

od mita do istorije*

žan lod

Pored vajarstva u pravom smislu te reči, postoje dela koja nisu kulturni predmeti i koja odražavaju izvesnu samostalnost u odnosu na religijski život. Ova dela ne stoje na oltarima, za razliku od glava iz Ife i Benina, a takođe nisu ni skulpture u obliku kružnih reljefa. Reč je o izrezbarenim vratima i kapcima, o bronzanim pločama koje se sreću u narodima Dogon, Senufo i Baule, u Dahomeju i Beninu. Ova dela nisu arhitektonska; ona su, ipak, pridružena arhitekturi i to arhitekturi vladarske palate ili svetilišta. Njihov cilj je da podsete i da ispričaju mitske ili istorijske događaje. Skulptor se našao pred neopohodnošću da ispriča priču, da izloži događaj koji obuhvata različite epizode. Otuda potiče narativni karakter ovih dela koja nisu mogla da imaju formalnu jednostavnost skulpture. Da bi na zadovoljavajući način organizovao elemente priče, umetnik je bio doveden do toga da izabere ravnu površinu, i pred njega se, dakle, postavlja problem prostora. Ali, i tu se razlikuju različita rešenja, zavisno od prirode posmatranja društva, od njegove vezanosti za mit ili od njihove slutnje istorije.

IZREZBARENJA VRATA I KAPCI

Jedan dogonski kapak, danas jedinstven predmet, namenjen bilo kući nekog Hogona, bilo, što je verovatnije, totemskom svetilištu, biće naš prvi primer. Na čitavoj površini su izrezbarena lica i životinje koje čine mitsku genealogiju Dogona i podsećaju na značajne događaje iz stvaranja sveta. Kapak je iz jednog komada (jer je žrtvenik jedinstven); na njemu se na donjoj i gornjoj strani nalazi osam Nomoa koji stoje sa rukama uz telo (2×4), na središnjoj liniji su četiri osobe koje kleče lica prekrivenih sa obe ruke: oni ciljaju na rodoskrvnuće koje je izvršio prvostvoreno biće (Diugu Seru), rodoskrvnuće posle koga su se dogodili veliki poremećaji koje su ispravili Nomo. U centru se nalazi krokodil na čijim je leđima izrezbaren manji krokodil: to su totem i njegov pratilac, čiju je funkciju uostalom teško odrediti.

Ovaj kapak, ukratko, iznosi jedan od mitova o postanju; on takođe otkriva da je zdanje na koje je bio postavljen bilo namenjeno jednom Nomou: on tako svetilište i onog koji je za njega zadužen, možda čak celo ili deo sela, uvršćuje u sistem koji je uređivački. Pričanje mita ne teče hronološkim redom zbivanja i na same događaje podseća prisustvo ličnosti koje su u njima imale neku ulogu. Da bi ispričao i zapisao mit u potomstvu ličnosti koje zavise od svetilišta, skulptor je postavio jednu u drugu ličnosti čiji se smisao ne pokazuje pojedinačno već se pojavljuje u ukupnom vidu, iz njihovog slučajnog položaja na površini kapka.

Razmotrimo sada jedna izrezbarena vrata senufo svetilišta (selo u Tavari); ona su u centru obrađena u obliku diska ka kome su upravljena dva zraka. Oko ovog diska su raspoređena dva čoveka na konju, jedna osoba koja nosi masku s rogovima, ptica s dugim kljunom (ili maskiran čovek), maska s ljudskom figurom, veliki krokodil, kornjača, zmija, druga zmija združena s pticom (afrički zmijar ili ptica sekretar?) leopard(?). Na gornjoj strani, ispod jedne pregrade izrezbareno je šest osoba od kojih je jedna na konju. Na donjoj stani je predstavljene čovek, leopard (?), konj (?), ptica koja širi krila, zmija u trenutku napada.

Centralni disk, verovatno, predstavlja pupak sveta: značenje bi bilo slično značenju omfalosa u athajskoj Grčkoj. Vrata koja razdvajaju svetilište (sveto mesto) od profanog sveta okrenute ka živima jednu priču o stvaranju, jednu kosmogoniju. Predstavljena lica bi bile slike genija koje, takođe, predstavlja senufo skulptor: »posrednici između nevidljivog sveta (na čelu s vrhovnim božanstvom Tieleo, Majkom Sveta), oni mali kipovi... učestvuju u žrtvovanju i posebno u vraćanju« (B. Holas). Da bi ispričao događaje koji su prethodili stvaranju sveta, senufo umetnik je zadržao zračnu kompoziciju (oko pupka), ali je gornji i donji prostor sačuvala za linearan način kazivanja: bilo da se od jedne do druge ličnosti radi o elementima vremenske sukcesije, bilo da se, što je verovatnije, smisao priče pojavljuje postavljanjem elemenata jednih uz druge.

Uzajamne razmere predstavljenih bića i stvari nisu poštovane: maska s ljudskim izgledom (kpelijege) je veća od konjanika koji se nalazi iznad nje. Da li se umetnik priklonio simboličnoj hijerarhiji predstavljenih elemenata? Ili je pokazao težnju da plastično organizuje površinu, izbegavajući suviše vidljive praznine? Teško je reći. Ostaje da je ovdje svet shvaćen kao da se razvija širenjem iz centralnog jezgra, odakle bila i stvari proističu zračeci. Projekcija tog sveta u jednu ravan dovodi do toga da izvesna lica budu predstavljena s glavam

okrenutom na dole: verovatno glava, središte životne snage, mora biti bliža izvoru iz koga ta snaga zrači. Isto tako ne radi li se ovdje, ne o umešnosti sličnoj onoj kojom se koriste deca kada crtaju krug, već o onom što E. Panofski naziva »simboličan oblik«.

Proučimo sada treći tip koji čine kraljevska baule vrata. Na gornjem delu je uzdignut jedan slon (slonica?) na pozadini od izrezbarenih rombova. U srednjem delu su raspoređeni trouglasti motivi, crni i beli, mužjak slona sa savijenim kljovama, crni pravougaonik upisan u beli koji ima 9 crnih takača. Donji deo površine je prekriven rombovima i trouglovima.

Ova vrata su pripadala Kuaku Anugbeleu, naslednom poglavici plemena Baule i unuku kraljice Ora Poku. Prema baule verovanju, slon je simbol snage, blagostanja i dugog života. Ako bi gornja životinja bila ženka, ove osobine bi se, verovatno, odnosile na vladavinu Ora Poku, na koju je sećanje još i sada vrlo prisutno. Tako bi se dva slona odnosila na dve vladavine (Ora Poku i Kuaku Anugbelea). Izrezbarena vrata ne bi, dakle, predstavljala ni kosmogonijski sistem, a ni mitska zbivanja: ona bi se odnosila na istorijske događaje.

Sistem rombova, trouglova i traka koji se smenjuju, vrlo verovatno ima simboličnu vrednost: trougao je znak božanskog trojstva, romb podseća na ženu. Raspodela ovih motiva, takođe, mogla bi da prikazuje kartu plemena. Ali, ma koliko ove vrednosti bile konkretne, apstraktni znaci su ti koji čuvaju i prenose: oni su manje aluzivna na događaje, a više oortavaju pojmove. I sami figurativni elementi više podvlače svojstva, nego što se odnose na mitska bića. Celina se može tumačiti kao grb Uare Bo klana ili porodice Kauka Anugbelea.

Vrata određuju unuka kraljice Ora Poku u okviru stvarne genealogije, u odnosu na vrednosti koje se pripisuju njenoj vladavini i njega uključuju u socijalno tkivo plemena kome je poglavica. Ovde je još uvek istorijski prostor vezan za mitski. Ali, u ovom primeru pojavljuje se jasna granica između sveta duhova i bogova (simbolično predstavljenih geometrijskim figurama) i sveta živih.

Procesu koji teži da individualizuje kraljevsku ličnost oblicima grba odgovara, u formalnom smislu, proces u okviru koga mit teži da ustukne pred alegorijom. Naravno, ova baule vrata su još u neizraženom reljefu tipa »champlevé«. A njihova površina je stvarni prirodni okvir za mitsko predstavljanje. Mitovi su izvan prostora i vremena i umetnik koji se prihvata da ih predstavi ne vodi računa o traženju dubine ili o zamišljanju bilo kakve perspektive. Otkriće perspektive u renesansi podudara se s otkrićem smrtnog bića i svemogućeg koji gleda i organizuje svet čiji je on cilj i stožer. Ovo otkriće Afrika možda nikada nije napravila, ali se mi ovdje dotičemo jednog naglašavanja fizičke udaljenosti koja odvajaju čoveka od prirodnog sveta i teži da od tog sveta napravi pre prizor nego zajednicu. S te tačke gledišta sada ćemo proučiti dve serije dela koja su takođe vezana za političke, socijalne i religijske vrednosti kojima je vladar oslonac ili ovaloploćenje. Prvu seriju predstavljaju bareljefi od zemlje iz palate Abomej (Dohomej). Drugu grupu čine bronzane ploče iz Benina.

DAHOMEJSKI BARELJEFI

Dahomejski umetnici radili su pod kontrolom kralja i bili grupisani u kvartove u blizini dvora. Zadatak im je bio da slave vladara i njegove ratne pobe. Svaki novi kralj (Gezo, 1819—1858; Glegle, 1858—1889; Behanzin, 1889—1894) davao je da se izradi palata na čijim su zidovima bili urađeni polihromni reljefi od pečene zemlje, upisani u okviru približno četvorougao sa stranicom od 0,75 metara. Osnova od koje se odvajaju figure je, u odnosu na zid, uvučena, rešenje koje su egiptolozi nazvali: reljef u dubinu.

Ovi bareljefi su vrlo različite prirode: oni prepričavaju istorijske događaje (neka bitka), slikaju grobove, predstavljaju alegorije ili ponekad mitska bića. Izgledaju da su okrenuti vrednostima vezanim za kraljevstvo i za jedinstvo kraljevine. Jedna posuda, izbušena brojnim rupama, koju pridržavaju dve ruke, pokazuje neophodnost jedinstva svih Fonsa da bi se sačuvalo kraljevstvo. Ajkula predstavlja kralja Behanzina koji je u toku francuske invazije objavio: »Ja sam ajkula koja ometa ulaz u luku« (najavljujući tako da će sprečavati iskrcavanje trupa). Majmun, koji u jednoj ruci drži klip kukuruza, a drugom pokušava da dohvati drugi klip, podseća na odbijanje kralja Adarizana (1797—1818) upućeno Nagojcima (Nigerijci iz Abeokuta), koji su došli da traže pleme koje je zahtevalo njihov kralj: odgovor koji znači da su težnje Nagojaca bile preterane. Dahomejski ratnik jednom Nagojcu koji pokušava da pobege seče nogu: ispričana je jedna bitka. Predstavljanje Nagojaca u obliku majmuna podseća na odgovor kralja Adarizana emisarima kralja Abeokutanaca.

Amblemska, alegorijska umetnost, okrenuta je skoro suštinski ka nacionalnim, političkim vrednostima koje oličavaju vladari. Ovi bareljefi individualizuju svaku kraljevsku ličnost preko njenih reči, dela, njenih junačkih podviga. Bez sumnje, smo ovdje, pred fenomenom koji odgovara onom koji se primećuje u bakuba statua. Ali, dok ove statue, verovatno, nisu bile napravljene za života modela i malo su ili mnogo vezane za posmrtno predstavljanje, dahomejski kraljevi su za života poimence slavljani i veličani.

Budući da je sakralna vrednost vezana za kraljevsku ličnost, ovi bareljefi se ne uzdižu iznad profane ili svetovne umetnosti. Ali, ova dela su duboko vezana za istorijsko vreme: ona se odnose na reči, situacije, datirane, stvarne, realne događaje. Čak izgleda da se bilo kakva epska obojenost čudnovato izbrisala. Izvanredna je samo spoljašnost: predstavljanje kralja u obliku lava ili ajkule ne prelazi nivo metafore. Velike crne tkanine, na koje su ušivani komadi materijala živih boja, učestvuju u istom sistemu mišljenja: služe da se zabeleži tekst pesama koje su satavljene u čast najbližeg prijatelja. Figurativni motivi odgovaraju rečima teksta koji ilustruju, ponekad uz pomoć rebusa (ime Huha će biti predstavljeno s mesarskom kukom, *hu*, i brijačem, *ha*).

U ovoj umetnosti posebno treba zabeležiti napor da se događaji simboli predstavu u istorijskom sledu. Ova briga o vremenu sasvim odgovara ambicijama i političkim aspektima kraljevstva, posebno snažnom individualizovanju ličnosti kralja. Ali će se ovaj fenomen pojaviti najjasnije naročito u Beninu.

PLOČE IZ BENINA

Skulpture u drvetu (Dogon, Senufu, Baule) obrađuju površine svojih kapaka i vrata potpuno se podređujući ravni. Ne traže da postavljaju figurativne elemente u dubinu: oni ih razdeljuju ili raspoređuju u horizontalne ili vertikalne trake, ili u zračnu kompoziciju. Slučaj dahomejskih bareljefa je složeniji: budući da je pozadina uvučena u odnosu na površinu zida, scene i motivi izvire iz unutrašnjosti jedne kutije. Ali, ta pozadina je uvek nediferencirana (ona je samo granica na koju se naslanja jedini i prvi plan). Umetnici nisu težili da rasporede figurativne elemente u trećoj dimenziji. I pravo govoreći, priroda predstava ne nameće takvo traženje: sintetički (opis bitke kroz sukob dva čoveka) i simbolički karakter događaja slaže se s izborom načina predstavljanja.

Što se tiče ploča iz Benina, one pripadaju diferenciranim sistemima predstavljanja. Izvesni autori mislili su da su ova dela novijeg datuma, što su motivi više naglašeni. Zaista, kako je trgovina s Evropom postajala šira, tako je komplikovanost dela rasla. Osim toga, stepen naglašenosti reljefa je praćen većom složenosti predstavljanja: umnožavanje figura, traženje i uvođenje pokreta, prisustvo arhitekturnog dekora i elemenata pejzaža. U isto vreme primećuje se napor da se dubina izrazi na različite načine koje ćemo pokušati da opišemo.

U prvoj grupi ploča prisutna su usamljena lica (stojeća, nepokretna, predstavljenaa sa lica) ili glava životinje (videna odozgo) ili zver (iz profila). Reljef je slabo naznačen. Osnova je fino gravirana motivima u obliku rozete, cveća, lišća. Ovi motivi su možda potpis umetnika ili oznaka radionice. Očigledan je simboličan karakter životinja. Ali, kada se radi o ljudskim figurama, problem je kompleksniji. *Nag mladić* (Bečki muzej) aludira na obred u toku koga mladić prelazi u stariju kategoriju govtina: obred analogan obredu kome je bio podvrgavan mladi rimski kadet pre nego što je bio sposoban da nosi togu. Naprotiv, *Donosilac poruke* (Beč) je vezan za život dvora i za protokol. Izražen je pokret koji je anegdotski: čovek pokazuje svoju poruku. Stroga vertikalnost je prekinuta kosinom suknje i nadlaktice. Na pločama što predstavljaju više osoba (muzičari, nosači mačeva, itd) koje ponekad izražavaju različite pokrete, lica sa naslonjena na osnovu, u prvom su planu bez traženja dubine.

Isto je i u scenama koje predstavljaju Oba između dva vazala (?) koji mu drže šaku i lakat (Britanski muzej). Postoji više verzije ove scene: u onoj za koju M. W. Fagg smatra da je iz 16. veka Oba i njegovi vazali predstavljeni su stojeći. U jednoj drugoj verziji (17. vek) Oba sedi, pomagači kleče. U prvoj verziji raspored figura je izvršen u funkciji ravni. Sugestija treće dimenzije je tek naznačen lakim iskrivljenjem ramena jednog vazala, okrenutog skoro za tri četvrtine. Igra ukrštenih linija ruku i nadlaktica stvara jednu vrstu kontrapunkta koji daje ritam površini u horizontali i ublažuje suvoću i monotoniju vertikalnog položaja ličnosti. Druga verzija karakteriše se smislom za junaštvo i tehničkom virtuoznošću koja se ispunjava na uštrb hijeratičkog aspekta. Gest iskazivanja poslušnosti vladaru (?) izražen je u tri dimenzije, dok je na prethodnoj ploči umetnik analizirao pokret i kretanju da bi ih ponovo sveo (sintetišući ih) i postavio u dve dimenzije, postupkom koji je analogan onom pri smanjivanju.

Jedna ploča (Britanski muzej) problem postavlja sveobuhvatnije. Oba je na konju; dva velikodostojnika pridržavaju njegove ruke. Vladar jaše na konju sa strane; pod njegovim nogama se nalazi mali paž koji drži dizgine životinja. Četiri ličnosti se vide s lica. Velikodostojnici su iste visine kao Oba, ali je paž niži. Verovatno je ovde igra simboličkih odnosa odredila visinu figura prema hijerarhijskom rangu ličnosti. Ili je, pak, prostor kojim je umetnik raspolagao, pošto je obradio centralni motiv, bivajući nedovoljan, prisilio livca da smanji visinu paža. Najzad, može se razmotriti mogućnost rešenja sličnog onom u orijentalnoj perspektivi, gde elementi postaju sve veći kako se udaljuju od tačke beskraja smeštene napred. Ali, paž nije u prvom planu.

U stvari, samo su izvesne ličnosti uvek predstavljene u smanjenoj veličini: to su paževi, muzičari, ponekad pomoćnici sveštenika: ljudi koji pripadaju klasi slugu, možda robova,

nikada ratnika. Ovo je vrlo jasno na jednoj ploči iz 17. veka (Britanski muzej), gde Oba, koji drži znamenja svog položaja (mač i skiptar), štite dva nosača štitova koji su iste visine kao i on. Ali, četiri lica, smanjena na trećinu visine glavnih ličnosti, smeštena su pod njegovim nogama (i nalaze se ispred Oba), dva druga lica su iste visine, što isključuje predstavljanje udaljenosti ili blizine u odnosu na dimenzije i predstavljaju čoveka koji nosi zvonu (?) i mač u koricama, trubača, drugog jednog muzičara, nosača lepeze.

Ovakav način predstavljanja bio je sistematski korišćen u delu koje predstavlja ritualno žrtvovanje bika u toku pogreba jednog Oba (Britanski muzej). Četiri ličnosti niskog rasta drže svaka jednu nogu životinje koja se vidi odozgo, raščerečena. Sveštenik seče masnoću vrata životinje, čija glava, koju drži pomoćnik što se vidi iskrnut za tri četvrtine, prekriva deo suknje sveštenika koji prinosi žrtvu. Dva paža nalaze se na gornjoj ivici ploče. Veličine su određene prema simboličnim odnosima. Drugim rečima, umetnik je hteo da pokaže sveukupnost događaja. Da bi predstavio ličnosti koje bi normalno bile sakrivene telom bika, on je raščerečio životinju pokazujući je kao da je gledana odozgo. Bilo je neophodno da se ne izostavi nijedan element, da se ne bi narušio smisao obreda. Ovdje se vidi zamišljen prostor prilagođen simboličnom prostoru u smislu dimenzija i tačaka posmatranja prema kojima je događaj bio predstavljen. U okviru ovog postupka (koji su kasnije koristili kubisti), elementi su smešteni u trodimenzionalni prostor po vertikalnoj osi; poslednji primer za njega će nam biti *Čovek koji udara u bubnjeve*, čiji su instrumenti predstavljeni kao da su gledani odozgo, raspoređeni u polukrug oko muzičara.

Načini prostornog predstavljanja su, dakle, kompleksniji nego što u prvi mah izgleda: kombinovani su različiti elementi koji se ponekad sukobljavaju i s kojima umetnik treba da stvara kompoziciju. Ostaje očigledna želja da se izrazi treća dimenzija: ono što dogoske, senufu i naule skulptore i livce iz Abomeja nije brinulo. Došlo se do različitih rešenja ovog problema. Ponekad umetnik jače naglašava izvestan iluzionizam: svoje ličnosti predstavlja s lica i podvlači reljef elemenata čija je najveća dimenzija upravna na ravan (naprimer konj). Ponekad on određuje ravni udaljenja i približavanja, postavljajući svoje ličnosti ne u prividnu dubinu, već po vertikalnoj osi površine, tako da su ličnosti na gornjoj ivici one iz pozadine, a one na donjoj ivici nalaze se u prvom planu.

U ovom poslednjem slučaju visina figura je određena simbolizmom proporcija, simbolizmom koji ne može biti prekršen a da se ne spori sa sistemom vrednosti i verovanja, da se ne poremeti socijalni red. Tako, čak i kada umetnost teži ka iluzionizmu, uostalom sasvim relativnom, prvenstveno vizuelnog nije apsolutno. Ali, kada umetnika više ne prinudava socijalna simbolika (kada delo ne obuhvata elemente određene svojim dimenzijama i hijerarhijskim položajem) efekti iluzionizma su najdalje otišli. Pojavljuju se elementi ukrašavanja. Jedna ploča (Britanski muzej) pokazuje ulaz u palatu Oba, oko koga se sa obe strane nalaze stražari koji nose štitove i paž koji drži okruglu lepezu. Naravno, palata je, samo po sebi, oslonac verovanja i nematerijalnih, mitskih i religijskih predstava. Ali, predstavljenaa na izvanredno realistički način, ona se, takođe, shvata kao element slike, a ne kao simboličan predmet.

Ploče iz Benina prekrivaju površine stubova u dvorištima palate. Verovatno je red kojim su one raspoređene imao određen smisao. Posvećene vezi i veličini dela i junaštava Oba, njihovom svakodnevnom životu, one beleže rituale, protokol, događaje kojih se treba sećati: one su Hronika. Usmerene da stalno pokazuju, vezane za arhitekturu, one se potpuno ističu vizuelnim redom. Ne mogu li se ovim karakteristikama pridati traganja za iluzionističkim efektima o kojima one svedoče, koncepcija prostora shvaćenog kao mesto događaja pre nego kao oblik mitskog izraza?

Sve ploče iz Benina nastale su između 16. i 17. veka. Portugalci dolaze u prestonicu kraljevstva 1472. godine i već početkom 16. veka počinje trgovina. Bilo bi očigledno smelo objašnjavati karakter ove beninske umetnosti pretpostavljenim i nigde dokazanim kontaktom sa zapadnom umetnošću. Ponekad se tvrdilo da su format i kompozicija ovih ploča nadahnule crnim umetnicima ilustrovane knjige koje su misionari ili trgovci doneli. Ovakve hipoteze su teško proverljive. Ali indirektan uticaj Zapada nije isključen i naročito se vrlo jasno pokazuje što je narod koji je najdalje odmakao u predstavljanju prostora i vremena bio onaj koji je najdirektnije i najdublje bio u kontaktu s Evropljanima.

Dolazak Evropljana je zaista bio upad istorije u narod koji je bio spreman da je primi u onoj meri u kojoj je, na primer u narodu Ifa, već imao predosećaj samostalnosti individue na nivou kraljevske ličnosti. Na koliko li je razdaljini od mitskog mišljenja bio umetnik koji je predstavio portugalskog vojnika okružengog narukvicama od bakra, onim istim narukvicama koje su evropski trgovci zamenjivali za robove! Ovdje se čak ne radi ni o alegoriji: u tom trenutku Afrika ulazi u Istoriju.

S francuskog prevela
Nada Šerban

* Odlomak iz knjige *Umetnost »crne« Afrike* (Le Livre de poche, 1966), u kojem autor, preko karakterističnih reljefa, objašnjava prelaz ka poimanju istorije.