następnie dołączyła do niej Patricia Chegefu, jedna z najbardziej znanych dziś artystek, pociągając za sobą kolejne dziewczęta. Klauzula pozwalająca skupiać w ramach stowarzyszenia także kobiety umożliwia im organizowanie się w małych grupach wsparcia. Jest to nowe zjawisko na gruncie artystycznym i społecznym, dlatego wciąż istnieje wiele przeszkód, które utrudniają kobietom bycie artystkami i wypracowanie szanowanej pozycji w tym kraju.

Jak wspomina jedna z malarzek – Patricia – ze sztuką spotkała się przypadkowo. Przystąpiła do szkoły tingatinga dzięki protekcji brata, malarza, którego od dawna miała możliwość obserwować przy pracy i gdy zapraszał innych twórców do domu. Wkrótce okazało się, że i ona ma talent, a praca daje jej dużo satysfakcji i zabezpieczenie finansowe. Dobrze pamięta ten moment, gdy oświadczyła swoją decyzję o rozpoczęciu działalności artystycznej. Był to punkt przełomowy, zarówno w życiu jej, jak i najbliższego środowiska. Inne kobiety, widząc ją przy pracy, która do tej pory zarezerwowana była wyłącznie dla mężczyzn, zdziwione pytały, jak do tego doszło i czy one też mogłyby malować⁸². Mają do tego prawo, bo oficjalnie nie istnieją żadne przepisy, które by wprost zabraniały im zajmować się sztuką. Jest to problem wyłącznie natury mentalnej, wynikający z uwarunkowań społecznych.

W rozmowach panie często podkreślają, jak trudna jest pozycja kobiet-artystek w kraju afrykańskim i jak sytuacja zmusza je do ciągłej walki z opinią publiczną. W stowarzyszeniu nie odczuwają jednak, aby ich prawa

gospodyni domowej lub siły pomocniczej w warsztacie czy sklepie. Praca poza domem nie cieszy się wysokim prestiżem, zwłaszcza w odniesieniu do kobiet z warstw uprzywilejowanych. Niezależność umożliwia im jej jedynie działalność handlowa. Za: H. Loth, *op. cit.*, s. 66–70.

⁸¹ Ibidem, s. 108.

⁸² N. Siege, *op. cit.*, s. 34.

były w jakiś sposób ograniczane. Funkcjonują na takich samych zasadach jak mężczyźni i korzystają ze wspólnych przywilejów. Artystki wzajemnie się wspierają, wspólnie ucząc się i pracując. Ich zdaniem to dopiero początek.

Dzięki istnieniu organizacji skupiającej kobiety zmienił się sposób postrzegania ich w społeczeństwie. Ma to wyzwolić je ze stereotypów myślowych, różnych jednak od typowych idei feministycznych, i dać im nowe możliwości rozwoju samych siebie. „Zostałam kobietą-artystką [...] i teraz już nikt więcej nie powie, że kobiety nie potrafią malować”, mówi Patricia⁸³.

PROBLEM PRAW AUTORSKICH

Odkąd sztuka tingatinga zaczęła być postrzegana jako produkt przynoszący społeczności korzyści finansowe i stała się częścią dziedzictwa Tanzanii, państwo zaangażowało się w promocję i ochronę praw autorskich. Ze względu na dobro malarzy zaczęto również dbać o zabezpieczenie ich prac przed kopiowaniem.

Artyści oficjalnie nie zastrzegają sobie praw do powielania swoich obrazów wewnątrz stowarzyszenia. Powszechną zasadą jest korzystanie ze wspólnych wzorów, utrwalonych w początkowym okresie działalności szkoły. Wszelkie innowacje, po tym jak zostają zaakceptowane w gronie malarzy, stają się ich wspólną własnością. Jedną z preferowanych metod rozwoju jest naśladowanie lepszych artystów, tak jak to było praktykowane przed laty.

Poza tym twórcy tingatinga pozwalają niekiedy korzystać ze swoich osiągnięć także osobom z zewnątrz. Z własnej inicjatywy organizują małe grupy artystyczne na terenie miasta, którym udzielają lekcji malarstwa. Kursy takie sprowadzają się do wiernego kopiowania już istniejących obrazów przy całkowitej aprobachie ich autorów. Najczęściej korzystają z nich Japończycy, z którymi dawno podpisano korzystne umowy na sprzedaż prac. Najpopularniejsze tego typu spotkania odbywają się regularnie raz w tygodniu na terenie szkoły japońskiej wraz z dwoma nauczycielami grupy tingatinga, Mkurū i Siyayā. Również w trakcie długotrwałych wystaw zagranicznych artyści prowadzą warsztaty malarskie, na których powstają kolejne wydania obrazów w ich stylu.

⁸³ Ibidem.

W efekcie pojawia się coraz więcej identycznych prac. Niektóre z nich są tak dosłownie powielane, że czasami sami artyści mają problem z ich identyfikacją. Tylko ci twórcy, którzy nadali bardziej oryginalny wyraz swoim obrazom, są mniej narażeni na różnego rodzaju nieporozumienia. Pozostali, aby nie zatracić własnej tożsamości, skupiają się na promowaniu swojego nazwiska. W nim, poza sprzedażą obrazów, upatrują możliwości pozyskania korzyści finansowych. Zdarza się, że niechętnie udzielają informacji na swój temat i nie zgadzają się na wykonanie dokumentacji fotograficznej do różnych publikacji. Mają bowiem świadomość zysków, które często nie stają się ich udziałem. Nawet reklama, jaka się z tym wiąże, nie jest dla nich wystarczającą rekompensatą. Nauczeni wieloletnim doświadczeniem coraz skuteczniej dbają o własne interesy.

Jak skarżą się sami artyści, bywa, że niekiedy nawet w ramach stowarzyszenia dochodzi do fałszerstw. Podczas wystaw indywidualnych twórcy niejednokrotnie prezentują jako swoje obrazy kolegów z podrobioną uprzednio sygnaturą. Błędy w przypisywaniu autorstwa prac również nie należą do rzadkości, często bez udziału głównych zainteresowanych. Konsekwencje tych manipulacji widoczne są później w publikacjach, gdzie po czasie właściwi autorzy rozpoznają swoje prace. Trudno to jednoznacznie nazywać kradzieżą, ponieważ dzieje się tak czasami za przyzwoleniem obu stron.

Jednym z przepisów, które regulują problemy autoryzacji i sprzedaży dzieł, jest wymóg posiadania uprawnień na prowadzenie handlu malarstwem tingatinga. Każdy, nawet najmniejszy sklepik jest zobowiązany wykazać się licencją na sprzedaż obrazów, co jest kwestią uiszczenia niewielkiej opłaty w ramach uzgodnień z zarządem stowarzyszenia. Wiąże się to równocześnie z koniecznością dodatkowego wynagrodzenia sprzedawców jako osób ponoszących odpowiedzialność prawną. Mogą one wystawiać i sprzedawać prace wszystkich artystów tingatinga, także tych, którzy nie są bezpośrednio związani z ich pracownią. Księgi sklepowe, nie zawsze prowadzone skrupulatnie, są podstawą późniejszych rozliczeń i dokumentacji.

REKLAMA – PRZEKAZ PUBLICZNY

Wszyscy członkowie spółdzielni dążą do rozpowszechniania swojej sztuki tak w Tanzanii, jak i na całym świecie. Jej niezaprzeczalny wkład

w promowanie rodzimej tradycji i umacnianie ekonomii kraju sprawił, że zaczęto interesować się ich malarstwem nie tylko jako nową formą artystyczną, ale także jako ciekawym zjawiskiem społecznym.

Institucje związane z rozwojem kultury zobowiązały się do współpracy w reklamowaniu sztuki tingatinga przez zawieranie nowych kontaktów zagranicznych i animowanie lokalnego rynku. Większość z nich nie ma świadomości swoich zasług, jednak ich istnienie i liczebność są istotną wartością dla społeczności artystów, kształtują ich zaplecze materialne. Na terenie Dar es Salaam wspieraniem nowej grupy artystycznej zajęły się przede wszystkim National Museum (dyrektor p. Norbert Kayumbo), także Tanzanian Arts and Crafts Association (przewodniczący p. Origenes K. Uiso), Russian-Tanzanian Cultural Centre, Goethe Institute, Contemporary Art Gallery oraz te placówki, które wypromowały Tingatingę na początku lat 70., czyli Tanzanian's National Development Corporation (NDC) i National Arts of Tanzania (NAT). Również wewnątrz stowarzyszenia istniały organizacje zajmujące się reklamą malarstwa i rzemiosła – Craft and Tingatinga Art Promotion Society. Poza tym do współpracy przyłączył się World Health Organization (WHO)⁸⁴ w Dar es Salaam. Do najbardziej zasłużonych należała jednak szwajcarska fundacja „Helvetas” – Swiss Foundation for Culture PRO HELVETIA, przyczyniając się głównie do wybudowania pracowni i powstania galerii sztuki. Od początku malarzom towarzyszył Michael Berger z Anglii, doprowadzając do organizacji pierwszej wystawy. Bierny udział przypadł również przychylnie nastawionym miejscowym placówkom, które udostępniały swoje lokale na rozmaite imprezy artystyczne. Są to: National Library Maktaba, New Africa Hotel, Karibu Hotel i inne. Na terenie Afryki artyści tingatinga mają okazję korzystać z pomocy kenijskiej Gallery of Contemporary East African Art-National Museum w Nairobi. Natomiast poza granicami kontynentu na stałe współpracują z instytucjami japońskimi: Nikko Gallery w Tokyo, Nagoya City Gallery, Shikuku Marugane Gallery, Shiba Fair, związane trwałymi stosunkami handlowymi. Wśród europejskich promotorów można wymienić Francję i Belgię, które zaangażowały Musée de Villele, Saint-Gilles-les-Hauts na wyspie Réunion i Musée d’Afrique et d’Océanie w Paryżu oraz Echanges and Synergie Gallery w Brukseli. Mniejsze zna-

⁸⁴ Światowa Organizacja Zdrowia od wielu lat prowadzi aktywną działalność w Tanzanii i jednocześnie wspiera artystów w Dar es Salaam.

czenie miały przedstawicielstwa innych krajów w Tanzanii, sprowadzając swoją działalność jedynie do organizowania serii wystaw.

Rozgłosu na szerszą skalę dostarczają wszelkiego rodzaju wzmianki w literaturze. Powstało nawet kilka samodzielnych pozycji dotyczących twórczości artystów tingatinga. Coraz częściej ich sztuka wymieniana jest przy okazji felietonów na temat ważnych zjawisk kulturalnych Tanzanii, pojawiają się notatki w prasie i katalogi wystaw. Również sami artyści zajmują się drukowaniem broszur związanych bezpośrednio z ich szkołą. Fundacja, dbając o interesy stowarzyszenia, wspomaga ich przy wydawaniu np. kalendarzy z reprodukcjami obrazów, kart pocztowych i innych podobnych produktów, które mogą stać się jednocześnie artykułem handlowym.

W Internecie powstała spora liczba stron poświęconych wyłącznie szkole tingatinga. Często ich autorami, poza instytucjami promującymi prace spółdzielni, są przypadkowi miłośnicy sztuki afrykańskiej. Obok ciekawych opisów zawierają najświeższe informacje o bieżących imprezach, a także oferty sprzedaży obrazów i dotyczących ich materiałów.

Działalność artystyczna szkoły nie pozostała bez odzewu w mediach. Poza lokalnym radiem i prasą coraz częściej powstają programy dokumentalne tworzone przez telewizje różnych państw, do których dołączyły ostatnio także Włochy.

W samym Dar es Salaam najlepszych rekomendacji dostarczają przykłady zastosowania malowideł w życiu codziennym, które cieszą oko przechodniów niemal na każdym kroku. Można tu wymienić szyldy sklepowe, elewacje budynków, drobne formy przemysłowe, jak pokrowce na koła zapasowe do samochodów itp. Ponadto wielokrotnie spotyka się wzory z popularniejszych obrazów także na ubraniach lub sprzętach codziennego użytku.

Równie skuteczny jest bezpośredni kontakt z dziełem przy okazji coraz częściej organizowanych wystaw.

WYSTAWY I KOLEKCJONERSTWO

To niezwykle malarstwo zyskało światową sławę i od niedawna jest modne w wielu krajach nie tylko Europy.

Przez długi okres istnienia szkoły – bez mała obejmuje on około trzydzieści lat – odbyło się mnóstwo wystaw poświęconych malarstwu tinga-

tinga. Chodzi tu zarówno o pokazy indywidualne, jak i zbiorowe, organizowane jednorazowo lub cyklicznie w samym Dar es Salaam oraz poza jego granicami. Zwykle dochodzi do nich przy stałym udziale instytucji promujących sztukę, rzadziej dzięki przypadkowym kontaktom. Artyści dokładają starań, aby ekspozycję zwieńczyła sprzedaż prac i zaproszenie do długoterminowej współpracy.

Zacząło się skromnie od pierwszej wystawy prac Edwarda jeszcze za jego życia, do której dołączył się m.in. January Linda. Miała ona miejsce w 1971 roku w miejscowym muzeum dzięki protekcji Michaela Bergera z Tanzanian's National Development Corporation (NDC) i zaowocowała nowymi kontaktami i zamówieniami. Dzięki temu wydarzeniu twórczość tingatinga zaistniała na lokalnym rynku. Nie od razu artysta stał się wziętym malarzem, ale szybko poprawił się jego status materialny. Niestety w kolejnych wystawach nie dane mu było uczestniczyć⁸⁵. Następną tego typu impreza odbyła się tuż po jego śmierci. W lipcu 1972 roku na głośnej ekspozycji wywołanej skandalem tragicznego wypadku, zaprezentowano wiele płócien Tingatingi dla utrwalenia jego pamięci, ale także kilku jego najlepszych uczniów: Lindy, Mpaty, Ajaby, Teda, Mruty i innych. Akcja zakończyła się dużym sukcesem, również handlowym, utwierdzając młodych malarzy w przekonaniu o słuszności kontynuowania dzieła mistrza⁸⁶.

Od 1975 roku wiele wystaw artystycznych zostało poświęconych twórczości Tanzanii, a zwłaszcza szkoły tingatinga. Ugruntowana reputacja i promocja ze strony stowarzyszenia przyczyniły się do wylansowania tej sztuki w Europie. Cieszyła się ona ogromnym powodzeniem na pokazach zbiorowych w Szwajcarii, Belgii, Francji, Danii, Niemczech, Austrii. W połowie lat 80. rozprzestrzeniła się masowo także w innych krajach Europy⁸⁷. W latach 1996–1997 wystawiono wiele oryginalnych płócien na licznych pokazach w Szwajcarii, gdzie zdobyły ogromną sławę. W efekcie, jako jeden z najważniejszych dla szkoły krajów europejskich, podjęła się ona dzieła wspierania tej formy sztuki i organizowała kolejne wystawy połączone ze sprzedażą prac. Dzięki temu udało się zebrać fundusze na budowę nowej galerii, która stanęła już w 1997 roku.

Poczynając od 1987 roku szkoła zyskała poparcie w Japonii i Ameryce. Na międzynarodowych akcjach tanzańskim twórcom udało się tam zna-

⁸⁵ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 89–90.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 90.

⁸⁷ J. Koziorowska, *op. cit.*

leżć zbyt wielu prac. Dzisiaj szkoła utrzymuje stałe kontakty handlowe głównie z Japonią, która regularnie zamawia malowidła tingatinga, powielając je we wzornictwie przemysłowym, a zwłaszcza na wyrobach tekstylnych.

Także na kontynencie afrykańskim malarstwo nowoczesne znalazło dla siebie miejsce, co bardzo cieszy artystów poszukujących uznania w samej Tanzanii i jej sąsiedztwie. Obrazy te są prezentowane na dużą skalę w Kenii, gdzie podobno udało się nawet zarejestrować ich prawa autorskie⁸⁸.

Poza Japonią i Szwajcarią, które od dawna odnoszą się z życzliwością do wielu inicjatyw szkoły tingatinga i szeroko promują ich sztukę, w ostatnich pięciu latach miało miejsce kilka ważnych prezentacji w charakterze imprez towarzyszących. Pierwsza z nich to wystawa zbiorowa dziesięciu artystów wiosną 1999 roku w siedzibie belgijskiego zrzeszenia „Echanges Synergie”, gdzie publiczność miała również możliwość zorientowania się w dokumentach aktualnych wydarzeń, m.in. rozwiązujących problem Krainy Wielkich Jezior czy dialogu Północ–Południe. Akcja ta odbyła się przy współpracy Yves’a Gosciny’ego⁸⁹. Kolejny pokaz zatytułowany „Tingatinga or the Modern Makua” zaprezentowany został w Musée de Villèle, Saint-Gilles-less-Hauts na francuskiej wyspie Réunion w 1999 roku. Był on próbą przybliżenia na nowo kultury afrykańskiej, a dokładniej tradycji ludu Makua⁹⁰.

Ponadto od niedawna zaczęła się zmieniać forma prezentacji malarstwa. Latem i jesienią 1999 roku zrealizowano ciekawy projekt, polegający na wykonaniu malowideł naściennych przez kilku artystów z grupy tingatinga, głównie Jaffary’ego i Mkurę, na podstawie oryginalnych obrazów, zaprezentowanych później na wystawie. Pomysł ten zainspirowało wspomnienie o przeszłości Tanzanii, a zwłaszcza korzeniach sztuki afrykańskiej, leżących w prastarej tradycji malowideł naskalnych. Obrazy były tworzone najpierw w Contemporary Art Gallery of the Art Tower Mito w Ibaraki Prefecture i w Gallery Nikko w Tokyo, a następnie na tej samej zasadzie w Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art (MIMOCA) w Marugame. Finał pokazów japońskich okazał się największym w skali i najbardziej zadowalającym tego typu osiągnięciem w histo-

⁸⁸ S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 42; *Tingatinga and his legacy...*

⁸⁹ O czym informują fragmenty brukselskich notatek prasowych, będące w posiadaniu artystów.

⁹⁰ Zwińczył go katalog wystawowy: *Tingatinga or the Modern Makua...*

rii malarstwa tingatinga. W związku z tym opublikowano obszerną pozycję w formie katalogu wystawowego⁹¹.

Ważnym wydarzeniem, zarówno dla artystów, jak i dla naszego kraju, była pierwsza i jak do tej pory ostatnia wystawa prac szkoły tingatinga w Polsce. Została ona zorganizowana przez Jolantę Kozińską, od dawna interesującą się tą sztuką, w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie w okresie od maja do sierpnia 2001 roku. Obok przykładów najnowszych dokonań artystów zaprezentowano na niej rzadkie już do zdobycia malarstwo pierwszych twórców. Prezentacja współczesnych, pozaeuropejskich działań artystycznych dla wielu stała się jedyną możliwością kontaktu z kulturą egzotyczną, niemającą nic wspólnego z dotychczasowymi kolekcjami sztuki materialnej Afryki. Wystawa spotkała się z niezwykle ciepłym przyjęciem odbiorców, zaskoczonych urokiem prac tej nieznaney u nas szkoły.

Ekspozycje zbiorowe zwykle były organizowane z większym rozmachem, ale w liczebności przewyższają je znacznie wystawy indywidualne, często mające charakter cykliczny. Można wśród nich wymienić wiele przykładów tego typu pokazów, które są firmowane wciąż tymi samymi nazwiskami. Artyści brali udział także w wielu prezentacjach grupowych w Dar es Salaam, np. w bibliotekach, hotelach, instytucjach sztuki, galeriach i w Muzeum Narodowym. Ugruntowaną pozycję zajmują ekspozycje organizowane corocznie przez Yves'a Goscinnny'ego, zatytułowane „Art in Tanzania”, które obejmują twórczość najznamienitszych artystów lokalnych. Największą popularnością na polu wystaw międzynarodowych cieszą się Amonde i Mkura – jedni z pierwszych członków stowarzyszenia. Amonde zyskał popularność głównie we Francji, a ostatnio także w Chinach. Mkura zapraszany był przede wszystkim do Japonii w latach 1992 i 1994, a wcześniej – w 1976 roku także do Niemiec. Ponadto Peter Martin wystawiał w Paryżu – 1992, Finlandii – 1993–1994, Kenii – 1995, Belgii – 1999, Francji (na wyspie Réunion) – 1999 itd.; Amonde Msagula w Finlandii, Etiopii, Południowej Afryce – do połowy lat 90., Holandii – 1994 i w Niemczech – 1995; Sey w Belgii – 1999 i Francji – 1999; Abdallah Saidi również w Belgii – 1999 i Francji – 1999, a także w Niemczech – 2000; Bush we Francji – 1999; John Kilaka w Kenii – 1972 i 1974 oraz wielu innych. Po roku 2000 sytuacja wiele się nie zmieniła. Nadal najbardziej

⁹¹ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*

energiczne we współpracy są Japonia i Szwajcaria, ale cały czas włączają się nowe państwa. Zimą dwa lata temu powrócił z Chin Omari Amonde, który przez dłuższy czas prezentował tam swoje prace.

Wraz z ruchem ekspozycyjnym pojawił się problem przechowywania dzieł. Prace rzadko trafiają do muzeów, chociaż poczyniono już starania w kierunku zmiany tego stanu. W sytuacji, gdy kraje europejskie od dawna zajmują się zbieraniem sztuki afrykańskiej, prawdziwym wyzwaniem dla artystów okazuje się być sama Tanzania. Z czasem powoli zaczęto i tu przyznawać rację głosom dopominającym się stworzenia kolekcji i rzetelnej dokumentacji oryginalnych obrazów, które miały być gromadzone w muzeum w Dar es Salaam. Na naszym gruncie rolę tę przejęły: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie i Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, posiadające kilka prac szkoły tingatinga.

Większa część malarstwa trafia jednak w ręce prywatnych kolekcjonerów albo przypadkowych klientów. Obecnie obrazy są rozrzucone po całym świecie, a oryginalne przykłady twórczości Tingatingi można znaleźć już tylko u największych jego miłośników. Za najbardziej znanego wśród nich uznaje się Yves'a Gosciny'ego, od dawna włączającego się w promocję działalności grupy, a także E. S. Challi, który hojnie udostępnia swoje zbiory (zwłaszcza obrazy z pierwszych lat)⁹² i innych. W Polsce należą do nich m.in.: Monika i Ludwik Arendtowie, Krzysztof Dubiński, Jacek Herman-Iżycki, Jolanta Koziorowska, Agnieszka Mtupa, Kazimiera i Rajmund Ohly, Ewa i Eugeniusz Rzewuscy, Anna i Dariusz Stanisławscy⁹³, Anna i Roman Strzemieccy.

OSIĄGNIĘCIA I PLANY NA PRZYSZŁOŚĆ

Edward Saidi Tingatinga wniósł ogromny wkład w narodową kulturę Tanzanii w latach 1968–1972. Prezes the National Arts Council of Tanzania, Maria Cidosa, przed laty w wywiadzie dla reporterów powiedziała: „Bez wątplenia liczba artystów i miłośników sztuki wewnątrz Tanzanii i poza jej granicami jest większa niż myślimy. Gdyby artysta żył i widział, jak ziarno sztuki, które zasiał, wzrasta i rozprzestrzenia się w każdym za-

⁹² *Tingatinga or the Modern Makua...*, s. 5.

⁹³ J. Koziorowska, *op. cit.*

kątku świata, byłby wielce zadowolony. [...] Dziś naród może być dumny, iż jest domem wielu nowych stylów artystycznych. [...] Tingatingę trzeba uznać za jednego z przedstawicieli tożsamości tanzańskiej i plemienia Makua. [...] Jako że sztuka jest dziełem społeczeństwa, do którego artysta należy, jego twórczość stała się częścią kultury narodowej, a jednocześnie zaczęła być postrzegana jako nowy produkt cywilizacji Afryki. [...] Forma artystyczna, stworzona przez Tingatingę i jego naśladowców ewoluowała wraz ze zmianami w politycznym, socjalnym i ekonomicznym środowisku. Jednakowoż przyczyniła się ona do utrwalenia konkretnych wydarzeń, potwierdzonych później przez lokalną ludność, które stanowią prawdziwie pedagogiczne przesłanie twórczości szkoły tingatinga. [...] Historie na tych obrazach ilustrują naturalne piękno Tanzanii, codzienne zajęcia ludzi zamieszkujących wsie i miasta. Bezpośrednio dzięki temu malarstwu wiele osób dowiaduje się też o znaczeniu kultury i ochrony środowiska afrykańskiego. [...] Mówi się, iż prace tingatinga zdobyły tak wielki rynek, iż wyraźnie odbiło się to na ekonomii szkoły, m.in. dzięki pomyślnemu organizowaniu wystaw i sprzedaży prac w różnych państwach [...] Sztuka ta jest stosowana w wielu przejawach życia codziennego. Można zatem powiedzieć, że forma artystyczna tingatinga stała się bliska ludziom”⁹⁴.

Mimo widocznej poprawy statusu szkoły tingatinga artyści nadal codziennie borykają się z przeciwnościami losu. Zmiana tej „przyziemnej” strony ich działalności stała się jednym z zadań, jakie wytyczyli sobie na najbliższe lata⁹⁵.

Aż do 1997 roku artyści malowali na wolnym powietrzu nawet podczas deszczowych i wietrznych sezonów. Wraz z wzniesieniem obecnej pracowni znacznie polepszyły się warunki ich pracy, jednak rozbudowa spółdzielni wkrótce dostarczyła kolejnych problemów związanych z brakiem wolnej przestrzeni.

Między innymi wyraźnym obciążeniem we wzajemnej współpracy jest niski poziom wykształcenia wielu twórców. Ci spośród nich, którzy wcześniej przerwali edukację i przy tym nie znają języków obcych, często stają w obliczu trudności związanych z nawiązywaniem kontaktów z klientami i walką o własne prawa. Znacznie spowalnia to wspólne tempo rozwoju.

⁹⁴ *Tingatinga and his legacy...*

⁹⁵ S. Chilamboni, M. Cidosa i in., *op. cit.*, s. 34–35.

Najbardziej dotkliwymi kłopotami towarzyszącymi szkole od samego początku jest ubogie zaplecze materialne. Z powodu niewystarczających środków finansowych malarzy niekiedy nie stać ich nawet na kupowanie materiałów.

Członkowie stowarzyszenia często borykają się z problemem łamania ich praw autorskich i fałszerstwami prac wewnątrz grupy. Zdarza się również, że stają się ofiarami oszustw i nie otrzymują wynagrodzenia za zrealizowane zamówienia.

Niekiedy nie potrafią przeciwdziałać zbyt silnym naciskom ze strony klientów, które znacznie ograniczają ich wolność twórczą. Sprostanie oczekiwaniom przy jednoczesnym zachowaniu własnego komfortu stało się ich największą bolączką.

Tworząc głównie dla rynków zagranicznych, młodzi artyści często zastanawiają się, dlaczego Tanzańczycy nie kupują ich prac i nie traktują poważnie ich działalności. Niezmienny brak zainteresowania na lokalnym rynku jest ich największym zmartwieniem.

Obecnie stowarzyszenie planuje wznieść centrum sztuki nowoczesnej, otwarte dla wszystkich twórców, także spoza grupy. Zamierza organizować pokazy i ułatwiać wymianę idei artystycznych. Chce udostępnić swoje malarstwo każdej kategorii odbiorców. Jednak przede wszystkim planuje nadal utrzymywać wizerunek sztuki, która przynosi satysfakcję i korzyść zarówno im, jak i Tanzanii. Artyści mają nadzieję tworzyć dzieła coraz wyższej klasy, aby w przyszłości móc przyciągnąć szerszą rzeszę sympatyków i klientów.

Dzisiaj w skład stowarzyszenia wchodzi 40 samodzielnych członków (w tym kilka kobiet) i 52 współpracujących z nimi studentów i studentek. Nadal przewodnictwem sprawuje Abdalla Saidi Chilamboni, Omari Abdalla Amonde jest głównym mistrzem, a tzw. Castro – jedyny z wyższym wykształceniem i biegłą znajomością angielskiego – pełni funkcję menadżera spółki. Oprócz nich do najbardziej znanych artystów należą m.in.: Salum Mussa, Mohamedi Wasia Chiranda, Mohamedi Saidi, Abdelhemani Hassani, Zaburi Muradi Chimwanda, Saidi Nakoko, Rajabu Chiwaya, Abdul Amonde Mkura, Sudi Mbwana, Jaffary Mimus, Maurus Mikael Malikita, Agnes Mwidadi Mpata, Mchiza Thabiti, Daudi Tingatinga, Issa Thabiti, Salum Bushiri, Selemani Hamisi Maida.

Kilka lat temu wewnątrz szkoły doszło do rozłamu. Część malarzy z różnych powodów postanowiła spróbować szczęścia w nowych miejscach,

zakładając tam własne pracownie. W ten sposób w ramach stylu tingatinga zrodziły się odrębne grupy artystyczne.

W samym Dar es Salaam mieszczą się cztery takie placówki:

1) Tingatinga Arts Cooperative Society (Morogoro Stores): 45 artystów i 50 studentów⁹⁶;

2) Chama Cha Wandomo (Chama Cha Wafanyabiashara Ngodo Morogoro Stores): 85 artystów – Mikidadi Bush, Claudia Ngalawa, Abdulrabi Mwinyi, Mohamedi Manyanga, Fadhili Raisy, Seif Ngamba, Thomas Bernardo Samueli, Job John Lulandala, Omary Fussi, Emmanuel Thadey Yuma, Sharifa Mussa, Yafidu Ally, Patricia Chegefu, Hassani Mwanyiro i inni;

3) Freelance Artists Studio (Village Museum): 5 artystów – Peter Martin oraz John Kilaka, Jeremia Emanuely, Mussa Ngosha, Benjamin Bunsungu;

4) Tingatinga Artists (Sleepway): 16 artystów – Steven Siyaya oraz Awazi Bushiri, West Rashidi, Issa Mlaponi, Alifa Saidi, Maiko Kapunda i inni.

Poza tym szkoła tingatinga dotarła również w dalsze regiony: głównie na wyspę Zanzibar, gdzie powstała sieć mniejszych placówek (kilkudziesięciu artystów – m.in. Rashidi Hussein Sey, Omar Isumaili), do Arushy na północ Tanzanii (5 artystów – jak Jaffary Ausi, Issa Amuri), do Bagamoyo niedaleko Dar es Salaam (2 artystów – m.in. Salehe Sungura), do małej miejscowości Mtwara na południu. Podobno kilku artystów osiadło w pobliskich wioskach, a także w Kenii i Mozambiku⁹⁷.

⁹⁶ Pełna lista członków stowarzyszenia w aneksie.

⁹⁷ Lista nazwisk w aneksie.

Rozdział V

OBLICZE MALARSTWA SZKOŁY TINGATINGA

Twórczość E. S. Tingatingi była punktem wyjścia dla nowej szkoły artystycznej w Tanzanii. Choć każdy z artystów w pewnym momencie zaczął posługiwać się własnym językiem i wypracował indywidualny charakter swoich prac, to wszystkich łączą wspólne cechy, które określa się jako specyfikę malarstwa tingatinga, tak odmienną od twórczości artystów spoza szkoły.

Na ostateczne oblicze tej sztuki składa się bogata stylistyka obrazów, wielowątkowa ikonografia, przesłanie autora, rodzaj zastosowanej technologii, różnorodność wpływów i szeroki wachlarz form wypowiedzi.

Użyła w opisie terminologia, pozornie nieprzystająca do zjawisk etnicznych, dla Europejczyka obciążonego nawykami porządkowania wiedzy i schematycznym sposobem widzenia okazuje się być jedyną płaszczyzną zrozumienia. Naruszenie jednolitej struktury dzieła przez poddanie jej szczegółowej analizie w ramach tej metodologii nie jest więc objawem braku szacunku dla odrębności kulturowej sztuki afrykańskiej, lecz próbą jej systematyzacji.

GENEZA TWÓRCZOŚCI

Malarstwo tingatinga, mimo swojej oryginalnej stylistyki, tak odmiennej od dotychczasowych zjawisk w sztuce tego rejonu, nie jest całkowicie wolne od wpływów z zewnątrz. Swoją różnorodną ikonografię zawdzięcza przede wszystkim społeczności, w jakiej powstaje, natomiast forma kształtowana jest m.in. w oparciu o kontakty z innymi artystami.

Najczęstszą inspiracją dla twórców tingatinga jest środowisko naturalne. Przekładając na język malarski motywy zaczerpnięte z przyrody, wyrażają swój osobisty stosunek do świata tak im bliskiego. Tym samym ich obrazy wpisują się w tradycje ludu San⁹⁸, według których istoty ludzkie i zwierzęta są postrzegane jako równorzędna część społeczeństwa. Pogląd ten funkcjonuje w sztuce od wielu lat, wyznaczając kierunek poszukiwań również dla twórców najmłodszych pokoleń.

W dalszej kolejności prace tej nowoczesnej szkoły są wizualizacją wyimaginowanego świata, którym artyści często zasłaniają się, tworząc odrealnione przedstawienia. Poddając się działaniu wyobraźni i onirycznych projekcji, kreują nową rzeczywistość. Są to formy od dawna zakorzenione w ich świadomości w formie gotowych obrazów. Postaci i przedmioty zyskują nową jakość, zbliżoną z jednej strony do wizji dziecka, a z drugiej do nieodłącznego świata czarów i magii.

Artyści nie tworzą w oderwaniu od kultury duchowej swojego ludu, a zwłaszcza od bogatej tradycji plemiennej Makua. Sposób wypowiedzi wyjątkowo trafnie i precyzyjnie przedstawia motywy o szczególnie zawiłych wątkach etnicznych. Inspiracje i prototypy prac twórców tingatinga bez wątpienia pochodzą z ich kręgu kulturowego. Ma na nie wpływ bogata tradycja ustna wyrażana we wszelkiego rodzaju mitach, legendach, opowieściach ludowych czy też w postaci przysłów, powiedzeń, zagadek, rebusów, przekazywanych przez lokalną ludność. Wszystkie te informacje były skrupulatnie zbierane przez lata i są teraz przechowywane w wielu publikacjach. Wraz z różnymi rytuałami właściwymi dla duchowości afrykańskiej tradycja funkcjonuje w codziennym życiu, stanowiąc o prawdziwej mądrości ludu. Tingatinga, dzięki wychowaniu w społeczności plemiennej, zachował pamięć o tym, z jakim szacunkiem odnoszono się zawsze do dziedzictwa kulturowego w jego naturalnym kontekście. Bez wątpienia słyszał również wiejską starszyznę opowiadającą pradawne historie z życia plemienia, a zwłaszcza z polowań, w których uczestniczył jego ojciec. Inni twórcy w większości muszą opierać się jedynie na przekazach ustnych. Wyrazem tych inspiracji są częste przedstawienia rozmaitych obrzędów, uzdrowicieli, duchów, dusz, a także wielu innych istot i zdarzeń ze świata nadprzyrodzonego, które naturalnie wpisują się w życie codzienne społeczności plemiennej.

⁹⁸ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 86.

Piętno na twórczości artystów tingatinga pozostawia również trudna do zaakceptowania rzeczywistość. Cywilizacja miejska ze swoim tempem życia i aktualnymi problemami, dotykającymi na co dzień także malarzy, nie pozwala im pozostać jedynie biernymi obserwatorami. Ich sztuka staje się „językiem ludu”, wyrażającym nastroje społeczne pod postacią zawalowanych alegorii, pełnych zjadliwego szyderstwa. Wpływa na nią brutalny obraz życia, poddanego atakom niesprawiedliwości, korupcji, chorób, biedy, rasizmu i innych tragedii, które często stają się tematem przedstawień.

Źródłem inspiracji jest również funkcjonująca w świadomości społecznej historia Tanzanii. Takie wydarzenia jak przeciwdziałanie eksportowi kości słoniowej czy złota, opór przeciwko handlowi niewolnikami i rządcom białych kolonialistów, oczekiwanie na odzyskanie niepodległości kraju, niezadowolenie z polityki socjalistycznej i wiele innych na zawsze wpisały się w mentalność narodu. Członkowie stowarzyszenia do tej pory odczuwają skutki zamierzonych walk na tle rasowym i poniżania ich godności, nieświadomie przyjmując postawę poddańczą wobec białych ludzi, którzy utożsamiani są z lepszym, łatwiejszym światem. Wizerunki mrocznej przeszłości dominują więc w tematyce historyzującej malarstwa tingatinga, ale ślad w pracach pozostawia także aktualne rozczarowanie z powodu niespełnionych nadziei, jakie zrodziły się w umysłach ludzi tuż po wyzwoleniu.

Najbardziej czytelną inspiracją w sztuce Tanzanii jest rodzima tradycja artystyczna. Historyczna dygresja, jaka zwykle towarzyszy percepcji sztuki tak egzotycznej. Wydaje się być o tyle uzasadniona, że ukazuje w szerokiej perspektywie pewien paradygmat artystyczny, w który malarstwo tingatinga zostało uwikłane. Nawet jeśli nie jest to zamierzone, albo nie do końca uświadomione przez samych twórców, każdy z nich odnosi się do kultury rodzimej w indywidualny sposób, który odzwierciedla ich osobisty stosunek do tej spuścizny.

Nie wiadomo, czy Tingatinga miał okazję oglądać ryty i malowidła naskalne, ale śmiało można powiedzieć, że obrazy jego szkoły wpisują się w dziedzictwo artystyczne ludów afrykańskich. Plemię Buszmenów przez ponad 6 tys. lat do połowy XIX wieku wykonało ogromną ilość petroglifów znajdujących się w jaskiniach na terenie całej Tanzanii i poza jej granicami⁹⁹. Prehistoryczne malowidła i ryty naskalne są jednymi z pierwszych świadectw związku ludzi ze światem przyrody. Ukazują one zwierzęta,

⁹⁹ A. Theile, *op. cit.*, s. 13–40; F. Willet, *African Art*, s. 43–65.

które trudno upolować – silne, groźne i bardzo zwinne. Namalowanie ich wizerunków było swoistym zabiegiem magicznym, miało bowiem doprowadzić do pochycenia duszy zwierzęcia, a w konsekwencji do jego śmierci. Styl przedstawień jest naturalistyczny, niekiedy bardziej wrażeniowy lub abstrakcyjny. Obrazy niemal pozbawione koloru tworzy linia obrysowująca postaci wyraźnym konturem – prawie identycznie jak w pracach tingatinga. Obok miejscowej fauny, tematem malowideł są istoty baśniowe jak np. ludzie o głowach zwierząt i skrzydlate potwory z długimi szyjami, występują nawet twory przypominające satyra czy centaury. Rzadziej pojawiają się wizerunki wykonane prawdopodobnie przez inny lud, które tubylcy nazywają „Madsimu dsangara” (zapomniane duchy zmarłych). Bez wątplenia przejawy tego dziedzictwa są widoczne w życiu codziennym Tangańczyków (można tu wymienić choćby dekoracje domów) i mają wpływ na postrzeganie form świata naturalnego przez współczesnych artystów.

Jednocześnie istnieje w Tanzanii bogata tradycja wielobarwnego zdobienia ścian domostw, na której opierał się Tingatinga wykonując swoje pierwsze realizacje malarskie, a za nim również jego uczniowie. Niektóre z nich do złudzenia przypominają dzisiejsze obrazy. „W Tanzanii malarstwo jest od wieków przekazywaną formą sztuki. Występuje tu już od niepamiętnych czasów, co widać po starych malowidłach naskalnych w pewnych regionach. Na południu i w centrum Tanzanii od dawna znane jest również dekorowanie domów mieszkalnych za pomocą różnych farb z gliniek – czerwonej, białej i czarnej. Są to przeważnie przedstawienia zwierząt i ptaków, czasem także postaci ludzkich. Tingatinga bezpośrednio inspirował się tradycyjnym malarstwem ściennym, dodając mu wyrazu przez poszerzenie palety barwnej”¹⁰⁰.

Motywy ornamentalne artyści czerpią również z dostępnych przykładów lokalnej kultury materialnej, jak plecionki, maty, kosze, ceramika, naczynia, wyroby snycerskie, meble, broń, tkaniny, biżuteria, zabawki i z wielu innych. W Afryce wzór i kolor są ważnymi elementami życia codziennego. Wszelkie przedmioty często pokrywa się motywami geometrycznymi, roślinnymi lub figuralnymi. Nawyk dekorowania form ornamentami zakorzenionymi w rodzimej estetyce można dostrzec nawet w przypadku przedmiotów pochodzących z kultury muzulmańskiej.

¹⁰⁰ Z wywiadu przeprowadzonego przed laty z Deo Kafwa – dyrektorem ds. marketingu Domu Sztuki i Rzemiosła w Dar es Salaam. Za: Ch. Hatz, *op. cit.*, s. 21.

Sztuka tingatinga długo funkcjonowała w cieniu rzeźbiarzy z sąsiedniego plemienia Makonde – jednej z najbardziej charakterystycznych grup artystycznych w całej Afryce. Słynie ona z oryginalnych form splecionych ze sobą postaci, tworzących tzw. drzewa życia czy abstrakcyjne przedstawienia „shetani”. Obydwa ludy wywodzą się z tej samej grupy etnicznej i łączy je wiele wspólnych cech. Nie istnieje bezpośrednia współpraca między twórcami, jednak często przebija w obrazach abstrakcyjny sposób pojmowania bryły, skomplikowana kompozycja, a wręcz dosłowne zapożyczenie motywów, świadczące o wyraźnej inspiracji dziełami rzeźbiarskimi. W malarstwie stają się one enigmatyczną formą, która kosztem czytelności zyskuje dekoracyjny charakter.

Specyficzny sposób zagospodarowania powierzchni w obrazach bliski jest pogładowi o „negatywnej przestrzeni” zawartej w muzyce Afryki Wschodniej. Austriacki etnolog, Gerhard Kubik stwierdził, że „klaskanie kobiet afrykańskich wprowadza pewnego rodzaju akcenty, ale to pustka i cisza ożywia formę. Owa próżnia w znacznej mierze pokonuje grę zmienego rytmu afrykańskiej muzyki, co można odnieść także do kompozycji malarskich, pełnych ekspresyjnego wyrazu mimo surowości form”¹⁰¹. Ten nowy aspekt twórczości nie został jeszcze do końca poznany. Artyści tingatinga również w sposób bezpośredni odwołują się do muzyki, podejmując tematy rytualnych tańców, którym towarzyszą ciekawe stroje i instrumenty tubylcze. Motyw tańca często pojawia się jako samodzielny temat niektórych obrazów, występujący przy okazji tajemnych rytuałów. Wykorzystywane w przedstawieniach maski, zgodnie z tradycją plemienia Makua, są dużymi ozdobami głowy w kształcie słoni, świń, małp lub innych rodzajnych zwierząt, a także form zupełnie niekojarzących się ze światem animalistycznym. Instrumenty muzyczne, zwłaszcza wszelkiego rodzaju bębny, wraz z bogato zdobionymi strojami, ozdobami, fryzurami i tatuażami są niezbędnym dopełnieniem obrazu tradycyjnych obrzędów, a także przedstawięń malarstwa tingatinga.

Narodowy charakter twórczości ulega niejednokrotnie nieznacznym wpływom z zewnątrz. Pierwszym impulsem do namalowania obrazu przez Tingatingę było zainteresowanie przybyszami z Kongo, którzy z dużym powodzeniem sprzedawali na ulicach Dar es Salaam atrakcyjne obrazy, ukazujące najczęściej typowe pejzaże afrykańskie i chaty pod

¹⁰¹ J. Ströter-Bender, *op. cit.*

palcami¹⁰². Były one punktem wyjścia dla nowej formy artystycznej, która z czasem uzyskała odrębny charakter.

W ostatnim dziesięcioleciu przeniknęły do malarstwa tingatinga nowe rozwiązania kompozycyjne, pochodzące wprost z Zimbabwe. Styl zwany „cartoon” (karykatura) z jego nowatorskimi pomysłami, konstruującymi prace na zasadzie komiksu czy kreskówki, zyskał w Tanzanii ogromną popularność. Artyści szybko przejęli oryginalną estetykę i dostosowali ją do potrzeb własnej tematyki.

Niemal jednocześnie, wraz z artystami powracającymi z wystaw zagranicznych, napłynęły ciekawe wzory z Kenii. Na stałe wprowadziły one do ikonografii szkoły motywy Masajów w różnych wariantach przedstawieniowych: czy to schematycznie ustawionych w jednym rzędzie, czy też ujętych w bogatsze sceny, jak ekspresyjne tańce i wędrówki ludów. Ich właściwością jest forma malarska sprowadzona do surowej grafiki barwnej. Obecnie prace w stylu kenijskim są jednymi z najmodniejszych realizacji.

W pojedynczych przykładach tego malarstwa można dostrzec wyraźne wpływy stylistyki orientalnej, czytelnej tu m.in. w sposobie komponowania przedstawięń w okrągłych kadrach.

Równie rzadka jest inspiracja sztuką arabską, która prowadzi do dekoracyjnego kształtowania płaszczyzny, wykorzystującego wschodnią ornamentykę, a także do powielania motywów przedstawiających postaci muzułmańskiego świata wierzeń.

Malarze tingatinga zyskują popularność wśród szerszego grona odbiorców dzięki otwarciu się na nowe doświadczenia i wymianę idei z innymi twórcami w obcych placówkach. Należą do nich m.in. spotkania z artystami zairskimi w Dar es Salaam i wiele innych.

Sztuka ta, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom turystów, w niektórych realizacjach ulega tym samym dość wyraźnym wpływom obcych tendencji. Zawarte w licznych sugestiach wynikających z odmiennych gustów klientów, wdzierają się niekiedy w najdrobniejsze szczegóły pierwotnego zamysłu artystycznego. Najczęściej dzieje się tak za całkowitym przyzwoleniem artystów, którzy w oparciu o nie bardziej lub mniej świadomie kreują nowe oblicze swojego stylu¹⁰³.

¹⁰² J. Koziorowska, *op. cit.*

¹⁰³ Problem szerzej omówiony w zakończeniu.

W ciągu ostatnich trzydziestu lat wykształcił się oryginalny język malarstwa tingatinga, wspólny dla wszystkich artystów tej szkoły mimo ich różnorodnych poszukiwań i ewolucji. Dokładna analiza poszczególnych środków wyrazu, takich jak kompozycja, kolorystyka, przestrzeń – wrażeń głębi, bryła, forma, akcja i czas, ruch i dynamika, światło i walor, linia, ekspresja, faktura i kreska – ułatwia odbiór strony formalnej dzieła.

KOMPOZYCJA

Wszystkie prace Edward Saidi Tingatinga wykonywał na charakterystycznych kwadratowych podkładach o wymiarach około 60 x 60 cm. Powierzchnia obrazu zawsze jest wyraźnie ograniczona przez ramę, zazwyczaj składającą się z wąskiej białej i szerokiej czarnej linii. Później zmienił się zarówno kształt obrazów, jak i ich wymiary. Wielu artystów wybrało prostokątne podkłady, czasem nawet skrajnie wydłużone i z równym powodzeniem malowało na bardzo małych lub obszernych powierzchniach.

Początkowe przedstawienia ujęte są w tradycyjnych, dużych kadrach. Jednak z czasem twórcy zaczęli również eksperymentować z podziałami płaszczyzn. Coraz częściej rozbijają malowidła na mniejsze formaty za pomocą grubych, zwykle czarnych linii, tworząc tzw. obrazy w obrazie. Czasem powstają bordiury z małych przedstawień oplatających scenę centralną. Zdarzają się także malowidła ograniczone do okrągłego kadru umieszczonego na ciemnym tle. Wszystkie te kompozycje, będąc częściami składowymi jednego obrazu, są miniaturami tradycyjnych prac. Zwłaszcza dzieła o tematyce rodzajowej często ujęte zostają w osobne, poziome pasy.

Wczesne kompozycje, mimo monumentalnych założeń, są przejrzyste i swobodne. Dokonując prezentacji dzikich zwierząt i scen rodzajowych, pierwsi artyści preferowali oszczędne, ujmujące prostotą i delikatnością układy. Aranżacja motywów nie ma z góry ustalonego szkieletu. Zawsze osadzone są w zwartym porządku, eliminującym niepotrzebne elementy na rzecz czytelności przesłania. Tym sposobem kompozycja sprowadza się do jednego planu, zawieszzonego jakby w próżni na jednobarwnym, kontrastowym tle. Malowidła prezentują w centrum sylwetki pojedynczych zwierząt, szczerlnie wypełniających całą powierzchnię obrazu. Postaci zdają

się rozpychać kompozycję, degradując wszystkie motywy dekoracyjne. Tingatinga używał minimum elementów do rekonstrukcji wyobrażenia rzeczywistości, czasami jednak wykraczał poza tę surowość, wzbogacając dotychczasowe układy. W efekcie na jego obrazach występują trzy ptaki lub słonica z małym słońciem, pojawia się człowiek w towarzystwie zwierzęcia, a nawet duch „shetani”. Podobną oszczędność w komponowaniu form można zaobserwować w pierwszych scenach rodzajowych, w których układ wydaje się czasem nieco nieporadny czy wręcz niezamierzony. W każdym przypadku kompozycja jest całkowicie zamknięta, skończona. Motywy umieszczone są centralnie, zazwyczaj symetrycznie. Nie występują cięcia form przez ramę obrazu. Dominanty barwne pojawiają się tylko wówczas, gdy istotne staje się podkreślenie znaczenia którejś z postaci, chociaż skuteczniej artyści uzyskują ten efekt przez nadanie jej hiperrealnych rozmiarów. W pracach Tingatingi to bryła stanowi główny akcent układu kompozycyjnego. Ewolucja w pracach artystów należących do szkoły tingatinga zmierza w kierunku wzbogacenia wizerunku o kolejne elementy. Stopniowo zwiększa się ilość motywów, czy to przez ich zwielokrotnienie, czy też przez rozbudowanie sceny. Akcja, nie zawsze ograniczając się do jednego planu, rozgrywa się w wielopostaciowych układach zarówno zwierzęcych, jak i rodzajowych. W tle, podzielonym teraz na strefy poprzez użycie szerszej palety barwnej, pojawiają się często drugorzędne figury lub fragmenty krajobrazu. Elementy zdobnicze wypełniają każdą wolną przestrzeń kadru i dominują nad wizerunkiem. Te złożone układy zachowują jednolitość przez uporządkowanie wszystkich elementów i podporządkowanie ich głównej postaci lub scenie. Artyści ujmują formy w sposób całościowy. Kompozycja zyskuje charakter otwarty, tak że widz z powrotem może dopowiedzieć sobie ciąg dalszy, rozstrzygający się poza kadrem. Najczęściej pojawiają się kierunki horyzontalne, chętnie stosowane są układy pasowe. Nie unika się także łamania tej zasady przez wprowadzenie diagonalii, które dzielą obraz na dwie odrębne części wzdłuż linii ciała, pozostawiając z drugiej strony sceny konstrukcję ciągu ornamentów. Zastosowana symetria, czytelna najbardziej w przedstawieniach ptaków na gałęziach, buduje obraz identycznie po obu stronach osi utworzonej przez pień drzewa. Niektóre prace osiągnęły skrajną dekoracyjność przez multiplikację form, których monotonię łamią jedynie akcenty kolorystyczne. I w tym wypadku niekiedy powstają wyraźne podziały płaszczyzn dzięki ornamentom zarysującym

koliste powierzchnie, mieszczące w sobie drobne sceny. Komplikacja układów i powtarzalność form zaciera czytelność prac końcowej fazy.

KOLORYSTYKA

Kolorystyka, podobnie jak kompozycja, jest jedną z bardziej ujmujących i przykuwających wzrok cech malarstwa tingatinga.

Za pomocą jaskrawej palety barwnej artyści tworzą prace silnie oddziałujące na percepcję widza. Postrzegają przedmioty przez pryzmat swojej wyobraźni, dlatego często nadają im z góry przypisane odcienie, zgodne z wiedzą na ich temat, a nie rzeczywistym wyglądem. Poruszają się w ramach kolorystyki lokalnej, w związku z czym każda barwa funkcjonuje na obrazie tak, jakby nie miało na nią wpływu sąsiedztwo innych, nie wchodzi z nimi w żadne relacje. Malarze uzyskują w ten sposób wyimaginowane efekty, a przez swoiste odrealnienie koloru przedstawienia wydają się nieco surrealistyczne. Obraz tworzą czyste plamy barwne. Nie miesza się farb w poszukiwaniu oczekiwanego tonu i dlatego wyglądają jak „wyciśnięte prosto z tuby”. Często komponowane są na zasadzie ostrych kontrastów przez zestawienie całkowicie płaskich powierzchni w skrajnie odmiennych odcieniach. Przygaszone postaci wylaniają się z jaskrawego tła lub odwrotnie.

W pracach Tingatingi i jego pierwszych naśladowców koloryt zredukowany jest do absolutnego minimum. Mając ograniczone środki, artyści potrafili jednak z dużym wyczuciem wydobyć z przedstawienia ekspresyjną nastrojowość. Wąska gama barwna sprowadza się do kilku podstawowych kolorów, co przy tak oszczędnej kompozycji zdaje się być zupełnie wystarczające. Całkiem możliwe, że jest to również wynik posługiwania się marnej klasy farbami przemysłowymi, które dostępne były i są tylko w wąskiej skali. Kolory te w połączeniu dają raczej spokojną tonację. Zwykle jednym maluje się postać, a innym tło, co daje niemal monochromatyczny efekt. Poza białą-czarnymi zębami, które z założenia mają być dwukolorowe, do malowania lwów Tingatinga używał farb tylko w odcieniu ugru, słonie wykonywał w szarościach – wszystko to na tle błękitnym lub brązowym. W późniejszym etapie artyści odchodzą od tradycyjnej gamy barw, a ich prace wypełniają różnorodne odcienie. Ograniczona dotąd kolorystyka wzbogacona jest o nowe, jasne i pogodne barwy. Artyści po odkryciu nowych możliwości z pasją oddają się różnym eksperymentom

tom, tworząc pełne uroku kompozycje. Te przemiany doskonale widać na przykładzie tła – rozbudowane o kolejne odcienie, przestaje być martwą płaszczyzną. Stopniowanie tonów w ramach poszczególnych kolorów jest znacznie bardziej efektowne. Wszystkie barwy są mocno nasycone, w coraz odważniejszych kombinacjach i ostrzejszych kontrastach. Nadal występują prace bardziej oszczędne pod względem kolorystycznym, jak charakterystyczne przedstawienia antylop na czerwonym tle. Niekiedy, mimo wrażenia wielobarwności, nie wykraczają one poza wąską tonację np. czerwieni i ugrów lub błękitów i zieleni. Jednocześnie powstaje mnóstwo wielokolorowych malowideł, które przedstawiają bardzo jaskrawe kompozycje, łączące w sobie niemal wszystkie kolory. Analizując obecnie powstające prace, odnosi się wrażenie, że ich twórcy wyczerpali już wszystkie możliwe doświadczenia w zakresie eksperymentów kolorystycznych. Do wyjątków należą prace utrzymane w gamie monochromatycznej, a zwłaszcza wykonane tylko przy użyciu czerni i bieli – zbliżone do techniki graficznej.

Charakterystyczny jest także sposób postrzegania przez artystów barwy ciała. Istnieje tu niezmienna zasada, według której karnacje postaci są niemal identyczne, zróżnicowane jedynie przez zaznaczenie różnic rasowych. I tak – Afrykańczycy mają zawsze ciemny, czekoladowy odcień skóry, a biali mieszczą się w gamie od ciepłych żółcieni do chłodnych brązów, w zależności od upodobań artysty. Ciekawostką jest ostre zaznaczanie oczu przez użycie przykuwającej wzrok czystej bieli. Spojrzenie postaci wybija się dzięki temu spośród zgiełku różnokolorowych przedstawień, jakimi są zazwyczaj obrazy o tematyce rodzajowej.

PRZESTRZEŃ – WRAŻENIE GŁĘBI

Tingatinga nie skupiał się na poszukiwaniu skutecznych sposobów ukazania przestrzeni. W pracach innych artystów problem ten jest różnie rozwiązywany. W skromniejszych obrazach twórcy nie korzystają z typowych zabiegów perspektywicznych ze względu na małą ilość elementów na obrazie. Wówczas trzeci wymiar zasugerowany jest układem kulisyowym, w którym bliższe partie częściowo zasłaniają dalsze, spychając je na drugi plan. Wszystkie elementy kompozycji zdają się być zawieszony w próżni. W dalszym etapie artyści w celu uzyskania wrażenia głębi posługują się kompozycją pasową. Czasami instynktownie ukazują odległość

przez umieszczanie kolejnych planów jeden nad drugim, innym razem celowo oddzielają poszczególne strefy, „szatkując” płaszczyznę poziomymi liniami. Jednak i tutaj przestrzeń czytelna jest jedynie w sposobie komponowania scen, m.in. przez zabieg kontynuowania akcji na dalszym planie, a postaci zwierząt i ludzi nadal bywają traktowane płaszczyznowo. Wrażenie trójwymiarowości uzyskuje się także przez nagromadzenie drobnych form, czasami doprowadzonych do wspólnego punktu zbiegu, jednak bez zastosowania zasad perspektywy powietrznej i malarskiej. To powoduje, że przedmioty namalowane są z taką samą wyrazistością plamy i nasyceniem barwy. Wszystkie postaci, nawet te z ostatniego planu, niekonsekwentnie mają tę samą wielkość, a czasami nawet przerastają elementy z głównej sceny; ulegają deformacjom w wyniku zastosowania skrótów, jednak wbrew logicznym zasadom.

Nie dodaje to przedstawieniu wrażenia głębi, zwłaszcza że tło we wczesnych obrazach również jest potraktowane płasko i nie istnieje stopniowanie planów. Ogranicza się jedynie do jednorodnej płaszczyzny w kontrastowym kolorze w stosunku do sylenty, która przez to wydaje się być jakby sztucznie w niej osadzona. Jednocześnie ta pustka i wyważenie wypełniają obraz poczuciem stabilności. Formy ostro odcinają się od monochromatycznego tła. W późniejszym okresie niektórzy artyści wprowadzają zasadę stopniowania walorów. Zaczynają rozróżniać partie nieba i ziemi za pomocą wprowadzenia dodatkowej barwy, ale zasadniczo przedstawienia nadal pozostają monotonne. Zastosowana gradacja cieni i połączenie łagodnie przenikających się barw w tle daje poczucie istnienia przestrzeni, mimo iż nadal funkcjonuje ono jako niezależna część malowidła. Stopniowo rozbudowuje się o konkretne elementy otoczenia, bardziej jednak na zasadzie symbolu niż wycinku rzeczywistości. Sceny wtapiają się w wyimaginowany krajobraz, w którym najczęściej występuje malowniczy szczyt Kilimandżaro i trawiasta sawanna. Poczucie głębi zasugerowane jest w bardziej odważnych realizacjach przez szczelne wypełnienie płaszczyzny obrazu motywami dekoracyjnymi, które „wiją się” w tle w postaci splątanych gałęzi lub abstrakcyjnych elementów geometrycznych.

Mimo braku wyraźnego zasygnalizowania trzeciego wymiaru, widz łatwo może dopowiedzieć sobie istnienie przestrzeni, zyskującej na sugestywności dopiero w niuansach.

BRYŁA

Cechą wyróżniającą malarstwo tingatinga jest posługiwanie się płaskimi plamami, tworzącymi ostre kontrasty przez zestawienie jaskrawych kolorów i dodatkowe obrysowanie ich ciemnym konturem. Wskutek tego uzyskuje się ciekawą, płaszczyznową strukturę, przypominającą efekty witrażowe. Z tego powodu malarstwo to czasami traktowane bywa jako grafika barwna.

Motywy na pierwszych obrazach nie mają wyraźnie zarysowanej bryły, raczej sprawiają wrażenie dwuwymiarowych, a przez to bardziej „ulotnych”. Brak modelunku odbiera nieco naturalności postaciom, mimo to wyczuwalna jest ich masa i grubość. Skrótły perspektywiczne występują rzadko i zwykle niekonsekwentnie, bez związku z innymi częściami przedstawienia. Wbrew zasadom widzenia kompozycje posiadają kilka punktów zbiegu. Postaci wydają się przez to zdeformowane, a przedmioty tracą swoją czytelność.

Z czasem artyści wykorzystują inne metody ożywienia materii. Pojawiają się próby wprowadzenia modelunku światłocieniowego. Formy namalowane są śmiało plamami, w których nasycenie barwy stopniowane jest w miarę zbliżania się do konturu, co nadaje im więcej natężenia i czyni wyróżniającymi się z tła. Ciekawsza metoda, z upodobaniem stosowana przez wielu twórców, polega na kształtowaniu bryły za pomocą gradacji białych tonów (choć istnieją także wersje kolorowe), kładzionych regularnymi i precyzyjnymi uderzeniami pędzla na obrzeżach plamy, co daje tzw. efekt przyprószenia. Najbardziej charakterystycznym zabiegiem, dzięki któremu płaszczyzna uzyskuje wrażenie głębi, jest natomiast schematyczne pokrywanie jej powierzchni deseniem drobnych kropek, podkreślających formę przedmiotu. Wszystkie te metody ożywiają w oryginalny sposób te i tak nadal mało przestrzenne bryły.

FORMA

Prosta forma stanowi o surowym charakterze obrazów Tingatingi. Stylizowane figury dzikich zwierząt, fantazyjne ptaki i ryby, oszczędne w układzie sceny rodzajowe dają szeroki pogląd na rodzaj widzenia i traktowania przedmiotu przez artystę.

Sposób obrazowania we wczesnych płótnach pozbawiony jest realizmu, ale nie wnikliwości obserwacji. Postaci z obrazów wprawdzie poddają się wyraźnej deformacji, przez co prezentują nieco przekłamany obraz natury, ale jest to wynikiem zamierzonego zabiegu stylizacji. W konsekwencji malarze tworzą oryginalny, prosty styl, którego właściwością jest uzyskanie jednowymiarowego, płaskiego efektu. Posługują się w tym celu bardzo schematyczną manierą, sprowadzającą przedstawienia w zasadzie do znaku graficznego, ale i wówczas punktem wyjścia jest natura, a nie wyimaginowany ideał. Oznaką ewolucji w tym kontekście jest stopniowe wzbogacanie dekoracyjnych efektów w przedstawieniach. W ostatecznej fazie artyści doprowadzają swoje malowidła do skrajności i przy skłonności do przesadnego zdobienia uzyskują pewną postać manieryzmu¹⁰⁴. Chwilowy powrót do oszczędnego stylu, tym razem w nieco naturalistycznym wydaniu, zaobserwować można ponownie w obrazach z lat 90.

Twórcy ze szkoły tingatinga postrzegają formy w sposób całościowy i dbają o ich wymyślne układy. Szkicowe ukształtowanie sylwetki, kładące nacisk na kontury określające płaską plamę barwną, nie jest doskonałe w obserwacji fizycznej modelu. Niekiedy postaci przypominają realne zwierzęta jedynie dzięki wyeksponowaniu najbardziej charakterystycznych cech. Ich forma zredukowana jest do absolutnego minimum i czytelna dzięki wyraźnym podziałom płaszczyzn. Pojawiają się ciekawe, graficzne pomysły na ukazywanie wybranych fragmentów ciała, np. kopyt, rogów i głowy, które celowo zostają przerysowane. Niektóre z tych rozwiązań są wielokrotnie powtarzane, jak wyrazisty rysunek zwierzęcych oczu i malowniczych rysów twarzy. Kontakt wzrokowy, jaki nawiązuje się między widzem a zwierzęciem, łamie wszelką surowość formy. Zainteresowanie fizjonomią przedstawionych postaci ustępuje miejsca wyrazowi emocjonalnemu i ogólnej nastrojowości. Pod tym względem postaci są trafnie uchwycone i wzbogacone gestem bez zbędnej egzaltacji. W późniejszych płótnach motywy na obrazie stają się bardziej ozdobne i rozbudowane. Jednocześnie ich kształty tak subtelnieją, iż niektóre prezentują pewną „manierę wytworności”, co widać m.in. w ptakach z długimi, misternie pochylonymi szyjami. Obrazy ukazują więcej szczegółów, charakteryzujących poszczególne gatunki zwierząt. Zauważalna jest także precyzja w traktowaniu płaszczyzny ciała – łusek i piór, co w dalszym etapie pro-

¹⁰⁴ J. Ströter-Bender, *op. cit.*

wadzi do bardziej naturalistycznego stylu. W skrajnej postaci zmultiplikowane i rytmiczne figury, całkowicie zgrafizowane, tworzą rodzaj bogatego ornamentu, w którym trudno wyodrębnić poszczególne detale. Na obrazach Tingatingi sylwetki zwierząt przedstawione zostały w zarysie kilkomatyma precyzyjnymi pociągnięciami pędzla. Ciała ustawione są w profilu i jedynie głowa, zwrócona *en face*, znajduje się w innej do niego płaszczyźnie, łagodząc sztywność formy. Wczesne wizerunki są typowo zniekształcone. Słonie np. mają zbyt wysmukłe nogi sprawiające wrażenie niestabilności. Poza tym łączą w sobie cechy dwóch gatunków: z regionu zachodnio-centralnego długousze o smukłych nogach oraz wschodnio-południowe z trójkątnymi uszami i grubymi nogami. Trudno zorientować się, który z nich posłużył artyście za model¹⁰⁵. Ptaki są niedookreślone, ale zawsze posiadają niezmiernie długie szyje i dzioby; trudne do zidentyfikowania kurczaki wyróżniają się wydłużonymi głowami i ogonami, a strusie stoją w rozkroku niczym istoty ludzkie. W niektórych przedstawieniach nie można wyłowić sensu sceny, np.: w przypadku lwa goniącego człowieka. Niektóre wizerunki zwierząt świadczą o poczuciu humoru twórców, np. duży ptak z guzem na głowie. Nadal powiela się w malarstwie tingatinga stare wzory, ale każdy motyw rodzi się w nowej postaci. Młodzi artyści przekształcają schematyczne formy w bardziej realistyczne figury zwierząt. Nosorożce i hipopotamy występują razem z lwami i konikami polnymi, ptaki – wrony z białymi brzuchami, pawie, flamingi mają bardziej wyszukane kształty, a motyle skrzydła pełne są koloru i rytmu. Najbardziej dekoracyjne sceny przedstawiają stada żyraf, które swoimi finezyjnymi łukami szyj i długimi nogami tworzą skomplikowane, rytmiczne układy. W ten sam sposób traktuje się gęsto zakomponowane ptaki, tak wtopione w gałęzie drzew, że ledwo dostrzegalne spomiędzy liści.

Podobna ewolucja widoczna jest w przypadku dekoracji. Pierwotnie występuje niezwykle rzadko, ale nawet wówczas artyści obchodzą się z nią bardzo oszczędnie, sporadycznie wprowadzając proste ornamenty w celu podkreślenia formy ciała zwierzęcia albo wrażenia przestrzeni na drugim planie. W dojrzałej fazie stylu zwłaszcza partie tła wzmocnione są wielością linii i kształtów, które tworzą oryginalny deseń. Malowidła te wykazują większą skrupulatność w obrazowaniu detalu niż wcześniejsze prace. Skłonność do ozdobnego traktowania powierzchni najpełniej wyraża się

¹⁰⁵ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 95.

w szczelnym zabudowywaniu płaszczyzn mnóstwem drobnych elementów, nakładanych na gotową już kompozycję, czego nie da się zaobserwować we wczesnym malarstwie. Występują tu: charakterystyczne kropki, szczelnie wypełniające obraz, wciśnięte nawet w najmniejszą szczelinę, łamiące monotonię form kreski; koncentrycznie rozchodzące się promienie lub poziome paski; stylizowane piórka gubiące się we własnych rytmach; wijące się gałęzie drzew ułożone w secesyjne, koliste wzory; wszelkie listki, łezki, kółka oraz inne detale przypominające np. wole oczka. Najczęściej przyjmują postać form zaczerpniętych z natury, ale w odważniejszych realizacjach przekształcają się w bujne wzory geometryczne.

Obrazy nie opowiadają historii. Sceny rodzajowe są na ogół stworzone z uproszczonych elementów rozrzuconych po całej powierzchni kompozycji. Bardzo schematyczne postaci ludzkie nie sprawiają wrażenia, jakby pochłaniały je czynności, które wykonują zwykle dość nieporadnie. W swojej sylwecie i gestach wydają się zbyt mało wytworne i nieskomplikowane, zwłaszcza w przypadku subtelnych figur zwierząt. Wszystkie sceny ujawniają pewną sztywność, czy może wręcz niezręczność w obrazowaniu, chociaż u artystów specjalizujących się w tego rodzaju przedstawieniach zdarzają się wyjątki. Przejawia się to głównie w dokładniejszym widzeniu anatomii ciała i zauważaniu większej ilości szczegółów z otoczenia. Tego rodzaju sceny rodzajowe przywodzą na myśl skojarzenia z komiksem, zwłaszcza że niekiedy pojawiają się napisy dopowiadające treść sceny. Postaci ludzkie tak upodobniły się do siebie, że przyjmują formę symbolu, a nie kalki rzeczywistości. Tu również ciało ujęte jest z profilu, co najbardziej rzuca się w oczy w sposobie przedstawiania nóg ustawionych jedna za drugą, niczym w hieroglifach egipskich. Głowa, podobnie jak dłonie i stopy, jest zdecydowanie powiększona w stosunku do rozmiarów sylwetki. Często wyeksponowane bywają też pośladki. Oczy, usta, nos, brwi obrysowane czarnym konturem zawsze ujęte są w tej samej formie. Artyści w przypadku tematów rodzajowych nie skupiają swojej uwagi na obserwacji psychologicznej; nie widać też w rysach twarzy różnicowania wieku czy płci. Z dużą wiernością natomiast oddają tradycyjne stroje o czytelnym wzorze. Pewną wybiórczość w obserwacji potwierdzają liczne przedmioty codziennego użytku, w których niekonsekwentnie podkreślone są ich najbardziej charakterystyczne cechy. Dzieje się tak m.in. w przypadku rowerów, posiadających dokładnie wyrysowane szprychy przy jednoczesnym pominięciu pedałów.

Akcja w przedstawieniach rozgrywa się dyskretnie, poza percepcją widza. Nie jest to świat dla każdego zrozumiały, chociaż stwarza pozory rzeczywistości. Jego sekret zawiera się w majestatycznym trwaniu, które paraliżuje ludzi i przedmioty tak, że wydają się być zakłète w chwilę, a może istnieją już poza nią. Postaci żyją własnym życiem, wtopione w sztucznie wycięty fragment rzeczywistości. Czas snuje się tu wolno i następujące po sobie wydarzenia zdają się nie absorbować nawet samych bohaterów. W oszczędniejszych w formie obrazach zwierzęta nie uczestniczą aktywnie w scenie – w kompozycjach wieloosobowych postaci gubią się natomiast w powszechnym zamieszaniu i w tłumie stają się jednym z wielu elementów sceny. Rytmizacja – zarówno figur, jak i ornamentów – także wprowadza substytut następstw wydarzeń. Upływ czasu w dosłowny sposób jest zaakcentowany przez kontynuowanie akcji w dalszych etapach kompozycji. Czasami stosuje się do tego celu pasowy układ scen (jak w komiksach), a innym razem następne fazy zdarzeń pojawiają się spontanicznie w różnych momentach na zasadzie symultaniczności w ramach jednego przedstawienia.

RUCH I DYNAMIKA

Zwierzęta z obrazów Tingatingi uchwycone są w sztywnej, dumnej pozie. Nie wykonują żadnego ruchu poza zwróceniem głowy do widza. Kontakt wzrokowy łamie tę subtelną atmosferę skupienia i dyskretnie wprowadza namiastkę dynamiki. Czasem tylko towarzyszą im delikatne gesty wykraczające poza statykę ich wizerunku. Podobnie otoczenie trwa w bezruchu, niezmaconym żadnym wydarzeniem.

Inni artyści uzyskują wrażenie dynamiki, wprowadzając skomplikowane układy. Ptaki z pochyłymi szyjami czy łukowato wygięte ciała antylop mimo statycznej postawy prezentują sylwetki pełne napięcia.

W wielu projektach autorzy prac uciekają się do powtarzania i zagęszczania tych samych motywów, które tworzą w ten sposób otwarte, wirujące kompozycje, przypominające wzory tkanin – na przykład serie flamingów czy wijące się konary drzew. Owa rytmizacja formy niemal wydobywa trzepot ze skrzydeł siedzących na gałęziach ptaków i wprowadza je w ruch. Wrażenie pewnego rodzaju zgiełku i zamieszania da się również zaobserwować w wieloosobowych scenach rodzajowych, w których postaci rzad-

ko bywają trafnie zaobserwowane, a na pewno brak im wyszukanych pól i teatralnej gestykulacji. W tłumie stają się jednym z wielu elementów kompozycji.

ŚWIATŁO I WALOR

Obrazy, zwłaszcza te z wczesnego okresu, zawierają w sobie wiele wolnej przestrzeni, światła, tzw. powietrza. Zatracają natomiast ten efekt na późniejszym etapie na rzecz innych walorów.

Artyści zupełnie nie są zainteresowani wpływem otoczenia na przedstawiane formy. Funkcjonują one na obrazie jako samodzielne obiekty. Osadzone są na tle krajobrazu, w którym nie zasugerowano źródła światła. Wskutek tego bryła traci swoją obłość, brakuje refleksów kolorystycznych, sylwetki nie rzucają cieni, nie występuje sugestywne oświetlenie. Taki rodzaj obrazowania jest charakterystyczny dla naiwnego sposobu postrzegania natury, wolnego od norm akademickich. Z czasem staje się stałą manierą, utożsamianą także z kolejnymi twórcami. Nie zatarły jej nawet podejmowane później próby wprowadzenia modelunku światłocieniowego.

Kontrasty walorowe w ramach jednej barwy są znikome. Minimalną gradację twórcy uzyskują najczęściej dzięki domieszce bieli do farby, co jest czytelne zwłaszcza w pracach monochromatycznych.

Efekt odbijania światła na obrazie nieco ożywia przedstawienie, ale jest jedynie wynikiem stosowania wysokopolyskowych emalii.

LINIA

Tingatinga cenił rysunek i często, mimo wielobarwności swoich obrazów, przedkładał go ponad efekty malarskie. Postaci zwierząt i ludzi przedstawiał w zarysie kilkoma precyzyjnymi pociągnięciami pędzla. Wydobywał formy za pomocą oszczędnej i nieskomplikowanej linii, akcentując ich najbardziej charakterystyczne cechy. W skomplikowanych układach jest ona prowadzona z dużą wyobraźnią i precyzją. Posługując się subtelnymi krzywiznami, artyści nadają elegancki wygląd sylwetkom zwierząt i tworzą wyrafinowane ornamenty przez rozbudowanie motywów roślinnych – najczęściej występujących jako element tła. Linia jest również jednym z głównych środków artystycznych, wpływających na ostateczny kształt kompozycji. Bywa, że przedstawienie przybiera nawet postać linearnej siat-

ki, kojarzącej się z grafiką. Znacznie gorzej wypada natomiast w przedstawieniach rodzajowych – bywa wówczas nieporadna i schematyczna.

Często linia naturalnie pojawia się na styku płaszczyzn barwnych dzięki silnym, kontrastowym zestawieniom, jednak dla tego malarstwa jest charakterystyczne podkreślenie sylwety dodatkowym obrysem. Jednolity, wyrazisty kontur – najczęściej w czarnym lub białym odcieniu (rzadko innym), nadaje postaciom swoistą surowość i sprowadza je do formy znaku. Przy tak płaszczyznowym sposobie podejścia do malarstwa linia potraktowana jest tu jako główny element wytyczający granice przedmiotu. Jedna forma zostaje oddzielona od drugiej i zyskuje swój indywidualny kształt. Płaskie plamy barwne zamknięte konturem teraz dopiero wydają się być skończone.

Linia prowadzona jest pewną ręką, niczym od szablonu. Artyści jednym pociągnięciem pędzla, z dużą wprawą i wyczuciem są w stanie uzyskać zadziwiające efekty, powielając opanowane już motywy.

EKSPRESJA

„Każda kompozycja jest poematem poświęconym życiu. Widać w nich radość tworzenia i entuzjazm, z jakim artyści pokazują optymistyczną wizję świata”¹⁰⁶. Obrazy, poza ich piękną formą, niosą w sobie głębokie przesłanie autora. Twórcy używają minimum elementów do rekonstrukcji nieuchwytnego piękna, zamkniętego w artystycznej rzeczywistości.

Sposób obrazowania ma na celu podkreślenie ogólnego klimatu przedstawienia – pozornie skupiony na fizjonomii, wysuwa na plan pierwszy charakterystykę postaci zwierząt pod względem emocjonalnym. Napięty wyraz twarzy, dodatkowo podkreślony przez poważne skupienie wzroku na widzu, ożywia zarówno samego bohatera, jak i całą kompozycję. W późniejszych obrazach rzadziej zauważa się bezpośrednie zainteresowanie wyrażaniem uczuć. Brak tu wnikliwej obserwacji, przez co wyraz emocjonalny postaci jest dość splotony i nie wykracza poza stereotypową monotonię. Wszystkie wydają się być identyczne, przedstawione bez różnicowania grymasów. Nie oznacza to jednak braku umiejętności w wyrażaniu ekspresji – pod tym względem prace zdradzają charakter romantyczny.

¹⁰⁶ J. Koziorowska, *op. cit.*

Powierzchnia obrazów jest gładka, chociaż czasem zyskuje porowatą fakturę jeszcze podczas gruntowania.

Zwykle można dostrzec na płótnie wyraźny dukt pędzla dzięki malowaniu grubą warstwą farby, ale jest to efekt daleki od świadomego posługiwania się techniką impastową. Kolor nakładany jest lekko, odważnie, co wskazuje na dobre opanowanie techniki przez artystę.

Malowidła, zwłaszcza te późniejsze, odbijają światło od jednolitej powierzchni ze względu na właściwości stosowanych emalii.

IKONOGRAFIA I TEMATYKA

Tematyka malarstwa szkoły tingatinga, którą można uznać za „sztukę autokreacji”, obejmuje wszystkie przejawy życia codziennego człowieka. Począwszy od jego naturalnego środowiska, zwłaszcza wizerunków dzikich zwierząt, skupia się na scenach rodzajowych, obrazujących realia spokojnej egzystencji na wsi i zgiełku miejskiej cywilizacji, nie pomijając również aktualnych problemów i wydarzeń z historii kraju. Ukazując rzeczywistość często odwołuje się do wyobraźni i wspomnień z dzieciństwa, a przede wszystkim wnika w sferę bogatej tradycji afrykańskiej, która wprowadza w nieznaną świat magii. Różnorodność ikonografii czyni te przedstawienia niezwykle barwnymi i egzotycznymi.

NATURA

Współlistnienie istot ludzkich i dzikich zwierząt wydaje się być ukrytym tematem malarstwa tingatinga. Życie ludzi kontynentu afrykańskiego od niepamiętnych czasów skupia się przede wszystkim na świecie przyrody i nietrudno jest zrozumieć, jaki wpływ ma ono na formy artystycznego wyrazu. Przedstawienia animalistyczne są dwuwymiarowym wyrazem ducha Afryki, akcentującym ścisły związek człowieka z naturą. Malarstwo to nie stanowi jednak wiernej ilustracji rzeczywistości, ale stara się dotrzeć do tajemnicy jej istnienia, „utajonej nagości”, pokazując, jak daleko wyobraźnia może odejść od pospolitych stereotypów. Nie tylko dokonuje penetracji postaci zwierzęcia jako formy, ale przede wszystkim obwieszcza swoje przywiązanie do środowiska naturalnego.

Tingatinga malował głównie stylizowane zwierzęta, typowe dla fauny afrykańskiej wschodniej części kontynentu. Na jego obrazach pojawiały się: słoń, żyrafa, lew, hipopotam i antylopa, nazywane często „wielką piątką”¹⁰⁷. Nie wiadomo właściwie, z jakiego powodu akurat te, a nie inne gatunki trafiły do liczby wybranych. Zastanawia, dlaczego należy do niej pospolity hipopotam, a piękny gepard i wymierające nosorożce już nie, podobnie jak hieny, szakale, lamparty, gazy, zebry, bawoły i inne. Stają się one przedmiotem zainteresowania dopiero późniejszych twórców. Za „programowe” dzieło szkoły można uznać często powielane przedstawienie antylop o „płonących oczach” na czerwonym tle. Poza tym artyści upodobałi sobie fantazyjne okazy ze świata ptaków, wśród których zaobserwować można liczne strusie, flamingi, orły, drób, a także piękne pawie czy wrony z białymi brzuchami. Wtopione w gałęzie drzew, tworzą bogate kompozycje dekoracyjne. Pospolite z wyglądu zwierzęta, m.in. żółwie i węże, przekształcone zostały w piękne, malownicze formy. Obok nich niekiedy pojawiają się także mniejsze stworzenia, jak np. koniki polne, które z trudem dostrzec można na tle innych. W ostatnich czasach chętnie podejmowany jest motyw żyraf ze skrzyżowanymi szyjami, przyjmujący postać prostego znaku graficznego, a innym razem rozbudowanych układów rodzajowych. Na podobnych założeniach konstruowane są obrazy ukazujące stado zebra wtapiające się w tło skomplikowaną rytmiką ciał. Oryginalne wyobrażenia, preferowane zwłaszcza od niedawna, stanowią lawice z mnóstwem kolorowych ryb. Od dawna ulubionym motywem są natomiast wielopostaciowe sceny animalistyczne, które skupiają przedstawicieli różnych gatunków zwierząt. Coraz częściej ich sylwetki ukazane są w ciekawych układach, obrazujących wzajemne relacje, np. lew, który swoją łapą przytrzymuje schwytaną ofiarę lub matka doglądająca małego słońka. Czasem towarzyszą im ludzie, a niekiedy także duchy.

Obraz naturalnego środowiska dopełniają motywy barwnego krajobrazu Tanzanii. Wiele scen osadzonych jest w kontekście typowo afrykańskiego pejzażu, który najczęściej sprowadza się do ośnieżonego szczytu Kilimandżaro górującego ponad tropikalnym wybrzeżem oceanu. Główną areną dla popisów zwierzęcych są rozległe, suche, porośnięte ciernistymi drzewami, z rzadka tylko usiane jeziorami sawanny. Elementy tej przyrody pojawiają się na obrazach zazwyczaj w formie tła, tworząc iluzję dzi-

¹⁰⁷ Ibidem.

kiej natury. Charakterystyczną cechą przedstawień rodzajowych są zmieniające się bez końca krajobrazy – małe gospodarstwa i plantacje ustępują miejsca strumieniom i ścieżkom w buszu, chaty kryte drewnem i falistą blachą wyrastają obok herbaciarni i hoteli, między przepelnionymi autobusami miejskimi tłoczą się pikapy i rowery, a na ulicach widać błakające się dzieci, kozy i kurczęta. Typowe dla tego kraju motywy tworzą niezwykle uderzające widoki, dalekie od tradycji malarstwa europejskiego.

ŻYCIE CODZIENNE I BIEŻĄCE WYDARZENIA

Tingatinga malował to, czego nauczył się na wsi będąc dzieckiem, oraz co sam miał okazję przeżywać lub obserwować z pozycji świadka w dojrzałym życiu w społeczności miejskiej. Zarówno on, jak i inni artyści przyglądał się bacznie poczynaniom w swoim kraju i sytuacji, w jakiej zmuszony był żyć.

Prace nie ograniczają się jedynie do prezentacji treści wydarzenia lub jego bohatera, lecz przedstawiają problem, konflikt psychologiczny czy kulminacyjny moment akcji. Nie próbują one przedstawiać zwierząt i ludzi realistycznie. Prezentacje codzienności są prawdziwym poematem poświęconym życiu, ukazującym barwny i symboliczny świat. Zdarza się, że zaprezentowanym wydarzeniom towarzyszą napisy wyjaśniające, np. nazwiska osób, często potwierdzone przez ludzi pochodzących z tego miejsca, dzięki czemu obrazy zyskują na wiarygodności. Każdy z nich opowiada historię, która jest głęboko osadzona w afrykańskiej kulturze. I choć te naiwne sceny rodzajowe wydają się być nieco mało subtelne i nieskomplikowane, cenne są ze względu na wyrażone w nich treści.

W malarstwie tingatinga zawarta jest kwintesencja życia codziennego prostych ludzi, wypełnionego różnymi zajęciami. Realia wsi obfitują w spokojne sceny uprawy roli, prac domowych i świętowania. Często są wizerunki kobiet przy żniwach, pochłoniętych uprawą pola czy zbiorami w sadzie. Występują przedstawienia mężczyzn łowiących ryby i polujących na dzikie zwierzęta. Pojawiają się także tematy obrazujące prace w domowym zaciszu, jak np. przygotowywanie posiłków, lepienie garnków czy liryczne sceny zaplatania warkoczyków i nakładania makijażu. Nie brak też motywów świętowania, ukazujących tańczące kobiety z przygrywającymi im na bębnach mężczyznami. W tym samym pogodnym klimacie utrzymane są plastyczne interpretacje wydarzeń religijnych, jak np. przy-

bycie misjonarza do wsi. Jedną z oryginalniejszych realizacji jest przedstawienie rodziny artysty, które przywołuje moment i miejsce jego narodzin. Występuje ono w kilku wariantach, m.in. w postaci obejmujących się małżonków, oplecionych sznurem koralu, w towarzystwie symbolicznej pary ptaków na tle krajobrazu wiejskiego, gdzie dostrzec można także napis wyjaśniający, odnoszący się do daty i miejsca urodzenia, nazwy plemienia i rodziny, z której on pochodzi. Zdarzają się także liczne przedstawienia zaczerpnięte z tradycji ustnej – mitów, legend, wierzeń z towarzyszącymi im obrzędami magicznymi, które są najbardziej popularnymi motywami tematyki rodzajowej malarstwa tingatinga¹⁰⁸. Wśród motywów obrazujących rzeczywiste postaci w abstrakcyjnej interpretacji wyraźnie wyodrębniła się grupa wizerunków przypominających ciała Masajów, czytelna tylko dzięki smukłości sylwetek, charakterystycznym strojom i uzbrojeniu. Preferowane są także motywy zwane „Mama Afryka” oraz przedstawienia tańców i wędrówek tego plemienia, zatracające swoją realistyczną formę. Czasami są one bardziej dosłowne, obrazując wszystkie atrybuty postaci, a innym razem wyraźnie pomijają ich istotę. Zwykle bardziej przypominają geometryczny wzór niż scenę rodzajową. Temat ludu Masajów jest jednym z najmodniejszych, zwłaszcza wśród artystów młodego pokolenia.

Poza pracami dotyczącymi problematyki wsi pojawiają się także obrazy przedstawiające blaski i cienie miejskiej cywilizacji. Zwłaszcza styl z Zimbabwe doskonale nadaje się do ukazywania pojedynczych scen lub całych historii odbywających się jednocześnie w różnych częściach obrazu. Występują w nich nie tylko sylwetki ludzkie, ale często także zwierzęta, ujęte w formę przypominającą komiks. Są to monumentalne kompozycje, którym autor nadaje wyraz dramatu, liryki lub groteski, podkreślając tym samym swój stosunek do przedstawionej tematyki. Sztuka jest produktem społeczeństwa, dlatego jej forma artystyczna wpisuje się w kontekst walki z politycznym, socjalnym i ekonomicznym środowiskiem, w odpowiedzi na aktualne, niekorzystne przemiany w kraju.

Ulubionym motywem niektórych malarzy jest szpital – bogate źródło inspiracji. Tutaj chorzy, lekarze i pielęgniarki poruszają się w zamkniętych perspektywach pomieszczeniach, wprowadzając atmosferę rozgardiaszu i pośpiechu. Inne obrazy często skupiają swoją uwagę na niespokojnym

¹⁰⁸ Ze względu na swoją oryginalną problematykę zostały omówione szczegółowo w osobnej grupie tematycznej.

świecie, będącym przedmiotem szczególnie zjadliwego humoru. Najlepszym przykładem jest motyw targowiska dla biedniejszej ludności, zwany „Kariako”, który obrazując codzienność nie stroni od wpływów sztuki jarmarcznej. Przy tej okazji pojawiają się sceny przegania handlarzy przez służby miejskie, łapania złodziei, korupcji, oczekiwania pod przepelnionym szpitalem, wypadków rowerowych, bójek ulicznych, wymiotujących alkoholików i wiele innych, piętnujących nie najlepszą kondycję społeczną. Jednocześnie na ich tle ukazane są sielankowe w pojęciu afrykańskim sceny – popijanie coli w restauracji, robienie zakupów itp. Sytuacja powszechnej biedy przejawia się w obrazowaniu przykrych wydarzeń z codzienności, m.in. konsekwencji niepłacenia za towar z powodu braku pieniędzy. Poważnym problemem, który znalazł swe odbicie w malarstwie, jest sprawa rasizmu, widocznego m.in. w szkołach zamkniętych przed czarnymi dziećmi, zaglądatającymi 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 wizerunki ludzi chorych na malarię i akcje edukacyjne związane z przeciwdziałaniem AIDS.

HISTORIA TANZANII

Istnieje dość duża grupa obrazów, które są ilustrowaną kroniką ważnych wydarzeń z historii kraju. Realia czasem są tak dokładne, że towarzyszą im nawet imiona uczestników zdarzeń. W tym sensie malarze przyczyniają się do zachowania pamięci o minionych czasach, a właściwie sami tworzą jej wizerunek. Sztuka rozwija się zgodnie z wydarzeniami w kraju i nie pomija niczego, co jest częścią tanzańskiego otoczenia. Artyści dobrze obeznani w historii narodu z pasją malują sceny z przeszłości, zwłaszcza te najbardziej dramatyczne.

W pierwszym rzędzie pojawiają się tematy dotyczące odzyskania niepodległości przez Tanzanię w 1961 roku. Przeważają wśród nich wizerunki prezydenta Juliusa Nyerere, sceny walk ulicznych i przedstawienia ukazujące późniejsze sukcesy w edukacji i służbie zdrowia. W pierwszych latach wolności Afryka charakteryzowała się wielkim optymizmem, co znalazło swoje odbicie w malarstwie szkoły tingatinga. Istnieją też prace obrazujące działalność handlową w obszarze przybrzeżnym, przedstawiające przybijające do portu ogromne statki załadowe towarami. Częstym

tematem jest problem handlu niewolnikami, poniżania ludzi na tle rasowym i zmuszania ich do ciężkiej pracy. Wśród obrazów historycznych pojawiają się też takie, które przedstawiają walki Tanzańczyków z niemieckimi okupantami z okresu kolonizacji, egzekucje dokonywane po stłumieniu buntu, np. na jednym z sultanów, prace na plantacjach nadzorowane przez białych, budowę kolei i wiele innych – wszystkie akcentujące zależność Afrykańczyków od obcych ciemnych. Malarstwo to przedstawia przede wszystkim historię oporu przeciw handlowi niewolnikami i rządowi białych kolonialistów, a także obrazuje działania „ujama” podległych dzisiaj polityce socjalistycznej.

TRADYCJE PLEMENIA MAKUA

Wiele obrazów szkoły tingatinga ukazuje sceny nawiązujące do mitów, legend, opowieści ludowych Makua. Tradycja ustna tego ludu jest wyjątkowo bogata. Choć występują pewne różnice w zwyczajach i tradycjach poszczególnych plemion, łączy je wiele podobieństw, które tworzą jedną kulturę Tanzanii i „Czarnej Afryki”, przejawiającą się w rytuałach i codziennych działaniach ludności. Tingatinga, dzięki wychowaniu w tradycyjnej społeczności, miał okazję słyszeć pradawne historie, przekazywane przez wiejską starszyznę. Inni artyści w większości muszą opierać się wyłącznie na podaniach ustnych. Czasami więc trudno zrozumieć, dlaczego motywy tradycyjnej kultury są treścią obrazów malarzy od dawna mieszkających z dala od wiejskiej społeczności. Inspiracje i prototypy prac artystów tingatinga niewątpliwie pochodzą z ich kręgu kulturowego. Są one przekazywane z pokolenia na pokolenie w celu zachowania tradycji i języka suahili. Treść poszczególnych scen rodzajowych nie zawsze jest czytelna tylko na podstawie samych obrazów – nabierają one sensu dopiero w odniesieniu do lokalnych legend. Pojawiające się w pracach wyobrażenia świata duchowego, bogatego w moce objawiające się pod różnymi postaciami (takimi jak diabły „shetani” i dusze „mizimu”), przynależą do szerokiego zakresu tematów zwanych „spirits”, czyli duchy.

Jednym z przykładów takiej realizacji jest przedstawienie wielkiego diabła mieszkającego w Nangurukuru, który schwytał człowieka zbierającego miód na jego baobabie. Demony, poinformowane o jego obecności, przyglądają się ofierze wciąganej do wnętrza drzewa, ale nie mogą temu zapobiec. Jest to baobab zła, czarów, jakich wiele rośnie w Afryce, nie

wszystkie jednak są domami diabłów. Pojawiają się też inne prace obrazujące gniew „shetani”, np. zamieszkujących morza i oceany. Jeden z nich, utrzymany w stosownym do sytuacji, mrocznym klimacie przedstawia demona walczącego z żeglarzami, który częściowo przypomina zwierzę morskie o stopach w formie ryb, a także antylopę z jej charakterystycznymi rogami. Duchy mogą się wcielać także w inne zwierzęta, np. ptaki, które niepokornych ludzi za karę przenoszą na bezludną wyspę. Ich złość zawsze skierowana jest przeciw istotom ludzkim, które buntując się przeciwko nim, odważyły się naruszyć obowiązujące w świecie normy. „Mizimu”, oznaczające „duszę zmarłego”, „rodową duszę” lub „żywego trupa”, ukazwane są przy okazji obrazowania różnych rytuałów, najczęściej zaklęte w magiczny przedmiot zwany fetyszem. Wiele kompozycji przybiera bardzo groteskowe oblicze, któremu autorzy wtórnie nadają „barwne” znaczenie. Postaci duchów pojawiają się jako tłum, w którym widz ledwo dostrzega ich twarze, a formę ciała może sobie jedynie dopowiedzieć. Ustawione w rzędach, jedna przy drugiej, szczelnie wypełniają całą przestrzeń i w efekcie bardziej przypominają obsesję chorobową lub ścisk w środkach publicznego transportu¹⁰⁹ niż realne kształty natury. Koncepcja ta jest stosowana głównie ze względu na jej karykaturalne walory i nie wnosi głębszych treści. Grupę przedstawień abstrakcyjnych tworzą postaci, które do złudzenia przypominają motywy z rzeźb Makonde. Splątane ze sobą w skomplikowanych układach, są częścią pozamaterialnego świata zaklętego w formę obrazu. Samo dzieło dostarcza niewiele informacji wyjaśniających sens i cel tych realizacji; pozornie mają one jedynie dekoracyjne znaczenie.

Przedstawienia działań magicznych i czarów nie są pracami mającymi wyjaśnić ich sens i jedynie stanowią akcent ich prawdziwej obecności w życiu Tanzańczyków. Obrazy ukazujące tajemniczy, nierzeczywisty świat, dla Europejczyków są niezrozumiałe i tym bardziej fascynujące. Zwłaszcza historie o czarownikach i znachorach pobudzają wyobraźnię odbiorców.

Na obrazach odnaleźć można ślady misterii poświęconych jednemu z najważniejszych wydarzeń w życiu społeczności Makua, jakim jest inicjacja mężczyzn. Są to zarówno rytualne tańce, którym towarzyszą przygrywający bębniarze, jak i spotkania starszyny czy kapłanów przekazujących młodym kulturę plemienia, także dekorowanie ciał i przygotowywanie specjalnych posiłków. W pracach pojawiają się również tajemnicze w wy-

¹⁰⁹ *Art in Tanzania 2000...*, s. 66.

mowie maski, bogato zdobione stroje, tubylcze instrumenty i wiele innych rekwizytów kojarzonych wyłącznie z tą uroczystością. Malowidła również często przedstawiają tradycyjnych uzdrowicieli, zwanych „mganga”, których sztuka, tak różna od nowoczesnej medycyny, obejmuje ciekawe praktyki zakorzenione w kulturze plemiennej. Jedno z nich ukazuje wiejskiego znachora, próbującego wyleczyć kobietę z cholery. Obecna jest przy niej także rodzina, mająca wpłynąć na skuteczność uzdrawiania. Często na obrazach towarzyszy czarownikowi duch rodzaju męskiego, który obdarowuje go różnymi niezbędnymi rekwizytami, np. rogami dekorowanymi szklanymi paciorkami, które pełne są potężnych leków lub magicznych eliksirów. Uczestniczący w akcji wąż symbolizuje tajemną siłę, jaką może on wykorzystać i przesłać choremu. Innym razem postać uzdrowiciela pojawia się w okolicach drzew zamieszkiwanych przez duchy, by zebrać z nich lecznicze zioła. Nie przestrzega jednak wymaganych warunków, więc zostaje przez nie zaatakowany. Nie udaje mu się wydostać medykamentów z drzew, które w tej sytuacji i tak mogłyby zaszkodzić pacjentowi.

SCENY ALEGORYCZNE

Artyści czynią swoje obrazy pełnymi znaczeń i symboli, łącząc rzeczywistość ze światem nadprzyrodzonym. Coraz częściej ikonografia prac poszerzana bywa o nowe metafory, zwłaszcza posługujące się motywami o charakterze alegorycznym. Są one ujęte w ciekawe sceny, w których poza ludźmi uczestniczą także zwierzęta. Zazwyczaj dotyczą one legend o złych ludziach, żyjących przed laty, ich morderstwach, gwałtach, o kazirodztwie. Obrazy te zawierają często aluzje do ludzkich zachowań, uczuć i konfliktów. Ujęte są w „bajkowe przedstawienia”, bogate w treści, uczłowieczające postaci ze świata animalistycznego i niekiedy oddane są w sposób tak szyderczy, jakby autor chciał poddać w wątpliwość, czy to one naśladują ludzi, czy też odwrotnie. Artyści przewartościowują dotychczasowy wizerunek świata – królestwo zwierząt jest antropomorficzne, a przyroda dopuszczona zostaje do wyższych stref. Nie oznacza to jednak, że alegorie przytoczone są tylko za pomocą odwoływania się do takiego porządku. Zdarzają się również tradycyjne przedstawienia trudnych do zrozumienia treści, które z równą zręcznością i czytelnością ukazują ponadnaturalny świat.

Często występującym motywem jest „animal’ dance”, czyli taniec zwierząt ukazanych w prostych wizerunkach, np.: ptak przy mikrofonie, żółw

przy pianinie itp. Wykonują one czynności ludzkie także w przedstawieniach ukazujących szpital zwierzęcy, będący kąśliwą aluzją do rzeczywistości. Do najczęściej powtarzających się tematów należy ptak siedzący w gnieździe z jajkami, obserwowany przez drugiego, który symbolizuje bezpłodną kobietę, zazdrosną o szczęście matki. Inna legenda, ujęta w formie dyptyku złożonego z prawie identycznych figur, opowiada o tym jak źli ludzie spotykają się ze sobą w swego rodzaju piekle, gdzie ulegają różnym metamorfozom i zostają przemienieni w bestie, którymi byli za życia. Pojawiają się także krótkie ilustracje mówiące o upadku wartości, np. wątpliwej przyjaźni. Bardziej realistyczna w formie jest praca ośmieszająca rolę mężczyzny, ukazująca go leżącego pod drzewem, podczas gdy żona i dzieci zajęci są codziennymi pracami. Wiele prac przedstawia ptaka z narosłą na głowie, zwanego Hondohondo, który jest symbolem złych ludzi, pokutujących za krzywdy wyrządzane innym, np. brak solidaryzmu z potrzebującymi¹¹⁰. Na innych obrazach występuje wielki wąż Nyera, będący mitycznym postrachem okolicy¹¹¹. Rybak w towarzystwie szczura żyjącego razem z człowiekiem, pojawiający się między innymi zwierzętami, jest alegorią wiernej przyjaźni¹¹². Natomiast przedstawienia człowieka spoglą-

¹¹⁰ B. Kirknæs, *op. cit.*, s. 80–82: Legenda głosi, że pewien człowiek nie chciał pomagać ludziom ze swojej wioski, nawet gdy umierali im najbliżsi. Dlatego wszyscy postanowili odseparować się od niego. Gdy zmarła jego matka, został zupełnie sam i nie radził sobie z przygotowaniem do pochówku, a przede wszystkim zabrakło mu ziemi na grób. Mimo próśb, nikt nie chciał mu pomóc. Położył więc na swoim grzbiecie rozkładające się już zwłoki i zaczął podróżować w poszukiwaniu cmentarza. Gdy całkowicie zgnily, na jego głowie pojawiła się narośl. Mówi się, że szuka tak miejsca do dziś.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 13–15: Według podań pewnego dnia „mzungu”, czyli Biały, wyruszył z wyprawą niemiecką w głąb łądu w poszukiwaniu drogocennych surowców – kości słoniowej i rogów nosorożca. Mieszkańcy ostrzegali go przed groźącym niebezpieczeństwem ze strony zamieszkującego tam węża o „ustach wielkości jaskini”. Ten jednak nie posłuchał rady i ruszył na polowanie. Nie wiedział, że w trakcie podróży step zamienił się we wnętrze zwierzęcia. Gdy zorientował się, że jest w pułapce, rozciął skórę węża za pomocą noża i wydostał się na zewnątrz. Po tych wydarzeniach stracił rozum.

¹¹² *Ibidem*, s. 27–29: Jedną z legend wyjaśnia ich zażyłość, która rozpoczęła się od wspólnego łowienia ryb i dzielenia się posiłkami. Pewnego dnia rybak złapał rybę, która w domu przemieniła się w olbrzymie stworzenie podobne do węża i chciała go pożreć. Przerazony prosił o litość i pomoc mieszkańców wioski. Jednak wszyscy wraz z królem przyznali pokornie słusność zwierzęciu i oddali mu rybaka. Gdy razem oddalili się w kierunku morza, nadszedł szczur, który usłyszawszy całą historię, sprytnie namówił węża, żeby pokazał jeszcze raz, że rzeczywiście potrafi się przemieniać. Gdy ten wrócił do swojej dawnej postaci, rybak ze szczurem związali go do worka i porzucili. Od tego czasu szczury żyją w domach ludzi i podkradają im jedzenie.

dającego w tafli wody mogą oznaczać poszukiwanie iluzyjnego szczęścia, które istnieje gdzie indziej¹¹³.

PROCES TWÓRCZY I TECHNOLOGIA

Edward Saidi Tingatinga zaczął malować przy użyciu pędzla i farb olejnych na drewnianych podłożach około 1968 roku. Wówczas to rozpoczął swoją przygodę z techniką malarską.

Obserwując artystów przy pracy, odnosi się wrażenie, że obrazy powstają jakby pod jednym dotknięciem pędzla. W rzeczywistości jednak jest to kilkunietapowy, skomplikowany proces.

Malarze zwykle nie wychodzą z plener w poszukiwaniu natchnienia. Obserwują naturę jedynie po to, by zarejestrować wrażenia, które staną się inspiracją dla późniejszych przedstawień. Również sam Tingatinga niejednokrotnie wspominał, jak spacerował po plaży, obserwując ludzi i toczące się życie¹¹⁴. Dopiero widząc artystów podczas malowania można uwierzyć, że efekt widoczny na płótnie nie jest wynikiem wielu szkiców, ale gotowej wizji powstałej w wyobraźni twórców. Zwykle „malujemy, co gra nam w sercu”¹¹⁵ – mówią sami o sobie. Jest to prawdziwa sztuka naiwna. Wielokrotnie jednak posiłkują się także gotowymi wzorami i podpatrują kolegów.

Zanim artysta przystąpi do malowania, musi samodzielnie przygotować podłoże malarskie. Każda pracownia posiada własne metody. Malarze tingatinga zazwyczaj mają wpływ na wybór formatu, rzadziej na rodzaj materiałów. Korzystają z tanich i dostępnych na miejscu środków i nigdy nie zaopatrują się w gotowe blejtramy. Dla oszczędności czasu i lepszej organizacji pracy sporządzają kilka podkładów jednocześnie i pozostawiają

¹¹³ *Il frutto nella fontana*, [w:] L. Ballarin, *Favole dall' Africa*, t. II, Bologna 1992, s. 105: Według ludowej opowieści kobieta przyszła do źródła i spostrzegła w nim piękny owoc, który niemal prosił, żeby go wziąć. Gdy wyciągnęła po niego rękę, nagle zniknął i pojawił się ponownie dopiero po chwili. Za każdym razem działo się podobnie. Kobieta pomyślała więc, żeby wysuszyć fontannę, wyjąć owoc, lecz kiedy skończyła i studnia była już pusta, czar przysnął i skarbu nie było. Chciała już zrezygnować, gdy przemówiły do niej drzewa: „Dlaczego szukasz w błocie tego, co jest w górze. Patrz w niebo”. Gdy spojrzała w tym kierunku, zobaczyła na drzewie swój owoc, którego odbicie widziała do tej pory w tafli wody.

¹¹⁴ F. Yamamoto, K. Shiraishi, *op. cit.*, s. 89.

¹¹⁵ Tak zgodnie wypowiedzieli się o swoich inspiracjach niemal wszyscy artyści.

je na słońcu do wyschnięcia, wskutek czego do ich powierzchni często przykleja się piasek i inne zabrudzenia.

Tingatinga od początku preferował format w kształcie kwadratu dokładnie o wymiarach 60 x 60 cm¹¹⁶. Czasami musiał wykazać się dużą zrecznością, próbując pogodzić to ograniczenie z zakomponowaniem niektórych motywów, które wymagały zdecydowanie prostokątnych podkładów. Mimo to rozmiar ten został zaakceptowany jako charakterystyczny dla wszystkich prac i długo funkcjonował w pracowni. Nowe formy przyjęły się przed pięciu laty dzięki bardziej odważnym artystom, ale dopiero niedawno stały się zjawiskiem powszechnym. Uległ zmianie nie tylko kształt prac, ale także ich wielkość. Coraz częściej można spotkać bardzo wydłużone formaty, których gabaryty przekraczają nawet metr wysokości lub są „kieszonkowymi” miniaturami. Przyjęto w tej kwestii całkowitą dowolność.

Pierwotnie stosowanym materiałem na podobrazie była tradycyjna płyta pilśniowa, którą pozyskiwano z odpadów z pobliskich warsztatów stolarskich. Tania i łatwo dostępna, długo cieszyła się popularnością. Niektórzy badacze twierdzą, że czasami do malowania wykorzystywano także deski do wykładania sufitów¹¹⁷. Dzięki sugestiom europejskich turystów, w 1984 roku drewniane podłoże zastąpione zostało zwykłym białym, bawełnianym płótnem, które naciągano na stelaż. Na życzenie klienta zdejmuje się je z blejtramów tuż po wyschnięciu i zwija w rulon dla większej wygody przy transporcie. Dla artystów jest to zarazem duża oszczędność. Niekiedy przeprowadza się eksperymenty z materiałami, np. na jednej z wystaw malarze kopiowali swoje prace na murach i miedzianych formach¹¹⁸. Obecnie z dużym powodzeniem na podłoże wykorzystywane są także rozmaite przedmioty codziennego użytku, które artyści pokrywają barwnymi ornamentami.

Do gruntów nikt z artystów nie przywiązuje większej wagi. Zwykle za podobrazie malarskie służy warstwa preparatu zrobionego z mąki, wody oraz „ugi”, czyli w przybliżeniu kleju drzewnego i olejku kakaowego¹¹⁹. Następnie gotową powierzchnię pokrywa się przeciwrzdzewną „podkładówką samochodową” („red oxide”) w odcieniu kadmu złamanego umbrą

¹¹⁶ Niektóre pozycje podają wymiary 55 x 55 cm. Za: F. Yamamoto, K. Shirashi, *op. cit.*, s. 86.

¹¹⁷ Dosłownie „ceiling boards”. *Tingatinga or the Modern Maqua...*, s. 88.

¹¹⁸ Wystawa Jaffary’ego i Mkury w Japonii. F. Yamamoto, K. Shirashi, *op. cit.*, s. 101.

¹¹⁹ *Tingatinga or the Modern Maqua...*, s. 13.

paloną, który czasami przebija spod malowidła. Wbrew niektórym opiniom¹²⁰ istnieją także nieco szlachetniejsze środki, choć nadal przemysłowego zastosowania, m.in. emulsje. Zależy to wyłącznie od finansów i upodobań malarzy. Podkład zwykle jest dość gruby i wyraźnie widać na nim dukt pędzla. Najczęściej wierzchnia warstwa ma kolor biały, ale ostatnio chętnie przyjmuje się również czarny.

Ze względu na błyszczącą strukturę obrazu, artyści rzadko wykańczają gotowe malowidło werniksem. Jest to według nich zbędny i mało komfortowy zabieg, ponieważ wymaga długiego czasu schnięcia. Robią to tylko na specjalne życzenie klienta i raczej wykorzystują do tego lakier przemysłowy.

Etapy powstawania właściwego malowidła mają z góry określony przebieg. Prace na gotowym podobrazie artyści rozpoczynają od zakładania powierzchni tła jednorodnymi lub cieniowanymi płaszczyznami, często taśmowo na kilku obrazach jednocześnie. Następnie ołówkiem rozrysowują formy, które pewnością kreski nasuwają niesłuszne podejrzenie posiadania się szablonem. Wówczas naszkicowane sylwety wypełniają płaskimi plamami barwnymi, czasem wzbogacając je na obrzeżach delikatnym światłocieniem za pomocą regularnych uderzeń tzw. suchym pędzlem lub wypełniając całą figurę stopniowanym ornamentem złożonym z drobnych kropek, podkreślających formę przedmiotu. Później pozostaje już tylko nadać kształtom więcej wyrazistości dzięki zaznaczeniu ostrego konturu. Powierzchnię tła uzupełniają ewentualnie dekoracją i wykańczają całość czarną lub bogato zdobioną ramką. Skończone malowidła wraz z blejtrmem lub jedynie w postaci luźnych płócien składują niedbale na stosach w magazynie. Tak przebiega proces tworzenia obrazu, rzadko odbiegający od tej normy. Dla artystów z biegiem lat stał się typowo rzemieślniczą pracą.

Tingatinga posługiwał się techniką olejną, ale nawet w początkowym okresie, nie mając dostępu do profesjonalnych farb, bazował na „półśrodkach”. Jedną z wielu właściwości tego malarstwa jest użycie nierozcieńczonej i niewymieszanej emalii, a także innych wysokopółyskowych farb – m.in. rowerowych, które dają lśniący i jaskrawy efekt. „Enamel paints” (czego odpowiednikiem w naszych warunkach są tzw. ftalówki) do dzisiaj

¹²⁰ Sami artyści niekiedy upierają się przy niestosowaniu podkładów, co jest chętnie wykorzystywane przez badaczy, próbujących potwierdzić teorie o ich braku wiedzy na temat podstaw technik malarskich.

cieszą się największym powodzeniem. W pewnym okresie artyści próbowali także farb akrylowych, ale okazały się one zbyt mało trwałe – były mniej elastyczne i szybciej pękały. Od dawna twórcy posługują się wyłącznie pędzlami, chociaż niektóre efekty przypominają ślady pozostawione przez szpachle, skrobaki czy nożyki. Nie używają również wałków, szablonów ani wszelkiego rodzaju ścierek. Preferują tradycyjne metody nakładania farby, niemal „prosto z tuby”.

TYPY TWÓRCZOŚCI

Różne eksperymenty, wykraczające poza ramy tradycyjnej formy malarskiej, znalazły szerokie zastosowanie w wielu przejawach życia codziennego. Sztuka tingatinga stała się w ten sposób bliska ludziom i zyskała nowych odbiorców swoich dzieł.

Artyści mają zwyczaj pokrywania zdobieniami przeróżnych obiektów ze swojego otoczenia. Poza obrazami można tu przytoczyć całą gamę przedmiotów, od użytkowych po dekoracyjne, w zależności od upodobań nabywców. Niektórzy malarze wyłącznie na tej działalności skupiają swoją uwagę, a dla studentów jest ona koniecznym etapem edukacji.

W ślad za pierwszymi doświadczeniami Tingatingi młodzi artyści zaczęli wytwarzać emaliowane, kolorowe doniczki. Później przyszła kolej na inne sprzęty codziennego użytku, m.in.: różnego rodzaju naczynia – kubki, butelki, talerze, półmiski, puszki, łyżki do gotowania, podkładki stołowe pod szkło kuchenne, tacki, chlebaki; zdobne puzderka na biżuterię; także meble i wszelkie sprzęty wyposażenia domu – lustrzane oprawy, ramy do obrazów, framugi drzwi, maty i wiele wiele innych. Próbując dostosować swoją ofertę do wymagań europejskiego turysty, malarze zaczęli produkować masowo różnego rodzaju dekoracje świąteczne, m.in. ozdoby choinkowe, a nawet miniaturowe drzewka wigilijne. Z myślą o najmłodszych odbiorcach wkrótce rozpowszechnił się pomysł zdobienia wielokolorowymi ornamentami tradycyjnych zabawek wystruganych w drewnie: samochodzików, wózków dla lalek, małych kołysek, foremek do robienia babek, „maskotek”-krokodyli. Kilka lat temu modne stały się niewielkie ozdobne wizytówki w formie tabliczek, na których umieszcza się napisy informacyjne. W ostatnim czasie bardzo dochodowy okazał się projekt wdrożenia do produkcji tekstylnej wzorów zaczerpniętych z naj-

bardziej znanych obrazów w postaci nadruków na ubrania. Przykłady zastosowania malarstwa tingatinga można dostrzec także na ulicy, np. na pokrowcach na koła zapasowe. W centrum miasta spotyka się często budynki użyteczności publicznej pokryte malowidłami ściennymi, albo tylko reklamujące je szyldy. Artyści zdobią nawet muszle i inne przedmioty mające naturalnie dekoracyjną formę.

FUNKCJE TWÓRCZOŚCI

Wielobarwność i bogactwo ornamentów w obrazach tingatinga sugeruje, iż jest to malarstwo tworzone głównie w celach dekoracyjnych. Większość artystów, mając świadomość efektownych walorów swojej sztuki liczy na to, że stanie się ona ozdobą tanzańskich domów, czy to w postaci tradycyjnych płócien, czy też form rzemieślniczych. Dbają o to, by przykuwała wzrok, głównie turystów, intensywnością barw czy nastrojową prostotą.

Idea malarstwa tingatinga zrodziła się w obliczu poważnego kryzysu ekonomicznego. Twórcy zajęli się działalnością artystyczną w nadziei, że sprzedaż obrazów wpłynie na poprawę ich sytuacji materialnej. Zachęcenie nieoczekiwanym sukcesem finansowym uczynili ze swojej pasji główne źródło zarobku. Niemniej jednak nadinterpretacją jest postrzeganie wszystkich obrazów wyłącznie jako prac rękodzielniczych produkowanych masowo pod gusta turystów dla zwiększenia zysku. Jednocześnie nie da się nie zauważyć, że sztuka tingatinga również przez instytucje państwowe jest traktowana wyłącznie jako przedmiot handlu. Bez wątplenia sukcesy w organizowaniu wystaw i sprzedaży prac w wielu krajach na całym świecie niejednokrotnie przynosiły duże korzyści, które stały się udziałem całego narodu i zasiły gospodarkę Tanzanii.

Malarstwo to wtopiło się w wielowiekowe dziedzictwo Tanzanii i jest z nią bezbłędnie utożsamiane. Obrazy, tak atrakcyjne dla turystów, stanowią idealne pamiątki z „Czarnego Łądu”.

Pogodne malowidła tingatinga są wyrazem głębokiej więzi z naturą i pragnienia prostego życia. Artyści, zamiast przedstawiać rzeczywistość, wolą mówić o swoich uczuciach, wyrażając entuzjazm i pokorę wobec dzikiej przyrody. Ich prace niosą w sobie silny przekaz emocjonalny.

Twórczość ta może być uznawana za bardzo ważną manifestację tożsamości kulturowej artystów. Każdy obraz opowiada własną historię, a jed-

nocześnie jest śladem afrykańskiej rzeczywistości. Istnieje tak wiele stereotypów „Czarnej Afryki” i jej zwyczajów, że trudno dać wiarę wciąż pokutującej powszechnie niewiedzy w tej dziedzinie. Sztuka tingatinga jest więc jedną z dróg przybliżenia prawdy o tym kontynencie. Próbuje chronić i umacniać główne filary tanzańskiej kultury: zwyczaje, tradycje, wierzenia, legendy, a w szczególności historię i oblicze plemienia Makua.

Artyści stali się ambasadorami swojego kraju. Za pomocą malarstwa wyrażają powszechne odczucia w obliczu kryzysu, podejmując walkę z niesprawiedliwością i wyzyskiem. Przybiera ona formę propagandową, piętnując konflikty międzyludzkie i uwłaczające zachowania.

Malarstwo ma tu również znaczenie edukacyjne. Zawiera czytelny w swym przekazie pogląd o współlistnieniu człowieka z życiem przyrody i światem duchowym. Odnosi się wrażenie, że jest ono utajonym tematem każdego przedstawienia. Dzięki swojej sztuce artyści utrwalają piękno Afryki, głównie dzikich zwierząt, które niedługo trudno będzie spotkać w ich naturalnym środowisku. W czasach braku poszanowania dla przyrody i licznych zagrożeń ekologicznych obrazy te stają się kolejną próbą ochrony praw natury i zjednoczenia obu światów.

Mogą funkcjonować jako medium komunikacji, dając odbiorcy możliwość kontaktu z odmienną kulturą. Kryją w sobie zachwyt i zachętę do refleksji nad egzotyką obcego świata.

Rozdział VI

EWOLUCJA STYLU – WYKSZTAŁCENIE TENDENCJI

Artyści wierzą, że ich „sztuka żyje, a tym samym rozwija się”¹²¹. Założenia malarstwa Tingatingi ewoluowały i z czasem zaczęły wyodrębniać się różnice między pierwotnym a ostatecznym obliczem stylu.

Artyści powracali do dobrze znanych sobie wzorów z twórczości mistrza i tworzyli tylko kolejne opracowania tych samych motywów. Wkrótce jednak niektórzy z nich, eksperymentując, urozmaicili swoje prace i tym samym wprowadzili pewne odmiany do wspólnych dotychczas idei i form. Zwłaszcza młodzi artyści, otwarci na nowe pomysły, doprowadzili postać swojego malarstwa do punktu, w którym z trudem można było dopatrzeć się związku ze sztuką Edwarda Saidiego Tingatingi.

Przemiany zmierzały w kierunku wzbogacenia stylu i tematyki, zakreślając drogę od skrajnej prostoty do eleganckiej dekoracyjności. Unowocześnione zostały materiały i metody pracy, pojawiło się wiele nowych wpływów.

Tworzenie dzieła określały takie zależności, jak: prototyp – kopia, mistrz – uczeń oraz wzajemne relacje artystów. Jednocześnie miały na nie wpływ także kontakty zagraniczne i rosnące zapotrzebowanie wśród klientów. Spowodowało to, że przez ostatnie trzydzieści lat malarstwo tingatinga zmieniło swój charakter i przeszło niezwykle interesującą ewolucję.

Obecnie w twórczości malarzy, zarówno ze stowarzyszenia, jak i niezrzeszonych, wyodrębnia się kilka wyraźnie różnych stylistyk mieszczących się w ramach tej samej szkoły artystycznej. Dotychczas malarstwo tingatinga było traktowane jako całość i wprowadzenie tej klasyfikacji jest pierwszą próbą uporządkowania tak bogatej twórczości.

¹²¹ Ch. Hatz, *op. cit.*, s. 21.

Podział nie zawsze opiera się na tych samych kryteriach; raczej są nimi cechy odróżniające od pierwotnego oblicza tej sztuki. Najczęściej stosowaną wytyczną jest rodzaj kompozycji i stopień wzbogacenia formy, rzadziej sam temat.

Wyszczególnione grupy słuszniej byłoby nazywać trendami, tendencjami czy może kierunkami, gdyż funkcjonują jako odmiany występujące pod wspólnym szyldem stylu tingatinga. Określenie „styl” stosowane jest więc tutaj jedynie umownie.

STYL TRADYCYJNY / OSZCZĘDNY

Tendencja do oszczędnego sposobu obrazowania jest często utożsamiana wyłącznie ze sztuką E. S. Tingatingi i niekiedy uznawana za jedyną. Rzeczywiście, podjęli ją pierwsi twórcy, wówczas dosłownie powielający estetykę mistrza, jednak przetrwała w najczystszej formie w sztuce artystów wszystkich pokoleń. Poza Amonde i Mkurą można tu wymienić m.in. Issę i Mimusa.

Obrazy klasyczne w formie, tradycyjne w tematyce i sentymentalne w wyrazie mają tę przewagę nad późniejszymi eksperymentami, że pozwalają zaistnieć swoistej pustce, która działa silniej niż bezpośrednie środki ekspresji. Nie stanowią one ilustracji rozumianej jako odwzorowanie rzeczywistości lub wzoru. Wolne od wszelkiej dosłowności i przesady, wprowadzają subtelne wizerunki, ikonograficznie ograniczające się do tradycyjnego kanonu. Właściwością tej stylistyki jest budowanie prostych scen, na które składają się pojedyncze figury zwierząt, czasami występujące w małej grupie lub w towarzystwie człowieka. Postaci zakomponowane są centralnie na pierwszym i często jedynym planie, zajmując niemal całą powierzchnię przedstawienia. Wyraźnie nie są związane z otoczeniem i wydają się pochodzić z innego świata. Ta sama umowność dotyczy również tematów rodzajowych. Tło w skrajnej wersji jest całkowicie jednorodne lub dodatkowo urozmaicone delikatnie modelowaną barwą, rzadko pozwalając zaistnieć choćby namiastce krajobrazu, który i tak przybiera wówczas znaczenie symbolu. Zgodnie z charakterem całości, kolorystyka w tej fazie zredukowana jest do kilku przygaszonych odcieni, tworzących łagodniejsze niż zwykle zestawienia. Podstawą są wyjątkowo płaskie plamy, podkreślone ostrym konturem. Także linia ciała nie jest jeszcze tak wyrafinowana, jak potrafi być w późniejszych realizacjach, ale w eleganckich krzywiznach

niektórych fragmentów ujawnia przyszłe tendencje. Prawie zawsze dostrzec można to charakterystyczne, przykuwające spojrzenie, które właśnie tutaj jest najbardziej czytelne, a ginie w późniejszym nagromadzeniu form. Zwierzęta wydają się stać jak skamieniałe, jakby zaskoczone przez ciekawskiego obserwatora. Prace utrzymane są w romantycznej atmosferze, która wynika z urody samych przedmiotów. Uboga estetyka środków wyrazu unika również stosowania zbędnej ornamentyki. W efekcie powstają dzieła zaskakujące swą surowością i powagą, bazujące na prostych założeniach.

STYL BOGATY / ROZBUDOWANY

W dalszej fazie zauważa się bogatsze i bardziej drobiazgowo traktowanie formy. Taka metoda widzenia pojawia się około połowy lat 70., czyli niebawem po śmierci mistrza. Jako że przejawia się w wielu odmianach, poczynając od skromnej postaci po najbardziej skrajną, trudno określić granice tego terminu. Praktycznie tzw. styl bogaty występuje niemal w każdym okresie i u większości artystów choćby jako epizod, tym samym będąc najbardziej popularną ze wszystkich tendencji. Zdecydowanie najlepsze rezultaty osiągają tu: Thabit, Mustapha, Bushir i ich naśladowcy.

Naturalną konsekwencją rozbudowywania tradycyjnej stylistyki jest uzyskanie jej bogatszej postaci w zamian za zatracenie nastrojowego klimatu. Obrazy urozmaicone są zarówno w sensie formalnym, jak i tematycznym. Bywają bardziej łagodne wersje przedstawień, tworzących wielopostaciowe sceny rodzajowe, których bohaterami są tak samo zwierzęta (tyle że już w szerszym wyborze), jak i ludzie. Czasami jednak osiągają one rozwiniętą postać ze swoistą migotliwością barw oraz drobiazgowością form, nadającymi pracom witalny charakter. Wszystkie budowane są wielopłaszczyznowo, wykorzystując walory przestrzenne układów pasowych. Cieniowane tło zwykle ginie w natłoku elementów, które w pewnym momencie zacierają granice między kształtami krajobrazu a stylizowanymi ornamentami. Właściwością bogatego stylu są skomplikowane kompozycje postaci uchwyconych w fantazyjnych pozach. Na początku pojawiają się chaotyczne układy różnych gatunków zwierząt, tworzących sceny rodzajowe. Innym razem są to kombinacje pięknie upozowanych sylwetek, które dają graficzny efekt; najczęściej należą do nich: żyrafy ze skrzyżowanymi szyjami i długimi nogami, pawie z eleganckimi ogonami, flamingi przypominające smukłe ciała Masajów, antylopy z esowato wy-

giętymi grzbietami i rogami, które sprawiają wrażenie płonących. W przedstawieniach, w których ilość postaci osiąga taką liczbę, że ledwo mieszczą się w kadrze, a różnorodność przywodzi na myśl motyw biblijnej arki, dostrzec można próby uporządkowania perspektywy w konwencji pasowej. Same bryły traktowane są tu zgodnie z tradycyjną manierą, chociaż występują przykłady wnikliwej obserwacji anatomicznej i przestrzennej. Bogata forma prac odrzuca wcześniejszą surowość, wprowadzając ekspresję, a zwłaszcza ozdobność w sposobie obrazowania.

STYL DEKORACYJNY

Ewolucja estetyki malarstwa tingatinga wyraźnie zmierza w stronę traktowania motywów jako ornamentów. Kierunek ten zaczął być preferowany dość wcześnie jako przedłużenie stylu bogatego, a od drugiej połowy lat 80. chętnie podejmuje go wielu co bardziej odważnych artystów, doprowadzając do skrajnej postaci. Są nimi przede wszystkim: Fussi, Amani, Mwinyi i Daudi Tingatinga.

Nie ma w nim miejsca ani na prostotę, ani statykę – obrazy zdają się „żyć własnym życiem”. Nie przedstawiają żadnej historii i z obojętnością odnoszą się do ilustrowania otoczenia. Chodzi tu wyłącznie o efekt dekoracyjny. Tłem dla niego jest zawsze monochromatyczna płaszczyzna, która ginie pośród nagromadzonych detali. Im mniej elementów znajduje się na obrazie, z tym większą dbałością o szczegóły potraktowana jest ich forma. W zatłoczonych kompozycjach traci ona zupełnie swoją czytelność i staje się jednym z wielu identycznych znaków – „stempli”. Figury malowane z dużym rozmachem zdają się rozsadzać ramy obrazu. Ostateczne wrażenie powstaje w wyniku multiplikacji tych samych motywów, które teraz szczelnie wypełniają cały obraz. W wyniku tego tworzy się ujmująca atmosfera zgiełku. Dzięki regularnym powtórzeniom wprowadzona zostaje charakterystyczna dla tych obrazów rytmizacja symulująca akcję, podkreślona akcentami barwnymi, identycznymi w wielu miejscach kompozycji. Kolorystyka tym samym ogranicza się zwykle do wąskiej palety i utrzymuje w pojedynczej gamie, przypisanej obrazowi stosownie do tematu przedstawienia. Faworyzowane jest tu przede wszystkim malarstwo animalistyczne, poszerzone o wcześniej sporadycznie tylko występujące wizerunki rybich ławic. Poza tym pojawiają się w różnych wariantach motywy ptaków siedzących na drzewie: czasem bardziej czytelne przez

zaznaczenie osi symetrii za pomocą pnia drzewa lub z dodatkowymi figurami mącącymi jednolity układ czy zatracające swe kształty przez narzucone schematy graficzne. Modne stały się ostatnio także rzędy flamingów tworzących zupełnie abstrakcyjne kompozycje. Nowością ostatnich lat są natomiast pawie i inne wielobarwne ptaki z malowniczo rozłożonymi ogonami. Sporadycznie występują również obrazy przedstawiające owoce tropikalne. Zarówno konstrukcja całego obrazu, jak i poszczególnych form podporządkowana jest ogólnemu zamysłowi, ujętemu w postać „graficznej siatki”, która narzuca plastykę przedstawieniu. Daje to otwarte w kompozycji, niezwykle dekoracyjne malowidła, rytmem zdobnych kształtów przypominające wzory tkanin i dywanów.

STYL „CARTOON”

Dość oryginalna forma komiksowa niektórych prac, ze względu na swoje pochodzenie nazywana również stylem „Zimbabwe”, zdominowała tematykę rodzajową malarstwa tingatinga. W zapowiedziach pojawiła się już w początkowym okresie, ale właściwą postać osiągnęła znacznie później, bo dopiero w ostatnich latach i to w twórczości tylko wybranych artystów, którzy wyłącznie w niej się specjalizują. Wśród nich najwybitniejszymi są: Sey, Iddi, Busy, a także Chimwanda.

Kryterium wyodrębniającym te obrazy jako osobny kierunek jest z jednej strony zupełnie nowa tematyka, a poza tym specyficzna, zwłaszcza na gruncie afrykańskim, kompozycja. Nie wszystkie sceny rodzajowe, w których uczestniczą ludzie, zaliczane są do stylu „cartoon”. Pojawiały się już w twórczości Tingatingi, mieszcząc się w tej samej konwencji, w jakiej malował świat zwierząt, i nieskomplikowanymi formami snuły się w nastrojowej atmosferze. Tutaj postaci ludzkie mają obrazować rozmaite wydarzenia, w które w roli aktorów zostały wtłoczone. Proces wyrażania treści przebiega zazwyczaj dwiema drogami: albo jest to rozszerzona narracja typowa dla ilustracji, albo trafna metafora zawarta w uproszczonym znaku, będącym syntezą myślenia plastycznego, dążącego do obrazowania pojęć. Są to zarówno proste sceny z życia plemiennego, ukazujące tradycje i kulturę Tanzanii, jak również wycinki miejskiej cywilizacji piętnujące niesprawiedliwość społeczną czy wreszcie wspomnienia dawnej historii kraju. Na ich przykładzie widać, jaką trudność stanowi przekroczenie standardu, gdy próbuje się powiedzieć coś ważnego. Pamięć minionego uroku

subtelnych przedstawień, do jakich przyzwyczały odbiorców tradycyjne malowidła, nie pozwala w pełni rozsmakować się w tak odmiennym zjawisku artystycznym. Postaci wyrysowane są bardzo schematycznie i wykonują dość nieporadne gesty, ale nie ma to większego znaczenia, biorąc pod uwagę, że są tylko elementami większego zamysłu. Artyści wyjątkowo dbają o skrupulatne określenie przestrzeni, tworząc rozbudowane krajobrazy czy fragmenty architektury wzbogacone wieloma rekwizytami. Istotna jest kompozycja, która kształtuje się stopniowo od prostych, często jednoplanowych scen do zatłoczonych, monumentalnych założeń, w których dominuje wrażenie chaosu. Na obrazie zwykle rozgrywa się kilka różnych scen umieszczonych jedna nad drugą, czasem przy zachowaniu zasad perspektywy; innym razem pojawia się tylko jedno wydarzenie kontynuujące akcję na zasadzie układu wstęgowego. Najbardziej jednak charakterystyczne są realizacje, w których przestrzeń zostaje podzielona pasowo na części, a czasami nawet w ramach jednego rzędu wprowadzone są dodatkowe cięcia wyodrębniające w całej kompozycji osobne kadry – podobnie jak w komiksie. Akcja prowadzona jest wówczas na zasadzie przyczynowo-skutkowej i bardziej skupia uwagę na opowiadanej historii niż formie. Niekiedy pojawiają się nawet komentarze w postaci bardziej lub mniej wyeksponowanych podpisów, ujętych w charakterystyczne „dymki”. Na tych samych zasadach malowane są sceny, w których biorą udział zwierzęta, będące alegorią ludzkich zachowań. Jest to motyw bardzo charakterystyczny dla sztuki afrykańskiej. We wszystkich wersjach częścią wspólną jest bardzo jaskrawa, kontrastowa gama barwna, która przywodzi na myśl kolorowanki dla dzieci. Stylistyka „cartoon” jest efektem wybitnie naiwnego sposobu postrzegania świata. Chociaż zmierza do ukazania radości życia, nie wystrzega się również moralizowania pod pretekstem obrazowania codzienności.

STYL PLAKATOWY

Prace poddające się różnorodnym podziałom powierzchni są wynikiem nieco nowszych poszukiwań. Pojawiły się dopiero w latach 90., na fali zainteresowań kompozycją obrazów. Jako że dają duże możliwości, a wręcz wyraźne przyzwolenie na kopiowanie najlepszych wzorów z twórczości szkoły tingatinga, są chętnie praktykowane przez wielu artystów. Za estetyką tą opowiedzieli się m.in. Justen i Nasombe.

Wytyczną omawianej konwencji jest tworzenie „obrazu w obrazie”. Przyjmuje on formę pewnego rodzaju kolażu, budującego nowe kompozycje z gotowych przedstawień. Cała powierzchnia pracy podzielona jest na mniejsze kadry według ścisłych zasad. Najczęściej stosowana metoda to cięcie kompozycji w pionie i w poziomie grubymi, czarnymi pasami (rzadziej błękitnymi), które tworzą pola malowideł. W zależności od upodobań artystów łącznie osiągają one liczbę od kilku do kilkudziesięciu składowych elementów, zazwyczaj formatu niewielkich kwadratów lub wydłużonych prostokątów. Tworzą regularny układ, który czasem bywa zakłócony przez połączenie kilku jego części w jedną większą płaszczyznę, zwykle umieszczaną w centrum obrazu. Inny typ kompozycji powstaje przez zestawienie tradycyjnego przedstawienia z rozbudowaną, ozdobną ramką, która bywa traktowana jak odrębny obraz. Zdarza się, że w jednej pracy zastosowany jest podział wewnętrzny przy jednoczesnym zakończeniu go polem dekoracyjnym. Całkowicie nowatorskie są natomiast przedstawienia wkomponowane w formę koła, zdradzające wyraźne wpływy orientalne. Początkowo tworzono jednoobrazkowe konstrukcje na gładkiej, czarnej płaszczyźnie, następnie tło zagospodarowywano bogatymi ornamentami, by w końcu otrzymać na jednym obrazie kilka okrągłych kadrów urozmaiconych drobnymi motywami wokół (np. motylami i gałązkami). Poszczególne przedstawienia wchodzące w skład takich konstrukcji noszą znamiona starych form. Poza podziałem płaszczyzny nie pojawiają się tu żadne innowacje. Są to motywy najczęściej spotykane w trakcie wieloletniego rozwoju sztuki tingatinga. W obrębie tego kierunku można wyróżnić więcej grup ze względu na zastosowaną stylistykę spośród do tej pory przytaczanych. Jest to jedyny w swoim rodzaju przykład tworzenia na jednym obrazie kilku niezwiązanych ze sobą malowideł, które dają całościowy przekrój estetyki tego malarstwa, przypominając konwencję plakatu. Zawsze są one komponowane na zasadzie kontrastu – obok tradycyjnych wizerunków zwierząt pojawiają się wieloosobowe, rozbudowane sceny, czarno-biała tonacja zestawiana jest z wielobarwną paletą, surowe formy sąsiadują z dekoracyjnymi wzorami. I analogicznie – jeśli rama obrazu wzbogacona jest wieloma drobnymi ornamentami, wówczas przestrzeń centralna zwykle ogranicza się do oszczędniejszych motywów lub odwrotnie. Stare formy nabierają nowego wyrazu, który jest kolejnym krokiem w kierunku znoszenia tradycyjnych założeń.

Kolejną grupę prac łączą zbliżone do poprzednich podziały, a także graficzne rozwiązania form, odwołujące się do wyobraźni dziecka. Ta nowa stylistyka jest jednym z najnowszych pomysłów w malarstwie tingatinga, wprowadzona i podtrzymywana tylko przez kilku młodych artystów. Są nimi Sey, Salum i niewielu innych.

Owa estetyka w kompozycji nawiązuje do stylu plakatowego, w którym małe, kwadratowe pola oplatają centrum obrazu, składającego się z kilku przedstawięń w kształcie wydłużonych prostokątów. Każde z nich określone jest cienką ramką, szczelnie pokrytą drobnymi figurami geometrycznymi w różnych kolorach. To powoduje, że często zacierają się granice poszczególnych płaszczyzn, zupełnie przeciwnie niż w poprzednich układach. Nie są one już tak regularne i koncentrują się wokół zaakcentowanej osi symetrii. Obok stałego zestawu tematów są także całkowicie nowatorskie, „bajkowe” przedstawienia ucłowieczonych zwierząt osadzonych w realiach świata ludzi, np. w szpitalu, zespole muzycznym. Poza tym występują motywy afrykańskich chat, twarze Masajów i mnóstwo zwierząt w niespotykanych dotąd interpretacjach. Środkowe pole na stałe zarezerwowane jest dla flagi Tanzanii, pojawiającej się tylko w tym nurcie, m.in. w towarzystwie smukłych sylwetek tancerzy, naprzemiennie ludzkich i zwierzęcych. Zaskakujący jest sposób obrazowania form, który – gdyby nie stałe motywy – nie wykazywałby zbyt wielu wspólnych cech z estetyką malarstwa tingatinga. Pojedyncze figury zakomponowane na płaskich, monochromatycznych tłach o intensywnym nasyceniu poddają się wyraźnej stylizacji. Przypominają do złudzenia kolorowanki, wycinanki z papieru czy wręcz dziecięce zabawki. Sprowadzone są do niezwykle schematycznych form, które nawiązują do uproszczeń stosowanych przy ukazywaniu sylwetek ludzkich w stylu „cartoon”. Funkcjonują na obrazie jako proste znaki graficzne ograniczone do minimum niejednokrotnie kosztem ich czytelności. Zarówno stylistyka, jak i sposób interpretacji charakterystyczne są dla postrzegania dziecięcego, niestawiającego ograniczeń wyobraźni.

STYL GROTESKOWY

Jeszcze bardziej oryginalne realizacje pojawiły się w kolejnym nurcie, podzielonym na kilka odmiennych grup. Łączy je w jedno bardzo uprosz-

czona forma mało sugestywnych postaci lub tylko ich twarze, groteskowo ze sobą zespolonych. W ewolucji malarstwa tingatinga jest on równie świeży jak styl dziecięcy. Praktykuje go w nieziennej postaci bardzo wąskie grono twórców ostatnich paru lat. Najważniejsi wśród nich są Job i Nakoko.

Groteska oznacza tu satyrę, swoistą „dziwaczność” przy jednoczesnej skłonności do ornamentalnego sposobu obrazowania. Nowa tendencja związana jest z traktowaniem tematu jako wartości pobocznej, wbrew zasadom malarstwa przedstawiającego. Artyści nie mają zamiaru przekazywać żadnej treści; jest ona jedynie pretekstem do prowadzenia eksperymentów formalnych. Najbardziej charakterystycznym przejawem tego rodzaju obrazowania jest posłużenie się motywem postaci ludzkiej, zwykle nieokreślonej bliżej przez płeć, wiek czy pochodzenie, która przetworzona jest tak dalece, że staje się jedynie odrealnioną formą ujętą w skomplikowane układy. Abstrakcyjne wizje nadają plastycznym metamorfozom charakter radykalnie uproszczony, często odwołując się do archaicznego języka. Niektóre prace posługują się także ironicznym humorem. Jednym z przykładów takich kompozycji są szeregowo ustawione sylwetki Masajów z nieśmiało zaznaczonymi głowami i kończynami, ujęte w ozdobne szaty, oddzielone od siebie tylko kontrastem desenia. Ledwo czytelne w wyrazie tworzą rytmiczny wzór, na który składa się nawet do kilkunastu elementów. Na podobnej zasadzie powstają przedstawienia różnokolorowych głów duchów „shetani” ze schematycznie zaznaczonymi rysami twarzy, przyjmującymi komiksowe w charakterze grymasy. Tłocząc się w kadrze obrazów, tworzą otwarte układy niemal jednorodnych form. Swobodniejsze w kompozycji są natomiast wizerunki splątanych ze sobą ciał ludzkich, które do złudzenia kojarzą się z tradycyjnymi rzeźbami Makonde. Upozowanie sylwetek na podobieństwo wici roślinnej daje efekt bogatej dekoracji wykonanej ze zdobnych elementów. Nawiązują do tej grupy także barwne wizerunki duchów, bardziej jednak zbliżonych do estetyki komiksów. Zwykle ten motyw wyklucza się z ikonografii malarstwa tingatinga jako zbyt rozbieżny z jego stylistyką¹²². Nurt groteskowy kładzie nacisk na graficzne modelowanie formy, która jest częścią większego zamysłu – wzoru wykorzystującego postaci ludzkie. Każda z osobna, pełna uproszczeń, pośpiechu, szkicowości, prezentuje się mało atrakcyjnie.

¹²² Wykonawca tych obrazów – George Lilanga, przestał tworzyć pod szyldem szkoły i bliższe mu były w późniejszym czasie inne tendencje. Za: *Art in Tanzania 2000...*, s. 74.

W ostatnich dziesięciu latach kilku artystów zainteresowało się formą kenijskiego malarstwa, które przeniknęło do Dar es Salaam. Spośród jego bogatej tematyki taniec i wędrowki ludów Kenii zostały włączone do stałej gamy motywów podejmowanych przez szkołę tingatinga. Jako jedne z najbardziej ulubionych są uprawiane na skalę masową zwłaszcza przez kilku młodych twórców. Najbardziej charakterystyczne obrazy tworzą m.in. Sarange i Haidi.

Pod względem ikonograficznym grupa ta obejmuje postaci Masajów przypisane poprzedniemu kierunkowi, jednak ze względu na odmienność stylistyczną całkowicie się z nią roz mijają. Motyw przedstawień Afrykańczyków jest szczególnie popularny wśród turystów. Występuje w dwóch typach: para lub nieliczna grupa Masajów w regionalnym stroju i uzbrojeniu uchwycona w marszu zwykle na płaskim tle, motyw „Mama Afryka” oraz bardziej rozbudowany zespół postaci tańczących z bębnami i innymi tubylczymi instrumentami. Niekiedy pojawiają się przykłady tych samych, lecz bogatszych w formie motywów, ujętych w tradycyjne sceny rodzajowe. Wszystkie sylwetki są niemal identyczne w rysunku i chociaż pojedynczo opracowane są bardzo rzetelnie, to cała kompozycja potraktowana jest dość umownie. Brak jej narracji, charakterystycznej dla poprzednich przedstawień, którą rekompensuje tu ekspresja ruchu. Najpopularniejsze ujęcia pojawiają się w niezmienniej formie w różnych wariantach kolorystycznych. Gama barwna zawęża się w obu przypadkach najwyżej do dwóch tonacji. Postaci niemal zawsze przedstawione są czarną plamą, zwykle na tle otoczenia wypełnionego żółcieniami i czerwieniami, gdzie jedynym wyróżniającym je akcentem są kontrastowe stroje. Inspiracją dla artysty jest otaczająca rzeczywistość, zwłaszcza ciało ludzkie, które doprowadzone do czystej abstrakcji zatracza swój realny wygląd i staje się umownym znakiem. W pamięci pozostaje sam obraz, a nie powód, dla którego powstał. Graficznym charakterem obrazowania prace te przywodzą na myśl swoisty „teatr cieni”.

STYL GRAFICZNY

Zapowiedzią fascynacji grafiką we wczesnym malarstwie tingatinga są z rzadka pojawiające się prace jednobarwne, które w ostatnich latach prze-

kształciły się w ascetyczny, czarno-biały styl. Potwierdzają tę tendencję liczne realizacje wykonywane z upodobaniem przez znaczną część młodego pokolenia. Głównym przedstawicielem tego kierunku jest Macho, a ostatnio także Mkura.

Początkowo była to tylko monochromatyczna odmiana wcześniejszych kompozycji, niemal identycznych w każdym wydaniu – głównie przedstawień zwierząt na tle krajobrazu albo i na płaskim tle; a następnie powstała cała seria pojedynczych figur żyraf i postaci Masajów, których ciała, złożone z mnóstwa drobnych ornamentów, potraktowane są w sposób bardzo dekoracyjny. W efekcie artyści tworzą dobrej klasy prace graficzne, skupiające uwagę na głównym motywie, wykluczając towarzystwo innych form, a nawet tła. Przemysłane kompozycje odznaczają się intelektualnym dystansem, łączącym myślenie pojęciowe z obrazowym. Wiele takich projektów ogranicza się dodatkowo do czarno-białej tonacji, wydobywającej maksimum rygorysty. Na pierwszy plan wysuwa się surowa estetyka geometrycznej abstrakcji, która podkreśla precyzyjną formę, eliminując jednocześnie i tak już ograniczone środki plastyczne. Dzięki czytelnym porządkom podziałów, a także wyszukany zestawom monochromatycznych płaszczyzn, obrazujących „wielość w jedności”, artyści sprowadzają swoje kompozycje do syntetycznego znaku. Wyraźnie zaznacza się fascynacja budową anatomiczną ciała, w wyniku której twórcy osiągają rewelacyjne rezultaty na drodze eksperymentów z detalem. Zestawienie drobnych form w nowe jakości daje sugestywny wyraz, mimo że niekiedy tworzy całkowicie odrealnione struktury. Piękny, graficzny rysunek, podkreślony ekspresyjnym kontrastem czerni i bieli lub utrzymany w tonacji jednobarwnej, nadaje kompozycjom lekkości i elegancji.

STYL ARABIZUJĄCY

Najbardziej odmienne w formie i zarazem najmniej kojarzące się ze stylem tingatinga są unikatowe przykłady prac utrzymanych w estetyce arabskiej. Pojawiają się one niezwykle rzadko i są jedynie epizodem w twórczości kilku artystów młodego pokolenia. Styl ten najchętniej przyjmowany jest na muzułmańskim Zanzibarze, gdzie istnieje wiele odłamów szkoły tingatinga. Duże sukcesy na tym polu odnosi Stik, a sporadycznie także Malikita.

Głównym wyznacznikiem tej tendencji jest nowatorska tematyka, zawężona do postaci z arabskiego świata wierzeń w egzotycznym stroju

i skomplikowanej pozie modlitewnej albo skupiona na regionalnej, orientalnej w wyrazie, faunie. Sposób zakomponowania jako jedyny sugeruje przynależność do stylu. Także i tu stale obecne są: precyzja gęstego rysunku, dekoracyjne, wielobarwne formy i czytelna metafora wyrażona w bogactwie odautorskich podtekstów. Jednocześnie wyraźne jest dążenie do wykraczania poza utarte konwenanse, dzięki czemu ugrzecznione formy dotychczasowych wypowiedzi wyparte zostają przez skojarzenia z inną kulturą. Niektóre projekty są więc wyrazem daleko idącej, subiektywnej percepcji rzeczywistości, a zarazem dystansowaniem się autora wobec tradycyjnej koncepcji dzieła. Postaci, zarówno ludzi, jak i zwierząt, przybierają oryginalne formy, w skomplikowanym upozowaniu i odważnej kolorystyce odbiegające od norm znanych z ikonografii szkoły tingatinga. Podobnie nowatorska jest subtelna dekoracja, która całą powierzchnię obrazu szczelnie wypełnia szeroką gamą motywów przypominających ornamentykę arabską. Dzieło przytłacza nadmiarem i drobiazgowością detali, jakie z czasem uzyskują rację bytu także w partii tła. Nie zarejestrowano natomiast żadnych większych innowacji w zakresie kompozycji; a wręcz podkreślono związek z tradycyjną formą dzięki wzbogaceniu przedstawienia ozdobną ramką. Omawiane obrazy są jednymi z najnowszych eksperymentów w twórczości ostatnich lat.

*

Brak dystansu do aktualnych wydarzeń, kalejdoskopowa przemiana tendencji, form, tematów i nazwisk nie pozwala na podsumowanie „czasów ostatnich”. Niewątpliwie jednak jest to okres znaczących reform w malarstwie tingatinga, zwłaszcza w poszerzaniu możliwości technicznych i formalnych. Zmienia się sposób postrzegania działań artystycznych, zarówno w percepcji masowej, jak i w hermetycznym, środowiskowym pojmowaniu. Podobnie dzieje się z samym obrazem, który funkcjonuje samoistnie, i, będąc wynikiem zainteresowań artysty, powstaje dla samej sztuki, a nie propagowania tematu.

ZAKOŃCZENIE

„Chciał zostać artystą, a został Tingatingą” – można o nim powiedzieć, parafrazując powiedzenie Picassa. Jego następcy zgodnie twierdzą, że mistrz na zawsze pozostanie w ich pamięci. To za sprawą uczniów nowoczesna forma malarska, którą zapoczątkował, rozwija się tak dynamicznie, a jego nazwa przychodzi nieustannie na myśl nazwisko sławnego dziś prekursora.

Stworzenie jednorodnego stylu pociąga za sobą problemy z identyfikacją. Artyści kopiując wzory, a niekiedy i całe obrazy, często zatracają indywidualność twórczą. Dzieje się tak w myśl teorii o anonimowości sztuki afrykańskiej, za czym przemawia nie brak podpisu twórcy, bo takowy występuje, ale naśladownictwo tradycyjnej formy, niewymagającej pozornie wkładu własnej inicjatywy. Wielu z nich wykracza jednak poza te ramy, wprowadzając nowatorskie trendy i pracując nad jednolitym obliczem swojej twórczości.

– Twórczość artystyczna dla Afrykańczyka ma zupełnie inne znaczenie niż to, o które zwykle jest „posądzana” przez badaczy i krytyków, określających ją takimi pojęciami, jak: malarstwo naiwne, prymitywizm, sztuka tradycyjna, kultura rodzima, ludowość, folklor czy działalność komercyjna. Próba sztucznego wtłoczenia jej w abstrakcyjną terminologię wydaje się być zabiegiem niezrozumiałym i oderwanym od charakteru zjawisk pozaeuropejskich, sygnalizującym niezrozumienie zjawiska odrębności kulturowej.

Postrzeganiu sztuki tingatinga, podobnie jak i całej twórczości spoza naszego kontynentu towarzyszy często krytyka rozczarowanych odbiorców. Zamiast cieszyć się egzotyką wizerunków świata afrykańskiego, prze-

ciężny widz stawia przed twórcami zupełnie sprzeczne z ich dążeniami wymagania. Próbuje doszukiwać się sztuki i znajomości zasad kształtowania realistycznej wizji czy wręcz dosłownej iluzji rzeczywistości. Jednocześnie wszelkie wychodzenie naprzeciw ich dążeniom i otwieranie się na wpływy z zewnątrz traktuje jako przejaw komercjalizacji, niszczącej tradycyjny charakter sztuki. Taka niekonsekwencja w postawie sugeruje całkowicie błędne podejście do istoty malarstwa, zwłaszcza tak oryginalnego, oraz niesłuszne przypisywanie sobie wyłączności na rozumienie sztuki.

Ewolucja malarstwa, tworząca wielorakie warianty w ramach tej samej formy, z jednej strony potwierdza monolityczny charakter stylu, a jednocześnie dopuszcza wpływy obce, przemycane często przez klientów. Stając się produktem masowej sprzedaży, poddaje się działaniu komercji¹²³, która w kontekście sztuki rozumiana bywa wyłącznie jako inwektywa. Nie znaczy to jednak, że wychodzenie naprzeciw zamówieniu społecznemu godzi w wartość artystyczną dzieła; przeciwnie – prowokuje do rozwoju i podwyższania jego poziomu. Docenić należy również fakt, że styl tingatinga obstaje przy własnej wizji malarstwa, podczas gdy wokół bezkarnie króluje „cepelia” produkowana masowo pod gusta turystów.

Najczęstszym zarzutem stawianym kierunkowi przemian wewnątrz szkoły jest masowa produkcja obrazów, która pociąga za sobą brak inwencji twórczej i kopiowanie stałych wzorów. „Prace współczesnych malarzy z Tanzanii zazwyczaj prezentują wysoki poziom artystyczny. Jest to twórczość zdolnych, kreatywnych ludzi, którzy zarabiają na życie sprzedając swoje obrazy. Wydaje się, że tylko niektórzy z nich przedkładają chęć zdobycia zysku nad dążenie do nowych poszukiwań twórczych, co rzecz jasna przynosi negatywne efekty, prowadzi bowiem do obniżenia artystycznego poziomu obrazów”¹²⁴.

Na spadek jakości prac wpływa również częste poddawanie się naciskom ze strony turystów. Zderzenie wyobrażeń na temat sztuki na styku twórca–odbiorca jest istotnym czynnikiem wpływającym na kształt two-

¹²³ Komercja rozumiana jest tu jako „działania handlowe prowadzone na zasadzie wymogów gospodarki rynkowej, nastawione przede wszystkim na korzyści finansowe”. W konsekwencji sztuka komercyjna to dzieła „przygotowane z myślą o zysku, przynoszące określony dochód; stworzone pod gusta jak najszerszej publiczności w celu uzyskania jak największego [odbioru] i związanych z tym wpływów”. Za: *Słownik wyrazów obcych*, [pod red. I. Kamińskiej-Szmaj], Wrocław 2001, s. 386.

¹²⁴ J. Koziorowska, *op. cit.*

zonego dzieła. W związku z tym, że współczesne obrazy na zlecenie muszą odpowiadać nierzadko dość wyrafinowanym potrzebom klienta i spełniać wymagania wynikające z badań rynku, w znacznym stopniu ulega ograniczeniu swoboda artystyczna. Chociaż sami malarze cenią sobie sugestie, a nawet ściśle wytyczne co do kształtu dzieła – zarówno w kwestii tematu, jak i formy – to jednak boleśnie odczuwają niemożność wyrażenia własnej indywidualności i uskarżają się na złą pozycję artysty w społeczeństwie. Z jednej strony dążą do wyzwolenia w celu powrotu do korzeni, ale jednocześnie nie chcą być do końca z nimi utożsamiani. Niewielu z nich może pozwolić sobie na przeciwstawianie się temu zjawisku, zasłaniając się ugruntowaną pozycją na arenie sztuki. Konieczność podporządkowania się klientowi wynika z ekonomicznej zależności artystów. Otwarcie na wszelkiego rodzaju zamówienia, pozwalają zleceniodawcy ingerować w artystyczny wyraz obrazu, nawet gdy wykracza on poza tradycyjną stylistykę i osobiste poczucie estetyki. Wówczas traktują oni malowanie jedynie jako źródło zarobku. Niekiedy wychodzenie naprzeciw oczekiwaniom klienta tak dalece determinuje postawę artystów, że przystępują do pracy dopiero po uprzednim zorientowaniu się w gustach publicznych i z myślą o nich kształtują swój obraz. Wieloletnie doświadczenie pozwala wnioskować, że oryginalne prace należą obecnie do najbardziej poszukiwanych i najpopularniejszych dzieł sztuki afrykańskiej, a zarazem okazów kolekcjonerskich. Przy tak wielu upodobaniach i systemach wartości, którym twórca zobowiązany jest sprostać, nie dziwi, że magazyny obejmują niezwykle obszerną kolekcję obrazów, prezentującą szeroki kalejdoskop ich możliwości.

Dokonania sztuki tingatinga i międzynarodowe uznanie dla jej oryginalnych cech ośmieliły środowisko artystów do konfrontacji z osiągnięciami kolegów z zewnątrz. Najnowsze prądy światowej sztuki przeniknęły bezpośrednio do wyobraźni twórców, wpływając w sposób naturalny na przemianę dotychczasowego obrazowania. Wymiana doświadczeń, pomysłów i technik dokonywała się w obydwu kierunkach; nastąpiło przemieszanie szkół i przyswojenie obcych zdobyczy. Zatraciła się bezpowrotnie nieskażona do tej pory odrębność i hermetyczność narodowego charakteru tanzańskiego malarstwa. Pojawiła się natomiast większa różnorodność twórców i trendów. Mimo to malarze tingatinga pozostali najbardziej afrykańskimi artystami, uprawiającymi sztukę wynikającą z naiwnego sposobu postrzegania świata, która stale inspiracje i niewyczerpane pomysły zawdzięcza korzeniom sięgającym wielowątkowej kultury rodzimej. In-

gerując w tę spójną dotychczas strukturę, sztuka komercyjna zyskała negatywne piętno i z trudem broni się dzisiaj przed niesłusznymi atakami wyznawców tradycjonalizmu. Wbrew powszechnym opiniom, tworzenie z myślą o zysku i zdobyciu jak najszerzej publiczności niejednokrotnie wywiera zbawienny wpływ na oblicze stylu tingatinga.

Mimo zróżnicowanych opinii na temat komercjalizacji malarstwa, nie można zlekceważyć jej niewątpliwych zasług, zwłaszcza w wytyczeniu kierunku i tempa ewolucji sztuki. Przy ogromnej konkurencji na rynku, malarze skoncentrowali się na poszukiwaniu własnego stylu. Dzięki stalemu rozszerzaniu autorskich środków wyrazu ich prace zaczęły nabierać odrębnych cech związanych z indywidualnym odczuwaniem rzeczywistości. Jednocześnie dał się zauważyć swego rodzaju nawrót do tradycyjnej stylistyki, wciąż najbardziej preferowanej wśród turystów. Zapotrzebowanie stało się więc motorem ewolucji sztuki. Zwiększyła się wydajność, powstały nowe formy.

Krytyczne głosy, czy to ze strony miłośników akademickiego sposobu obrazowania, czy też ortodoksyjnych obrońców tradycji sami artyści odbierają z pewną nutą pobłażliwości, uznając je bardziej nawet za komplement niż wyraz dezaprobaty. Stosunek malarzy do własnej twórczości i opinii odbiorców pozostaje mimo upływu lat niezmienny. Od początku traktują swoją pracę jako wolne, nieskrępowane wyrażanie emocji i obrazu świata postrzeganego z pozycji pokornego obserwatora, a nie artysty. Malarstwo jest dla nich najczęściej tylko rzemiosłem, które bawi, wyzwala, a do tego pozwala godnie żyć. Przy takim podejściu do pracy krytyka ma znaczenie jedynie kreatywne i inspirujące, wolne od niezdrowej rywalizacji. Artyści często podkreślają, że sztuka daje im szczęście, że są dumni, mogą wykonywać swój zawód. Ta radość ujawnia się niemal na każdym ich obrazie.

Może właśnie teraz, kiedy zachód znudził się własną kulturą estetyczną, malarstwo to ma szczególne znaczenie. Sprawia, że pozostajemy pod urokiem „egzotycznych”, ale jakże autentycznych i szczerych prac, które pociągają świeżością i oryginalną formą¹²⁵. Szacunek dla odmienności kulturowej pozwala rozkoszować się pięknem ukrytym w prostej, nienarzucającej się stylistyce.

Artyści chcieliby, aby ich prace – radosne, a jednocześnie poruszające istotne problemy społeczne – nie pozostawały obojętne odbiorcom.

¹²⁵ Ibidem.

ANEKS

Lista członków poszczególnych placówek artystycznych utożsamianych ze szkołą tingatinga. [Przy niektórych pozycjach podane są różne wersje nazwisk wynikające z nieścisłości w dokumentacji.]

1) TINGATINGA ARTS COOPERATIVE SOCIETY

(Morogoro Stores – Dar es Salaam)

CZŁONKOWIE:

1. Zabury Chimwanda / Zaburi Muradi Chimwanda
2. Omary Amonde / Omari Abdalla Amonde
3. Mohamed Said / Mohamedi Saidi
4. Abdahaman Hassan / Abdelhemani Hasani
5. Mohamed Charinda / Mohamedi Wasia Charinda
6. Ramadhani Chiwaya / Rajabu Chiwaya
7. Jaffary Nasombe
8. Said Mkumba
9. Thabit Mchisa
10. Saimon Peter
11. Abdul Mkura / Abdul Amonde Mkura
12. Zachi
13. Rashidi Rubuni
14. Becker Wosia
15. Agnes Mwidadi Mpata
16. Japhary Mimus / Jaffary Mimus

17. Abdallah Said
18. Issa Thabit / Issa Thabiti
19. Maurus Malikita / Maurus Mikael Malikita
20. Abbaj Mbuka
21. Mbwana Sudy
22. Iddi Kantande
23. Noeli Kambili
24. Said Nakoko / Saidi Nakoko
25. Mohamedi Said Chilamboni / Abdalla Saidi Chilamboni
26. Hassan Mchisa
27. Salum Bushiri
28. Daudi Tingatinga
29. Jaribuni Hassani
30. Majidu Chande
31. Rashidy Chilamboni
32. Zuberi Daimu
33. Mohamedy Chiwaja
34. Maida Seleman
35. Peter Eiayd
36. Matola Kantande
37. Farida Ally
38. Said Omary Chilamboni
39. Jasini Hassani
40. Mussa Wosia
41. Selemani Hamisi Maida
42. Sudi Mbwana
43. Salum Mussa
44. Mchiza Thabiti
45. Awazi Bushiri

STUDENCI:

1. Helena F. Luoga
2. Mustapha Tusufu
3. Akilimali Issa
4. Rogger Zaburi
5. Jully Libwesa
6. Kantande Selemani

7. Athumani Charinda
8. Jofrey Kalawago
9. Sunday Peter
10. Apahi Charinda
11. Mingi Thabit
12. Hapela Hashimu
13. Dogo Selemani Iddi
14. Shukuni Hassani
15. Duke Issa
16. Ibrahimu Omary
17. Ramadhani Mangula
18. Adamu Ally
19. Sufiani Issa
20. Ally Wasia
21. Seketule Kasinu
22. Tabia Rashidi
23. Amina Rashidi
24. Timotheo Tetula
25. Silai Allyyasini
26. Kolumba Bakani
27. Hgwini Paulo
28. Sharifa Mussa
29. Muatuka Mussa
30. Jabili Masudi
31. Laly Mwamedu
32. Apendaye Hakoko
33. Emiliasi Omary
34. Amani Hamisi
35. Salumu Zabury
36. Hamadi Rashidi
37. Maulana Saudi
38. Bakiri Hassani
39. Jamila Sururu
40. Shabani Ramadhani
41. Lukas Lungulu
42. Mumbo Wasia
43. Mwilia Wasia

3) CHAMA CHA WANDIMO

44. Ebrahim Charinda
45. Jofrey Kalawago
46. Sunday Peter
47. Apahi Charinda
48. Mingi Thabit
49. Hapela Hashimu
50. Dogo Selemani Iddi
51. Shukuni Hassani
52. Duke Issa
53. Ibrahimu Omary
54. Ramadhani Mangula
55. Adamu Ally
56. Sufiani Issa
57. Ally Wasia
58. Seketule Kasinu
59. Tabia Rashidi
60. Amina Rashidi
61. Timotheo Tetula
62. Silai Allyyasini
63. Kolumba Bakani
64. Hgwini Paulo
65. Sharifa Mussa
66. Muatuka Mussa
67. Jabili Masudi
68. Laly Mwamedu
69. Apendaye Hakoko
70. Emiliasi Omary
71. Amani Hamisi
72. Salumu Zabury
73. Hamadi Rashidi
74. Maulana Saudi
75. Bakiri Hassani
76. Jamila Sururu
77. Shabani Ramadhani
78. Lukas Lungulu
79. Mumbo Wasia
80. Mwilia Wasia

44. Hihunde Hamisi
45. Songa Saidi
46. Marangi Thabit
47. Monica Peter
48. Maiko Peter
49. Zuma Ally
50. Maiko Lehemu

2) CHAMA CHA WANDOMO

(Chama Cha Wafanyabiashara Ngodo Morogoro Stores – Dar es Salaam)

1. Claudia Ngalawa
2. Peter Mwanele
3. Thomas Samwel / Thomas Bernado Samueli
4. Omary A. Ally
5. Edward S. Mwasimba
6. Mohamed Manyanga / Mohamadi Mmanyanga / Manyanga S. Manyanga / Mohamedi Manyanga
7. Fikiri Katumbo
8. Job John Lulandala / Job John / Job Rulandara
9. Hamisi S. Hinga
10. Hassan I. Mocha
11. Paulo Mwakolo
12. Yahaja H. Namato
13. Abdurabi M. Abdurabi
14. Mohamed S. Mtewa
15. Seif I. Ngamba
16. Mikidadi H. Kassim
17. Lewis S. Mseza
18. Agnell J. Mfaume
19. Huruka A. M.
20. Yafidu Ally
21. F. R. Raisy / Fadhili Raisy
22. Emmanuel Thadej Jumma
23. Sharifa Mussa

24. Patricia E. Chengefu / Patricia Chegefu / Patricia Chegafu
25. Hassan A. Mwaniro / Hassani Mwanyiro
26. Thadey Pella
27. David J. Kyando / Dawid Kyando
28. Mohamed Abdallah / Mohamed Abdalah
29. Omary A. Fussi
30. Salome Lukindo
31. Maliam Mangube
32. Ramadhami Adam
33. Thadej Rella
34. Seif Gamba
35. Mariamu Mangube
36. Daniel Mwanacha
37. Zubeda Mangube
38. Saidi Mressi
39. Thomasi Bia
40. Emamanuel Pella
41. Shaibu Nampya
42. Hassani Moccha
43. Yafidu Tukutua
44. Ahamadi Mbilinga
45. Abdurabi Mwini / Abdurabi Mwinyi
46. Saidi Bakari
47. Lewisi Steven
48. Saidi Makwinja
49. Masudi Juma
50. Mikidadi Bush
51. Bakari Mohamedi
52. Elli Dyaule
53. Rashid Bawa
54. Omary Adam
55. Juma Mwinyimkuu
56. Ally Adamu
57. Paulo Makolo
58. Gaudence Mfaume
59. Athumani Yusuph
60. Fadhiri Rajabu

61. Hassani Mbwana
62. Abdul Mbawala
63. Nestory Chegefu
64. Amri Mchovu
65. Daniel Ntela
66. Hemedi Mbaruku
67. Hassani Mbole
68. D. Mapembe
69. Gedfrey Zamkole
70. Salome Lukindo
71. Mussa Meshack
72. Abbas Mcheka
73. Mohamedi Faiki
74. Hamisi Tembe
75. Sharifa Mussa
76. Saidi Paulo
77. Edward Steven
78. Silvanus Juma
79. Mustafa Mohamedi
80. Claudia Ngalawa
81. Hemendi Mbaruku
82. Yahaya Hassani
83. Shabani Mussa
84. Peter Smith
85. Ahamanda Ally

3) FREELANCE ARTISTS STUDIO

(Village Museum – Dar es Salaam)

1. Peter Martin
2. John Kilaka
3. Jeremia Emanuely
4. Benjamin Busungu
5. Mussa Issa Ngosha

4) TINGATINGA ARTISTS
(Sleepway – Dar es Salaam)

1. Steven Siyaya
2. Awazi Bushiri
3. Issa Mlaponi
4. West Rashidi
5. Anton Tedo
6. Chombo Rashidi
7. John Siyaya
8. Maiko Kapunda
9. Asina Paulo
10. Issa Malindi
11. Agstitino Samweli
12. Alifa Saidi
13. Saimoni Kiremeti
14. Ziada Chombo
15. Mazito Chombo
16. Rashidi Washoka

5) TINGATINGA ARTISTS FROM ARUSHA

1. Jaffary Aussi
2. Issa Amuri
3. Amisi Amuri
4. Nurudini Charinda
5. Salumu Hokororo

6) TINGATINGA ARTISTS FROM BAGAMOYO

1. Selehe Sungura
2. Madeni Asumani

7) TINGATINGA ARTISTS FROM ZANZIBAR

1. Omar Isumaili
2. Raishid Hasein Sey / Rashidi Hussein Sey / Sey Rashid
3. Othuman Said Kondo
4. Adam A. Maungany
5. Philbert Thobias Bert
6. Ktugoh H. Ktugoh
7. Said M. Cheti
8. Taruph Kibira
9. Hafidh Oman (Katundu)
10. Daniel Mtela

8) FREELANCE ARTISTS STUDIO

1. Peter Martin
2. John Kilaka
3. Jerome Emmanuel
4. Benjamin Hussein
5. Musa Issa Ngwaka

INDEKS OSOBOWY

- Abdallah Ajaba 43, 44, 46, 48, 61
Ally Yafidu 67
Amani 104
Amin Idi 25
Amonde Omari 43, 48, 49, 63, 64, 66, 102
Amuri Issa 67
Andrea Galus 39
Arendt Ludwik 64
Arendt Monika 64
Ausi Jaffary 67
- Ballarin Lino* 95
Barbier Jean 14
Berger Michael 43, 59, 61
Burszta Wojciech J. 27
Bush Mikidadi 67
Bushir 103
Bushiri Awazi 67
Bushiri Salum 49, 66
Busungu Benjamin 67
Busy 105
- Castro 66
Challi E. S. 64
Chegefu Patricia 56, 57, 67
Chilamboni Saidi 13, 16, 40, 42, 49, 51, 52, 62, 65, 66
Chimwanda Zaburi Muradi 49, 105
Chiranda Mohamedi Wasia 49, 66
- Chiwaya Rajabu 49, 66
Cidosa Maria 13, 16, 40, 42, 49, 51, 52, 62, 64, 65
Dubiński Krzysztof 64
- Elżbieta, królowa 24
Emanuel Jeremia 67
- Filip, książę 24
Fussi Omari 67, 104
- Gosciny Yves* 14, 62–64
- Haidi 110
Hassani Abdelhemani 49, 66
Hatz Christina 13, 16, 21, 40, 49, 52, 71, 101
Herman-Iżycki Jacek 64
- Iddi 105
Issa 102
Isumaili Omar 67
Jaffary 12, 62, 96
Job 109
Justen 106
- Kafwa Deo 71
Kain 26
Kamińska-Szmaj I. 114

- Kapunda Maiko 67
Kapuściński Ryszard 14, 20
 Karume Abeid 24
 Kayumbo Norbert 59
 Kilaka John 67
Kirknaes Brithe 11, 94
Kirknaes J. 28
Koziorowska Jolanta 7, 14, 41, 47, 61, 63,
 64, 73, 85, 114
 Kubik Gerhard 72
- Lévi-Strauss Claude* 27
 Lilanga George 109
 Linda January 43, 46, 48, 61
Loth Heinrich 28, 35, 56
 Lulandala Job John 67
 Lumumba Mzee zob. Mkayoga Salum
 Mussa
- M'rai 26
 M'ruli 26
 Macho 111
 Maida Selemani Hamisi 66
 Makoko Saidi 66
 Malikita Maurus Mikael 66, 111
 Malinowski Jerzy 7
 Mandu Adeus 44, 48
 Manyanga Mohamedi 67
 Martin Peter 63, 67
 Mataka Agatha 42, 43
 Mbwana Sudi 66
 Milanzi 49
 Mimus Jaffary 66, 102
 Mkapa Benjamin 25
 Mkayoga Salum Mussa 13, 40, 41, 49, 66
 Mkura Abdul Amonde 12, 49, 57, 62, 63,
 66, 96, 102, 111
 Mlaponi Issa 67
 Mzata Agnes Mwidadi 56, 66
 Mzata Cesilia 39
 Mzata Simon 39, 43, 44, 46, 48, 61
 Mruta Hashim 44, 46, 48, 49, 61
 Msagula 49
- Mtupa Agnieszka 64
 Mulungu 29
 Mussa Sharifa 67
 Mustapha 103
 Mwanyiro Hassani 67
 Mwyni Abdulrabi 67, 104
 Mwyni Ali 25
- Nakoko 109
 Namuli 26
 Nasombe 106
 Ngalawa Claudia 67
 Ngamba Seif 67
 Ngosha Mussa 67
Nowicka Ewa 28
 Ntembo Agnes Binti 39
 Nyerere Juliusz 23–25, 90
- Ohly Kazimiera 64
 Ohly Rajmund 64
- Picasso Pablo 113
 Pollock Georg 40
- Raisy Fadhili 67
 Rashidi West 49, 67
 Romulus 26
 Rzewuska Ewa 64
 Rzewuski Eugeniusz 64
- Saidi Alifa 67
 Saidi Mohamedi 49, 66
 Salum 108
 Samueli Thomas Bernardo 67
 Sarange 110
 Sey Rashidi Hussein 67, 105, 108
Shiraishi Kenji 12, 19, 22, 32, 35, 39, 41, 44,
 46, 48, 61, 63, 69, 81, 95, 96
Siege Nasrin 14, 56
 Siyaya Sten 57, 67
Sokolewicz Zofia 28
 Stanisławska Anna 64
 Stanisławski Dariusz 64

- Staszczak Z.* 26
Stik 111
Ströter-Bender Jutta 12, 39, 40, 72, 80
Strzemiecka Anna 64
Strzemiecki Roman 64
Sungura Salehe 67
- Tedo Caspar 44–46, 48, 61
Thabiti Issa 66, 103
Thabiti Mchiza 66
Theile Albert 28, 70
Tingatinga Daudi 42, 45, 46, 49, 66, 104
Tingatinga Edward Saidi 7, 8, 10–13, 15, 16, 39–50, 52, 53, 59, 61, 64, 65, 68–72, 74–77, 79, 81, 83, 84, 87, 88, 91, 95, 96–98, 101, 102, 105, 113
- Tingatinga Martina 42, 46
Tingatinga Saidi 39
- Uiso Origenes K. 59
- Vasco da Gama 22
- Wanjamwezi 22
Wembah-Rashid John A. R. 28, 36
Willet Frank 70
- Yamamoto Fumiko* 12, 19, 22, 32, 35, 39, 41, 44, 46, 48, 61, 63, 69, 81, 95, 96
Yuma Emmanuel Thadey 67



1. E. S. Tingatinga



2. A. Hassani



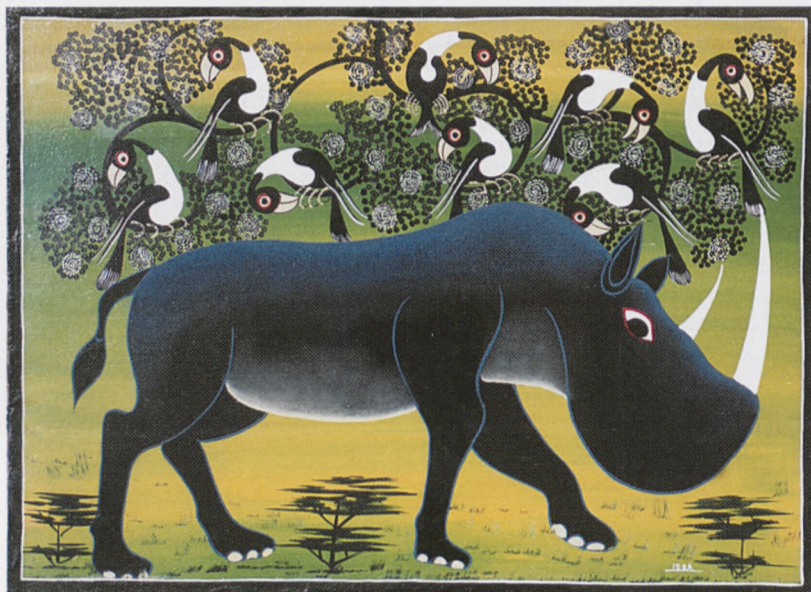
3. E. S. Tingatinga



4. Mruta



5. Mazito



6. Issa



7. Laly



8. Mustapha



9. Manyanga



10. A. Hassani



11. Daniel



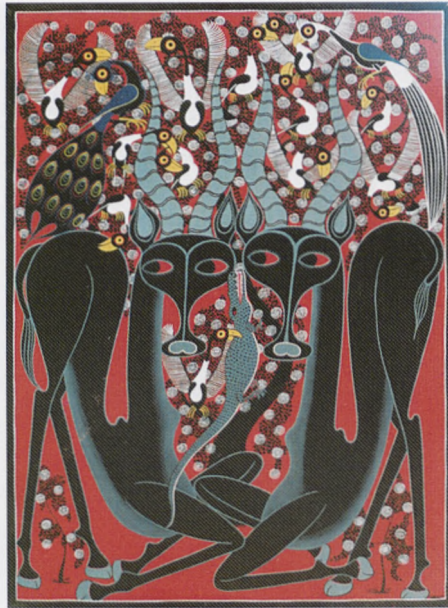
12. Daniel



13. J. Mimus



14. Zaburi



15. S. Bushir



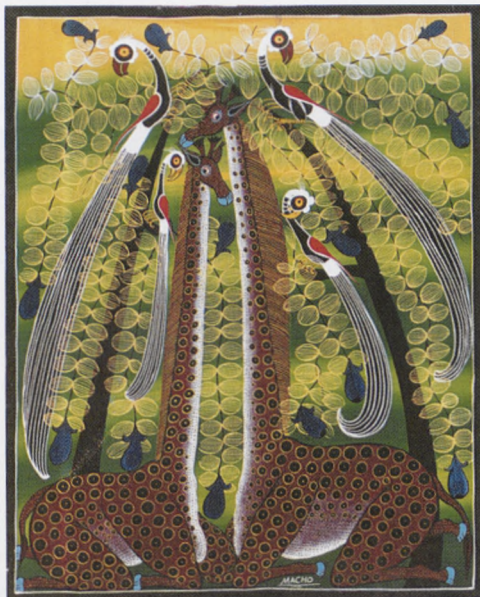
16. Abdallah



17. Zaburi



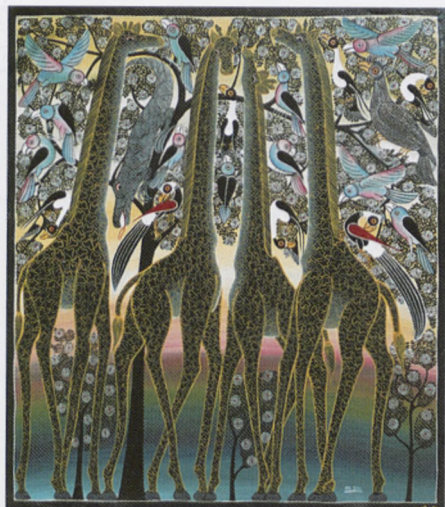
18. Salumu



19. Macho



20. Macho



21. Iddi



22. Jasini



23. Mustapha



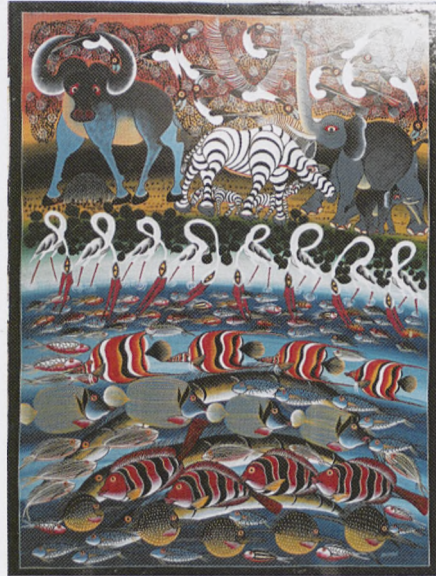
24. Jasini



25. Saidi



26. Mr. Thabit



27. Mr. Thabit



28. Mr. Thabit



29. Iddi



30. Jasini



31. Mwaulile



32. A. Hassani



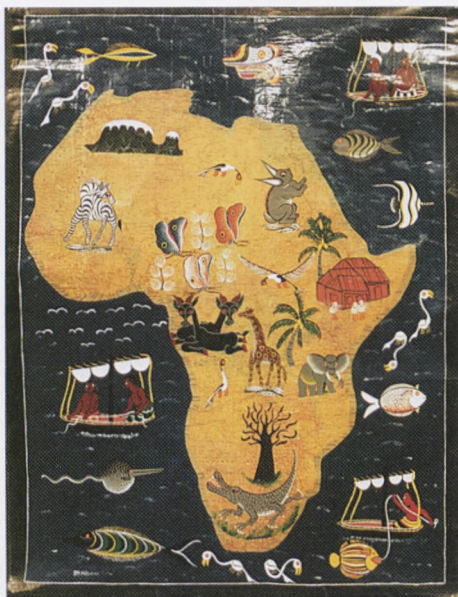
33. Lewis



34. Bakir



35. S. Bushir



36. Mkura



37. Peter



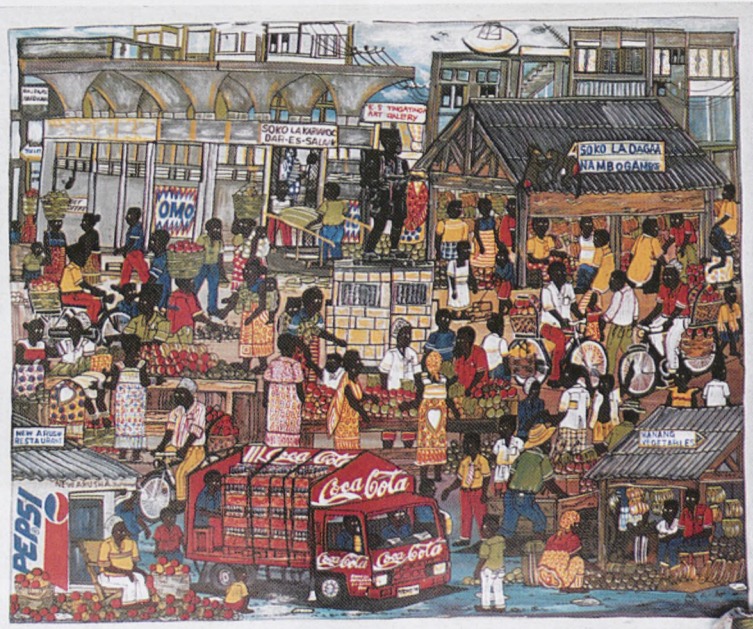
38. Iddi



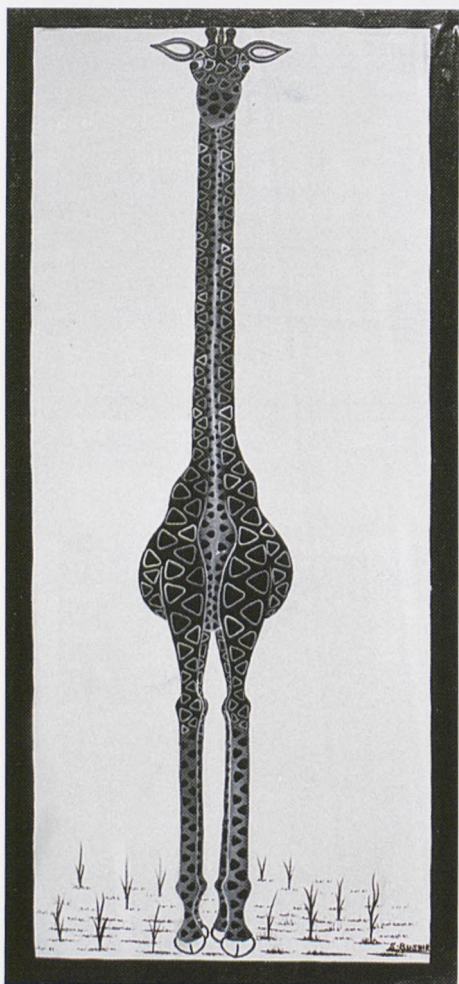
39. Lumpeb



40. Iddi



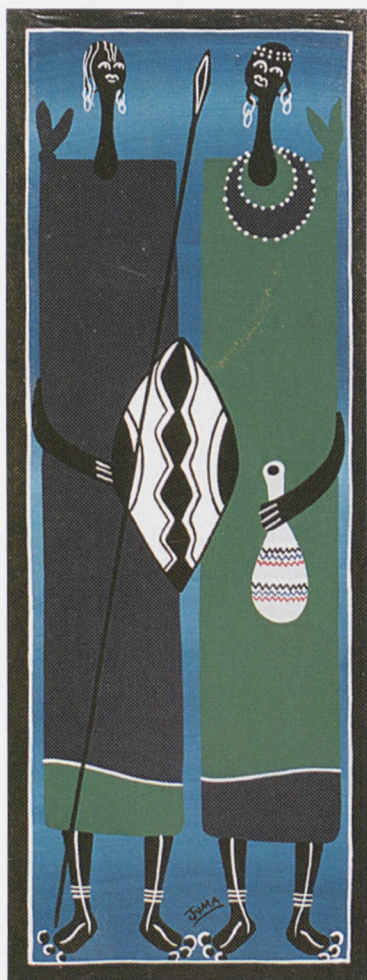
41. R. H. Habdalamani



42. S. Bushir



43. Mkura



44. Fussi



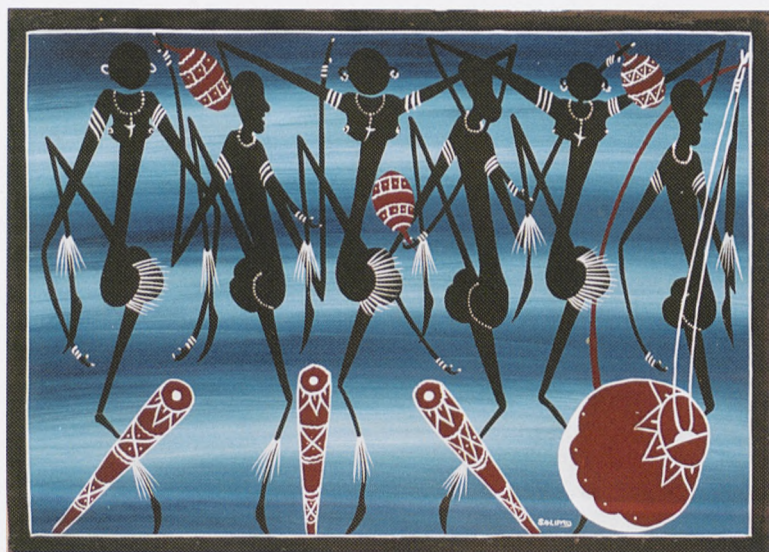
45. Macho



46. Nakoko



47. Sarange



48. Salumu



49. Jaruph



50. Issa



51. Issa



53. Iddi



54. Justen

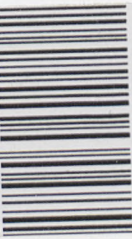


Biblioteka Główna UMK



300048377990

73 008680 08200



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1198462

Biblioteka Główna UMK



300048377990



Biblioteka Uniwersytecka UMK

ISBN 83-88



91788388116



300048377990

1198462

21450