

Maska

☪ Mask

Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem

☪ Covering and Uncovering between East and West

Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej

☪ Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics

redakcja i wstęp ☪ editor & prefatory remarks:

Wiesna Mond-Kozłowska

słowo/obraz terytoria

Wstęp

¶ Prefatory remarks

„Biada mi, jeśli wyjawię te tajemnice,
i biada mi, jeżeli ich nie wyjawię”.
św. Paweł, Zohar, III, 127b

*Woe me if I reveal the secret,
And woe me If I do not.*
Saint Paul, Zohar III, 127b

Po rzadkich, a przy tym zachwycających wnikliwością podejścia metodologicznego i artystycznym pięknem, monografiach poświęconych pojedynczym kulturom maski w antropologicznej i estetycznej literaturze światowej przyszedł czas na projekt polifoniczny. Jego ideą badawczą jest zaproponowanie czytelnikowi twórczego współuczestnictwa w ujmowaniu fenomenu maski zarówno przez teoretyków kultury, jak i przez badaczy terenowych, emicznie i etycznie opisujących badane zjawisko u źródeł najpotężniejszych kultur maski w Afryce i w Europie, w Azji i w Ameryce Południowej. Naukowcy i artyści w swych zaprezentowanych tekstach dzielą się refleksją teoretyczną i własnymi doświadczeniami zebranymi podczas badań terenowych prowadzonych w Mali (Dogoni), w Angoli (Czokwe), w Iranie, w Indiach, w Chinach i w Japonii¹, a także w Grecji, we Włoszech i w Polsce oraz w Brazylii.

Po co w ogóle badać maskę? Na to pytanie można by odpowiedzieć inną frazą retoryczną: dlaczego przecież badamy naturę człowieka? Oba pytania i obie odpowiedzi odnoszą się bowiem do tej samej rzeczywistości empirycznej, którą jest pełna egzystencja ludzka w wymiarze psychofizycznym i duchowym. Maski jest stara jak świat, a ściślej mówiąc: równie sędziwa jak wciąż młody człowiek. Można jednak założyć, że pierwszy gest maskowania się mógł być nieintencjonalny, wynikał raczej

After some scarce and rare, yet informative and significant, monographs on the phenomenon of a mask in the field of the world anthropology and aesthetics, a new polyphonic proposal has emerged. Its objective is to invite readers to an imaginative interaction with a plethora of methodological approaches that grasp both empirically and speculatively the research object which belongs to the most powerful mask cultures of Africa, Europe, Asia, and South America. Integrating emic and etic insights about the subject matter, scholars and artists refer to their extensive field work conducted in Mali (the Dogon), Angola (the Chokwe), Iran, India, China, Japan,¹ Brazil and finally in Europe across Greece, Italy, and Poland.

What is a mask studied for? This question can be approached with another question: Why do we delve into the nature of a human being at all? Now these questions and their relative answers refer to the reality which is a thorough and all-important human existence in its both spiritual and psychophysical facets. Accordingly, a mask is as old as the hills, to be exact: equally long-lived as a man who is still very young though. We can assume that the first gesture of masking could have been entirely unintentional, performed as an automatic reflex of covering one's face against the burning sun or heavy rain at the dawn of the species that were to evolve arts and laws. In consequence, the evolution

z instynktownego odruchu zasłaniania twarzy przed palącym słońcem, rzęsimym deszczem albo owadami, które w swej ewolucyjnej a szczególnie drapieżnej fazie szukały żerowiska na kudłatym obliczu *homo sapiens sapiens*. Ewolucowanie funkcjonalnych znaczeń maski to proces równoległy



1. Puchar rytualny, srebro, kurhany Tiraleti, pierwsza połowa 2000 r. p.n.e., fot. PSAT, © Muzeum Gruzji w Tbilisi.
1. Ritual cup, silver, the first half of the 2nd millennium BC, Great Barrows of Trialeti, photo by PSAT, © Georgian National Museum, Tbilisi.

do rozwijanych umiejętności praktycznych władz intelektualnych człowieka wraz ze stopniowym subtelnieniem jego właściwości psychicznych. Pozytywny efekt pierwszego zastosowania osłony twarzy z powodów czysto praktycznych mógł stać się z czasem wystarczającym bodźcem do jej dalszego używania w innych, nowych i coraz bardziej złożonych sytuacjach społecznych.

Numinozalne doznanie Absolutu, które często kończyło się śmiercią niezamaskowanego uczestnika obrzędu, musiało z pewnością zrodzić potrzebę maski osłaniającej i chroniącej cały byt ludzki. Dlatego, aby ująć pełnię jej społecznych funkcji i estetyczno-obrzędowego działania, konieczne jest pojęciowe rozszerzenie terminu „maska” na całe ciało człowieka, a nie odnoszenie jej zaledwie do ludzkiej twarzy.

Obrzędowe zastosowanie maski w rytualnych praktykach inicjacyjnych jest dowodem na jej niepodważalny status metafizyczny w kulturze



2. Hełm koryncki (ulubione nakrycie głowy Peryklesa), miedź, około VI wieku p.n.e., kopia współczesna, autor: George Roussis, Pireus, Grecja.
2. Corinthian helmet (Pericles's favourite), copper, c. 6th century BC, a modern copy, author: George Roussis, Piraeus, Greece.

of mask functional meanings shows up as a kind of a process that can be paralleled to the gradual development of man's practical skills and intellectual faculties, as well as to the processual refinement of his or her distinguishable psychological abilities. The positive effect of the original usage of a mask, which doubtless at the very beginning had been exclusively practical, might have triggered its various applications in new social situations that gradually became more complex.

Equally well we could assume that a numinous experience of the Supreme, which very often ended with death of some ritual performers, resulted wisely in the man of a mask that covered and protected the whole human body. Therefore, in order to grasp its multiple functions and practical merits, one is bound to broaden inevitably the semantics of the word “mask”, whose meaning in every day usage is narrowed to the human face only.

ludzkiej: otóż maska pełni wtedy funkcję akuszerki wprowadzającej młodego człowieka w wiek dojrzały – odmieniony czas nowych spraw i doznań, zupełnie też innych radości i trosk, wynikających z natury indywidualnej płci – i przygotowuje go w obrzędzie do podjęcia nieuniknionych zadań społecznych, uświęconych tradycją wspólnoty.

Można przypuszczać, że spotkania z obcymi, a także ambiwalentne zachowania członków tej samej społeczności zrodziły z czasem potrzebę skrywania spontanicznej i wrodzonej człowiekowi szczerości w kontaktach międzyludzkich, zamieniając ją w dyplomację, grę i wyrafinowany pozor². To ewolucyjne przejście w technologii maski



3. Maska mumii egipskiej, nazywana „magiczną głową”, złoto, malowidło na emalii, kamienie półszlachetne, sarkofag Tutenchamona, około 1340 r. p.n.e., fot. PSAT, © Muzeum Egipskie w Kairze.

3. Old Egyptian mask called “magic head”, gold, enamel and semiprecious stones, c. 1340 BC, Tutankhamun's Sarcophagus, photo by PSAT, © Egyptian Museum, Cairo.

The ritual application of masks in initiation rites proves unquestionably its instructive and metaphysical status in the human culture. A mask acts here like a midwife: it introduces the young not only into the world, but also to new social roles that imply new pleasures and responsibilities according to their relative and complementary sexes. Moreover, it is highly probable that either meetings with foreigners or ambivalent behaviour of other community members made one learn how to hide one's spontaneous sincerity,² sadly enough replacing some genuine, true-hearted and forthright human relationship with insincere diplomacy, double-dealing, and elaborate disguises.

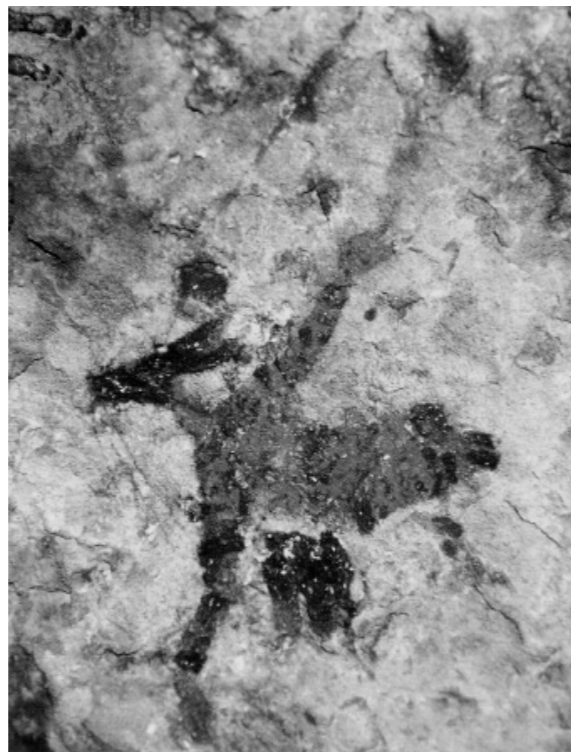
This evolutionary passage from a manual realm of mask making into an intellectual one changes as well the whole structure of a mask; thus, animal skin, wood and bark transform into the stage make-up or a subtle play of face muscles, used to conceal perfectly actor's and trickster's emotions, thoughts, and intentions. Far beyond this research field, masks of soul's and body's illnesses remain. Evidently, both cases are examples of man's miserable defeat in front of the astounding mechanics of nature and its creative forces. Wearing their tragically comic masks, dishonest and coward people make one feel embarrassed, while the sick induce compassion which remains speechless in its existential powerlessness.

How then to approach the phenomenon of a mask? We will notice after a while that the monograph locates the authors' research efforts on the borderlines of anthropology and aesthetics. Its subtitle provides a methodology suitable for the subject matter, defining clear procedures of research strategies and their descriptive and hermeneutical methods.

To start with, it should be emphasised that mask is always investigated in the place of its production and use. In other words, it is perceived *in situ et in statu nascendi*. Such an approach characterises, for instance, the research work conducted by Lucjan Buchalik, a devoted and meticulous expert on the Dogon mask.³ An identical attitude can be found in almost all works that contribute to the volume. In their relative fieldworks, the authors integrated emic and etic approaches through a distinguished co-participation in the rite of mask wearing having established some straightforward

ze sfery manualnej do umysłowej odmienia jej materialny byt: skóra zwierzęca, drewno lub kora przekształcają się w makijaż sceniczny lub w subtelną grę mięśni twarzy maskującego się osobnika. Daleko poza polem naszych dociekań pozostają maski chorej duszy i cierpiącego ciała. Obie bowiem stanowią porażkę człowieka wobec zadziwiającej doskonałości mechaniki natury i jej kreatywnej siły; tragicznie komiczna maska ludzi nieuczciwych i podłych budzi zażenowanie, a chorych cieleśnie – głęboką litość, która zamiera bezsilnie w swej egzystencjalnej bezradności. Jak zatem badać maskę? Podtytuł monografii, która sytuuje badawcze wysiłki autorów tomu na pograniczach antropologii, teorii kultury i estetyki, podsuwa z konieczności synkretyczną metodologię badań, określającą heterogeniczne procedury strategii badawczych i ich metody opisowo-hermeneutyczne.

Po pierwsze, maskę bada się w środowisku jej występowania. Ujmuje się ją w jej źródłowo kulturowym *in situ et in statu nascendi*, jak czyni to choćby Lucjan Buchalik, wnikliwy znawca maski dogońskiej³. Podobną wartość badawczą mają prace właściwie wszystkich autorów tomu. Ich badania terenowe oparte są na emicznym podejściu do przedmiotu badań, które cechuje współobecność i współuczestnictwo w obrzędzie nakładania maski w bezpośredniej relacji z jej wytwórcami i użytkownikami. Rozumienie jej pełnego funkcjonalnego zastosowania powinno być wszakże poprzedzone poznaniem kultury duchowej i materialnej ludzi, którzy maskę stosują w swoich rdzennych praktykach społecznych. Dlatego perspektywa antropologiczna wydaje się koniecznym i niezbędnym punktem wyjścia dla zmysłowego, a więc estetycznego ujmowania jej formy w znaczeniu ściśle artystycznym i poznawczym. Trudno bowiem zadowolić się czystym doznaniem smaku artystycznego, biorąc choćby za przykład zdumiewające piękno maski czokweńskiej *phwo*, która przez swego wytwórcę nie była nazywana dziełem sztuki, a przez europejskiego odbiorcę jest kontemplowana jako takie właśnie. Rozminięcie się aktu intencjonalnego twórcy maski z naturą sytuacji estetycznej odbiorcy sztuki w kulturze zachodniej niesie ze sobą ryzyko to splotu znaczenia jej przekazu kulturowego, to całkowitego zafalszowania roli społecznej i bogactwa ekspresji artystycznej samego artefaktu, które powstają w ścisłej zależności z głę-



4. Scena tańca transowego „latająca postać z głową antylopy”, zaznaczone – typowe dla tych obrzędów – krwawienie z nosa, malowidło naskalne Buszmenów z plemienia San, jaskinie w Górach Smoczyc, RPA © (D. Lewis-Williams, S. Challis, *Deciphering Ancient Minds. The Mystery of San Bushman Rock Art*, Thames and Hudson Publishing House, 2011).

4. Antelope-headed flying figure bleeding from its nose, which marks a condition of ecstatic trance dance, the Bushmen people, Drakensberg, South Africa (© D. Lewis-Williams, S. Challis, *Deciphering Ancient Minds. The Mystery of San Bushman Rock Art*, Thames and Hudson Publishing House, 2011).

relationship with creators and users of masks. In order to understand functional applications of masks, it is assumed that the individual studies are preceded by an extensive investigation into both spiritual and material culture of people who use them in their indigenous tradition. Thus, an anthropological perspective seems to be a necessary and indispensable both a vintage point and an outset of their further aesthetic analysis that consists in describing and inferring masks' artistic and cognitive meaning. Obviously enough, one cannot be fully satisfied with a mere aesthetic feeling triggered, for example, by the enchanting beauty of



5. Maska nagłowna przedstawiająca parę antylop, *Chiwara*, drewno, wys. 112 cm, szer. 7,5 cm, gł. 32,5 cm, Bamana, Mali, wiek XX, © Muzeum Miejskie w Żorach [nr inw. MŻo/A/8].

5. Head mask representing an antelope in its male and female aspects, *Chiwara*, wood, 112 cm high, 75 cm wide, 32,5 cm deep, Bamana, Mali, 20th century, © Municipal Museum in Żory [inv. MŻo/A/8].

bokim i najczęściej przeobrażającym doświadczeniem sacrum. Tak więc w pełni odpowiedzialne, satysfakcjonujące estetycznie i poznawczo badanie maski, polegające na jej rzetelnym opisie i właściwej interpretacji, to metodologia oparta na technikach badawczych dziedzin interdyscyplinarnie zajmujących się analizą istoty zachowań i obyca-



6. Posąg młodego Dionizosa z maską w dłoni siedzącego na ramieniu Popposilenosa, około V wiek p.n.e., fot. Socrates Mavromates, © Acropolis Museum, Athens [nr inw. NAM 257].

6. Statue of young Dionysus with a theatrical mask in his hand sitting on the shoulder of Popposilenos, c. 5th century BC, photo by Socrates Mavromates, © Acropolis Museum, Athens [inv. NAM 257].

Chokwe *phwo* mask which is not perceived exclusively as a piece of art by its creator and maker, but contemplated reductively as such by European connoisseurs. The latter, due to the nature of their



7. *Chusta świętej Weroniki*, Francisco de Zurbarán (1598–1664), olej na płótnie, około 1635, fot. PSAT, © Muzeum Narodowe w Sztokholmie [nr inw. NM 5382].

7. *Veil of Saint Veronica*, Francisco de Zurbarán (1598–1664), oil on canvas, c. 1635, photo by PSAT, © National Museum of Fine Arts, Stockholm [inv. NM 5382].

jów człowieka. Wymienia się wtedy prawie jednym tchem antropologię, etnologię, muzykologię, etnomuzykologię, socjologię, historię sztuki, choreologię, filozofię, estetykę, semiotykę i teorię symbolu, nie zapominając o religioznawstwie i studiach nad tańcem. Fundamentalne związki maski z tańcem w kulturze afrykańskiej⁴, które pozwalają na stworzenie kategorii pojęciowej „maska taneczna”, znajdują swoje odzwierciedlenie w spekulatywnej myśli indyjskiej, opartej na hinduskich Wedach. Taniec bowiem w tej tradycji myślowej, nieodłącznie związany z pełnią życia osoby ludzkiej, rozumianej jako jej duchowo-cielesna jedność, identyfikowany jest momentalnie i wręcz bezwiednie z ciałem człowieka, którego zachowanie taneczne z kolei utożsamia się zawsze z pojęciem ofiary (*yajna* w sanskrycie), interpretowanej naturalnie w duchu metafizyki hinduskiej. Jako taki może wyzwać on, gwarantować i umacniać najbardziej bezpośredni związek materii z duchem. W swoim artykule⁵ *Taniec to sztuka boska* współ-

aesthetic situation, every so often fail to meet the mask creator's intentional act. In an undesired corollary, the cultural message of a mask is irrevocably reduced and shallowed or, at the worst, entirely misread; its social role and richness of artistic expression, which is entirely dependable on an experience of the sacred, are being falsified then. Consequently, some reliable treatment that would fulfil our cognitive and aesthetic expectations satisfying at one breath a research into a mask that consists of its accurate description and adequate elucidation obviously will provide an adequate methodology. We are bound to agree that it is embedded in some interdisciplinary fields that deal with man's behaviour and customs analysis, to list only anthropology, ethnology, musicology, ethnomusicology, sociology, history of art, philosophy and aesthetics, semiotics and theory of symbol, religious studies, choreology, and dance studies. The fundamental, quasi-inseparable bonds between mask and dance in an exemplary African culture,⁴ which allow us to coin a categorical notion of a “dance mask”, are found in Indian speculative thought, shaped by the Vedic philosophy according to which a notion of dance equals a notion of sacrifice (*yajna* in Sanskrit). Here there, dance and spirit are being integrated through the art of dance. In his article *Dance Art Divine*,⁵ a contemporary Indian scholar S.A.R.P.V. Chaturvedi expounds: “Our model of art appreciation is ‘Theo-aesthetics’ and our model of recreation is ‘Mystainment’ or mystic entertainment. According to the Indian school of wisdom, entertainment is just the same inaccessible spirituality that is presented in an attractive and adaptable format. We can see the eligibility and components of hi-end spiritual practices, emphasised and embedded in our art forms. It is evident from the hagiography of spiritual artists that the Supreme can be realised, relished and reached through dance, drama, music, and literature exhibited with divine touch and contemplative mode, without the need for strenuous pathways like extreme austerity and penance.”

Needless to say, the variety of hermeneutical proposals in the mask studies included in this volume is enhanced significantly by a unique personality of every single researcher who proposes his or her peculiar research methodology shaped by an objective, however still subjective by its very nature,

czesny uczony indyjski S.A.R.P.V. Chaturvedi tak wyjaśnia:

„Doświadczamy sztuki za pomocą «teoestetyki», zaś modelem odpoczynku Hindusa jest «mistrygra», to znaczy zabawa mistyczna. Zabawa, z perspektywy indyjskiej szkoły mądrości, jest też rodzajem niedosiętej duchowości, która jawi się wtedy w przystępnej i przyswajalnej formie. Możemy obserwować naturę kwalifikacji i elementów tych praktyk duchowych, mających na względzie najwyższe dobro człowieka, osadzone i uwydatnione w subkontynentalnych formach sztuki. Żywoty wielkich artystów indyjskich dowodzą, że Istota Najwyższa jest osiągalna i kontemplowana z radością w tańcu, teatrze, muzyce i literaturze, kiedy te inspirowane są duchem boskim. Zaiste, nie trzeba się wcale uciekać do wyczerpujących praktyk, takich jak ekstremalna surowość czy pokuta”. Różnorodność propozycji hermeneutycznych w studiach nad maską, zawartych w tym tomie, wzmacnia niepowtarzalną osobowość każdego autora, który proponuje swoistą metodologię badawczą, opartą na własnym, zobiektywizowanym, a przecież subiektywnym z natury, doświadczeniu świata. Determinuje ono wybór i metodologiczną aranżację danych, choć ich interpretacja jest, a przynajmniej być powinna, nieskazitelnie fenomenologiczna. Z oczywistych powodów nie da się przedstawić kompletnej kultury maski w cywilizacji człowieka jednotomową monografią *au total*, toteż tytułem uzupełniającego wprowadzenia przedstawię teraz kilka obiektów, których nieprzypadkowa sekwencja tworzy intencjonalną narrację dodaną, zaczynającą się niegdyś w obrzędzie sakralnym *en dehor*, odprawianym na gruzińskim Zakaukaziu ponad cztery tysiące lat temu, a zatrzymaną ostatnim tchnieniem Fryderyka Chopina, na samym końcu jego diamentowej drogi. Pośmiertne oblicze muzyka Wszech Czasów, odpowiednik staroegipskiej maski pośmiertnej nazywanej „magiczną głową”, zamykając ten wstęp, otwiera właściwą monografię.



8. Maska pośmiertna Fryderyka Chopina (1810–1849), odlew gipsowy z 18 lub 19 października 1849, autor: Jean-Baptiste Clésinger, obiekt pochodzi ze zbiorów © Fundacji XX. Czarторыskich [nr inw. XII-525].

8. Frédéric Chopin (1810–1849), death mask, plaster, 18/19 October 1849, author: Jean Baptiste Clésinger, © Princes Czartoryski Foundation [inv. XII-525].

and individual world experience. It determines data selection and their methodological arrangement, providing a kind of interpretative stand that is supposed to be spotlessly phenomenological. The elaboratory and sophisticated culture of mask, which obviously cannot be presented *au total* in a one-volume monograph, is being ushered here and now by some objects whose sequence displays a kind of an initiatory narrative. It has commenced at the remotest and immemorial time with a sacred ritual *en dehor* performed in Transcaucasia about four millennia ago or earlier and closes with the last breath of Frédéric Chopin, the musician's of all time, that crowns his diamond path. Thus the Polish composer's death mask, the very variant of the Ancient Egyptian death mask called “the magic head,” ends the introduction and opens a real monograph.

Lucjan Buchalik

Maska dogońska

World behind the Mask – Uncovering the Covered

Czym jest maska?

Rozważania na temat maski w kulturze – nawet jeśli zawężymy je tylko do jednego ludu – to niełatwe zadanie. Pierwszy problem pojawia się wraz z próbą zdefiniowania, czym jest maska. W powszechnym rozumieniu maska to zasłona twarzy lub jej części, najczęściej z otworami na oczy. Maski mogą mieć różne kształty, przedstawiają postacie świata realnego (ludzie, zwierzęta), jak i postacie świata metafizycznego (byty mityczne). Używane w celach magicznych lub obrzędowych, pojawiają się stosunkowo wcześnie w historii kultury ludzkiej, o czym świadczą rysunki naskalne znajdujące w różnych częściach świata. Maski występują w różnych kulturach i na różnych obszarach geograficznych, bardzo popularne są w Afryce, lecz można wskazać ludy, które ich nie mają. Jeżeli jednak maski występują w danej kulturze, to zaangażowane są praktycznie we wszystkie istotne sfery życia. W Europie występowały między innymi w starożytnym teatrze greckim, a od średniowiecza używane były w czasie zabaw karnawałowych zwanych maskaradami. Do najbardziej znanych można zaliczyć weneckie maski karnawałowe, których źródła sięgają właśnie starożytnego teatru. W potocznym rozumieniu słowo „maska” odnosi się tylko do części twarzowej, tymczasem w rzeczywistości afrykańskiej ów europejski termin dotyczy całości – zarówno części osłaniającej głowę, jak i całe ciało tancerza¹.

What is a mask?

Reflection about mask in culture – even if narrowed down to one group of people only – is not an easy task. The first issue arises upon attempting to define a mask. In common understanding, a mask is an object, usually with eye holes, that covers the face or its part. Masks can be of various shapes and they can represent characters from the real world (people, animals) or the metaphysical world (mythical entities). Stone carvings found in different parts of the world indicate that masks appeared early in the history of human culture as being used for magical and ritualistic purposes. Masks occur in different cultures and geographical areas. They are very popular in Africa, although there are groups of people that do not possess them. However, if masks do appear in a given culture, they are engaged in practically all crucial aspects of life. In Europe, masks appeared, for example, in ancient Greek theatre and since the Middle Ages, they have been used during carnival pageantries called masquerades. The most popular are Venetian carnival masks which have their roots in the ancient theatre. In common understanding, the word “mask” refers only to a facial part, whereas in Africa this European term refers to a dancer’s attire which covers not only the face but also the whole body.¹

Most of the masks encountered in West Africa consist of costumes covering and disguising human

Większość masek spotykanych w Afryce Zachodniej składa się przede wszystkim z kostiumów osłaniających, maskujących postacie ludzkie. Do tego celu używa się najczęściej włókien naturalnych (ze szczawiu, rafii), a współcześnie także tkanin. Najciekawszym przykładem masek wykonanych z włókien osłaniających całe ciało wydają się maski ludu Bobo (Burkina Faso). Interesującym przykładem ewolucji kostiumu maski jest współczesny kostium maski *komo* ludu Bamana (Mali), wykonywany z fabrycznej tkaniny, z zamkiem błyskawicznym, a jego rękawy są zaszyte, tak aby nawet dłoni nie było widać. U Jorubów strój tancerza jest bardzo istotny, oznacza bowiem płeć i status społeczny postaci. Jak zauważa Henry John Drewal z Chazen Museum of Art: „kostium przede wszystkim definiuje męskość lub kobiecość uczestnika maskarady, ponadto upiększa go. [...] Kobięcy kostium podkreśla przede wszystkim atrybuty płciowe kobiet”².

Maska, zasłaniając postać ludzką, sprawia, że noszący ją człowiek staje się niewidoczny, nierozpoznawalny, staje się kimś innym. W kulturze Zachodu przykładem mogą być bale przebierańców organizowane w karnawale. Istotą maski używanej do celów religijnych wydaje się jednak przejście do innego świata. Człowiek, przywdziewając maskę, opuszcza świat ludzi i wkracza w świat metafizyczny. Z zachodniego punktu widzenia idea maski w kulturze Dogonów jest bardzo skomplikowana. Skalę komplikacji oddają kwestie związane z terminologią: Dogonowie takim samym terminem określają tancerza w masce, jak i realną postać, którą owa maska przedstawia. Można to zilustrować przykładem maski *griota*. Według francuskiej etnologiki Geneviève Calame-Griaule³, Dogonowie określają *griota* słowem *gogon*. Termin ten w języku *toro-so* oznacza tancerza w masce i człowieka grającego na bębnie⁴. Można dojść do wniosku, że dla Dogonów realna postać, jaką jest *griot*, i tancerz w masce go przedstawiającej są ze sobą tożsame. Tancerz w masce przedstawiającej lwa staje się dla odbiorców lwem. Nieodróżnianie realnej postaci od przedstawiającego ją tancerza skutkuje brakiem słownictwa pozwalającego na rozróżnienie.

Jedną z podstawowych cech sztuki afrykańskiej jest jej utylitarność i ściśle powiązanie ze sferą duchową kultury, która z kolei wiąże się z płodnością natury i ludzi. Podejście europejskie, oddzie-

figures. They are usually made of natural fibres (such as sorrel or raffia) and cloth. The Bobo people’s (Burkina Faso) masks seem to be the most interesting examples of the cloth masks which cover the whole body. The evolution of a mask as a costume can be presented with an interesting example of the modern mask costume *komo* of the Bamana people (Mali). It is made of cloth, has a zipper and its sleeves are sewn up in order to hide hands. In the Yoruba tradition, a dancer’s costume is substantial because it identifies the gender and the social status of a character. As Henry John Drewal from the Chazen Museum of Art notices: “In the first place, a costume defines manhood or femininity of a masquerade participant; moreover, it makes him look more beautiful. (...) Woman’s costume emphasises her sexual attributes”².

A mask, which covers the whole figure, renders its wearer invisible and unrecognisable. In the Western culture, fancy-dress parties organised during carnival may serve as an example of such transformation. Crossing into the other world seems to be the essence of a mask used for religious purposes. By wearing the mask, a man leaves the human world and enters into some metaphysical realm. From the Western point of view, the concept of a mask in the Dogon culture is a very complex one. The scale of intricacy is reflected by issues associated with terminology: the Dogon use the same term for a dancer in a mask and for a real character presented by this mask. The problem can be illustrated by a *griot* mask. According to the French ethnologist Geneviève Calame-Griaule³ the Dogon define a *griot* with the word *gogon*. This term in *toro-so* language means a dancer in a mask and a man playing drums.⁴ One may come to the conclusion that for the Dogon a real person, a *griot*, and a dancer in a mask representing him are identical. A dancer in a mask representing a lion becomes a lion to spectators. As there is no distinction between the real character and the dancer representing it, there are no words which would demarcate the difference.

One of the basic characteristics of the African art is its utilitarianism and precise connection with spiritual sphere of the culture that is related to the fertility of nature and man. The European approach which separates a solid sculpture from a mask in case of African art is unjustified. This division is clearly artificial. For the Gur people – including also the



1. Zespół z Tireli w czasie jubileuszu stulecia szkoły, maska kobiety „na szczydlach”, Sanga, 2010, fot. Lucjan Buchalik ©.
1. A group from Tireli during the 100th anniversary of their school, a female mask “on stilts”, Sanga, 2010, photo by Lucjan Buchalik ©.

lające rzeźbę pełnoplastyczną od maski, w wypadku sztuki afrykańskiej jest nieuzasadnione. Podział ten jest wyraźnie sztuczny. Dla ludów woltyjskich – do których zalicza się również Dogonów – sztuka stanowi jedność i powinna być analizowana w sposób holistyczny, szczególnie w kontekście duchowym. Austriaccy etnologowie Annemarie Schweeger-Hefel i Wilhelm Staude uważają, że sztuka Kurumbów (z Buriny Faso, sąsiadujących z Dogonami od południa) tworzy zwarty i zamknięty system. Nie można oddzielać masek od kamiennych steli nagrobnych, rzeźbionych podpór wiat czy skaryfikacji noszonych przez kobiety na brzuchu⁵. Kryterium, według którego odróżnia się maskę od rzeźby, może być ruch. Jak zauważył Krzysztof Niedałtowski, sensem tej pierwszej jest ruch, taniec, w odróżnieniu od figur przedstawiających przodków⁶. Jest to jednak zachodni punkt widzenia, w kulturze Dogonów bowiem istnieje maska *imina-na*, która nigdy nie tańczy, jest statyczna.

Maska ma swoją głęboką symbolikę, wyrażaną między innymi przez kolory używane do jej barwienia. Czerwony to kolor życia, witalności – umieszczony na maskach, symbolizuje odradzające się życie oraz rozwijającą się siłę życiową (*nyama*). Kolor biały jest symbolem ładu i porządku, oswaja siły, które dzięki niemu znajdują właściwe dla siebie miejsce. Czerń natomiast symbolizuje nieporządek, jest obojętna, a użyta w odpowiednich tonacjach, rozładowuje napięcia.

W kulturze Dogonów maski stanowią część świata zewnętrznego, buszu, wchodząc do wioski, przynoszą mądrość, są swoistym łącznikiem między światem ludzi a światem nadnaturalnym, znajdującym się poza ludzkimi osadami. Szacuje się, że współcześnie istnieje około 80 typów masek, a ich struktura w większości odnosi się do linii wertykalnych bądź horyzontalnych. Inna duża grupa masek pokryta jest figurami nawiązującymi do trójkątów. Wszystkie maski mają duże, geometryczne oczy, zazwyczaj są polichromowane, choć z upływem czasu wiele z nich traci kolor.

W językach⁷ używanych przez Dogonów nie istnieje ani słowo „sztuka”, ani „maska”⁸. Co prawda współcześnie informatorzy posługujący się językiem francuskim używają tych terminów, lecz należy pamiętać, że są to zapożyczenia. Dla Dogonów maski są swoistą materialną egzemplifikacją sił duchowych uwolnionych przez śmierć, dla-

Dogon – art is an entity and it should be analysed from a holistic point of view, especially in the spiritual context. Austrian ethnologists Annemarie Schweeger-Hefel and Wilhelm Staude think that the Kurumba’s art (people from Burkina Faso, bordering the Dogon from the south) creates a compact and closed system. Masks cannot be separated from stone steles, carved shed supports nor scarifications on women’s bellies.⁵ The criterion according to which a mask and a sculpture are differentiated is the phenomenon of its movement. As Krzysztof Niedałtowski notices, the sense of a mask lies in its movement, its dance, whereas sculptures are figures representing ancestors.⁶ However, this is a Western point of view; in the Dogon culture, there is an *imina-na* mask that never dances and always remains static.

Mask has its own deep symbolism reflected among other things by colours used to dye it. Red is the colour of life and vitality. It is used in masks to represent regeneration of life and developing life force (*nyama*). White is the symbol of order and regularity; it tames forces that thanks to it can find a suitable place for themselves. Black represents disorder; however, basically it is neutral and when used in appropriate tones, it relieves tension.

In the Dogon culture, masks are a part of the outer world, the bush, they bring about wisdom upon entering into the village and serve as a link between the world of humans and the supernatural world beyond human villages. It is estimated that at present there are about 80 mask types and their structure is usually related to vertical or horizontal lines. Another large group of masks is covered with figures referred to triangles. Each mask of this type has got large geometric eyes and usually is polychromatic; however, most of them lose their colour with time. In the languages⁷ used by the Dogon, there is no such word as “art” or “mask”⁸. Nowadays, the informers who speak French use these terms, nevertheless one should remember that they are only borrowings. For the Dogon, mask is a specific, material exemplification of spiritual forces released by death, thus it is used in the Dama ritual which terminates the mourning period.

Masks are extremely difficult research objects and their phenomenon cannot be described by one research field only. That is the reason why they are analysed by religious experts, ethnologists, art historians and others. The example mentioned above, namely the *imina-na* mask, can illustrate



2. Zespół z Tireli w czasie jubileuszu stulecia szkoły, maska *satimbe*, Sanga, 2010, fot. Lucjan Buchalik ©.

2. A group from Tireli during the 100th anniversary of their school, a *satimbe* mask, Sanga, 2010, photo by Lucjan Buchalik ©.



3. Zespół z Tireli w czasie jubileuszu stulecia szkoły, maski antylop, Sanga, 2010, fot. Lucjan Buchalik ©.

3. A group from Tireli during the 100th anniversary of their school, antelope masks, Sanga, 2010, photo by Lucjan Buchalik ©.

tego też używa się ich przede wszystkim w obrzędzie *Dama*, który kończy okres żaloby.

Maski są niezwykle trudnym obiektem badawczym i niemożliwe jest, aby jedna dyscyplina nauki mogła opisać ich fenomen. Z tego względu są one obiektem analiz religioznawców, etnologów, historyków sztuki i innych badaczy. Jak trudno zdefiniować termin „maska”, można zilustrować przykładem wspomnianej już maski *imina-na* – termin ten oznacza maskę, ale też instrument jej towarzyszący (warkotkę⁹).

Pochodzenie masek

Z jednej strony w mitologii wielu ludów wyraźny jest związek między maskami a światem metafizycznym, z drugiej zaś mity przedstawiają szczególnie stosunek kobiet do masek. Według niektórych mitów – tak też jest u Dogonów – pierwszymi użytkownikami, właścicielami masek były kobiety, a dopiero później przejęli je mężczyźni, w ten sposób uzyskując nad nimi przewagę¹⁰.

Francuski etnolog Roger Caillois zauważa, że w społeczeństwach, w których występuje maska

how hard it is to define the term “mask” for “*imina-na*” means both a mask and an instrument that accompanies it (a rattle⁹).

The origins of masks

On the one hand, in the mythology of many tribes; there is a clear connection between masks and the metaphysical realm. On the other hand, myths present a special attitude of women towards masks. According to some myths – the same beliefs are shared by the Dogon – the first mask owners were women; then, men took masks over and gained advantage over women.¹⁰

French ethnologist Roger Caillois believes that in societies which use masks – and the Dogon are undoubtedly such a society – they are a sign of advantage, “the point is to have a mask and cause fear, or not to have one – and be afraid”¹¹. These words are perfectly illustrated by a mythical story of mask origins written down by Marcel Griaule in the 1930s.¹² According to the myth, masks were discovered by the women of the Aru tribe. It occurred in times when the Dogon inhabited the land of Mande.¹³

– a niewątpliwie takim społeczeństwem są Dogonowie – była ona znakiem przewagi, „cała rzecz sprowadza się do tego, aby mieć maskę i budzić strach albo jej nie mieć – i bać się”¹¹. Słowa te doskonale ilustruje mit o pochodzeniu masek, zanotowany przez Marcela Griaule’a w latach trzydziestych XX wieku¹². Jest w nim mowa, że kobiety z plemienia Aru jako pierwsze odkryły maski, a było to jeszcze w czasach, kiedy Dogonowie mieszkali w kraju Mande¹³.

Dwie kobiety pracujące w polu usłyszały nagle dźwięk bębnów i warkotek. Kiedy się zbliżyły, zobaczyły *Andumbulu*¹⁴, którzy tańczyli, śpiewali i pili piwo przy ołtarzu *buguturu*. Obok ołtarza siedział na żelaznym siedzisku (*dolaba*) starzec nazywany *Albarga*. *Andumbulu* tańczyli wokół niego ubrani w czerwone włókna, maski (*bede*, *maporo*) i jedną maskę drewnianą reprezentującą starca. Tancerze odprawiali rytuały *Sigi*¹⁵ na cześć swoich zmarłych i śpiewali podziękowania do starego *Albarga*, dostarczył on bowiem piwo z prosa (*konyo*), które wszyscy pili. Kobiety wróciły do wsi, jedna z nich opowiedziała o tym wydarzeniu swojemu mężowi, który nakazał jej wrócić do *buguturu* i przynieść to, o czym mówi. Kiedy wróciła na miejsce, rzuciła kamieniem w starca, wszyscy uciekli, ale ugodzony kamieniem nie mógł uciec wraz z innymi i z tego powodu stał się dla nich nieczysty. Pozostały też wszystkie rzeczy porzucone przez uciekinierów: spódnice, maski, bransoletki, siedzisko, warkotka z żelaza i drewniana maska. Kobieta ubrała się we włókna, powróciła do wsi i wystraszyła wszystkich mieszkańców, a później schowała włókna w swoim spichlerzu. Mężczyźni zauważyli, że rzeczy *Andumbulu* były narzędziem dominacji, więc postanowili zabrać je kobietom. Pewnego dnia, gdy kobieta poszła do buszu po wodę, starzec powiedział do jej męża: „Twoja żona schowała jedną rzecz w swoim spichlerzu. To jest to, czym cię wystraszyła. Idź, weź włókna i ubierz się w nie”. Uczyniwszy tak, mąż pokazał się na drodze, którą jego żona wracała do wsi. Uderzył kobietę swoją laską, ta najpierw uciekła pod drzewo, a potem schroniła się w domu kobiet.

Odkąd mężczyźni wykradli kobietom maski, stali się decydentami; gdyby tego nie uczynili, staliby się niewolnikami kobiet. Nie chcąc, by maski z powrotem dostały się w ręce kobiet, złożyli je w jaskini skalnej na uboczu, zamknęli tam również poj-

Two women were working in the field when suddenly they heard the noise of drums and rattles. They got closer and they saw the *Andumbulu*¹⁴ who were dancing, singing and drinking beer at the *buguturu* altar. An old man called *Albarga* was sitting on an iron seat *dolaba* next to the altar. The *Andumbulu* were dancing around, dressed in red fibres. They were wearing *bede* and *maporo* masks and one wooden mask representing the old man. The dancers were celebrating the *Sigi*¹⁵ rituals and were singing to thank the old *Albarga* for providing *konyo*, millet beer, so that everyone could drink it. When the women went back to the village one of them told her husband what she had seen. He ordered her to go back to the *buguturu* altar and return with the things she had seen. The woman returned to that place and she threw a stone at the old man. Everybody ran away, however *Albarga* could not run with them so he became unclean. The fugitives left behind all their things: skirts, masks, bracelets, a seat, an iron rattle and a wooden mask. The woman, dressed in fibres, went back to the village and frightened all its inhabitants. Then, she hid the fibres in her granary. The men noticed that objects belonging previously to the *Andumbulu* served as a means of domination, so they decided to take them away from women. One day, when the woman went to the bush to get water, the old man told her husband, “Your wife hid something in her granary. It is the thing she had frightened you with. Go, take the fibres and put them on.” He did so and appeared on the road in front of his wife when she was coming back to the village. He hit her with his stick so she ran away under the tree and then hid in the women house.

When the men stole the masks from women they became decision makers; if they hadn’t done so, they would have become women’s slaves. The men stored the masks in the rocky shelter out-of-the-way as they did not want them to fall again into women’s possession. They also closed there the old *Albarga* who would advise them on masks during their meetings in the shelter to drink beer. They called the wooden mask *Albarga*¹⁶ to honour the old man. With time – due to mutual thefts – masks were spread all over the Dogon land.¹⁷

Adama Pangale Dolo, whose father cooperated with Marcel Griaule, states that women were the first caretakers of masks and they funded them. In her opinion, men took masks by force because they

manego starego *Andumbulu*, który instruował mężczyzn w sprawach odnoszących się do masek, kiedy zbierali się w jaskini, by tam pić piwo. Drewnianą maskę na cześć starca zaczęto nazywać *Albarga*¹⁶. Z czasem – drogą wzajemnych kradzieży – maski rozprzestrzeniły się po całym kraju Dogonów¹⁷.

Adama Pangale Dolo, którego ojciec współpracował z Marcelem Griaule’em ujmuje sprawę krócej: „Kobiety były pierwszymi zarządcami masek. Kobieta zafundowała maski. Mężczyźni wzięli je siłą, ponieważ zauważyli, że maski są bardzo ważne dla kobiet. Mężczyźni powstrzymali kobiety, ale maski były przeznaczone dla kobiet”. Inny informator dodaje, że na pamiątkę tamtych czasów „wszystkie maski, które przychodzą na plac publiczny, aby tańczyć, najpierw idą do *Yasigine*, która jest «siostrą masek»” [DoSO]¹⁸.

Dogoński mit o pochodzeniu masek, w którym to kobieta jest pierwszą osobą, która widziała maski i przyniosła je społeczności, nie jest czymś wyjątkowym w kulturach Afryki. Paradoks polega na tym, że mit mówi o kobiecie, która знаła maski, a mężczyźni twierdzą, że kobiety nie wiedzą, iż maski to przebrani mężczyźni. Polski etnolog Jacek Jan Pawlik zauważa, że choć aktorami widowisk maskowych są prawie wyłącznie mężczyźni, to tradycja mówi, że pierwotnie były to kobiety¹⁹.

Dogonowie uważają, że wszystkie maski pochodzą z kompleksu wioski Youga, mówią, że „maski z Youga to ojcowie wszystkich masek” [DouAb]. Tutaj pojawiła się pierwsza maska – zwana *mamro* – lecz ma ona zupełnie inny charakter niż maski z regionu Sangi. W wielu regionach kraju Dogonów można usłyszeć różne warianty mitu o pochodzeniu masek. Podstawowe jego motywy – pochodzenie masek ze świata metafizycznego, kobieta przynosząca je do wioski oraz mężczyzna, który je odbiera – powtarzają się jednak, a każdy region podkreśla swoje zaangażowanie w pozyskanie masek. Przykładem mogą być Dogonowie z Pelou, którzy uważają, że maski rozpowszechniły się dzięki młodej dziewczynie. Można tam usłyszeć mit o pochodzeniu masek, który opiera się na tradycyjnej wiedzy. „Kobieta, która przyszła z Pelou do Youga-Dogorou po dziecko, musiała mu śpiewać. Wtedy zobaczyła dziwne rzeczy, ale nie wiedziała, co to jest. Opowiedziała o tym mężowi siostry, który poradził jej, aby – kiedy znowu będzie miała to widzenie – rzuciła w nie popiołem. Dzięki

had noticed how important they were for women. The men stopped women but masks were in reality intended for them. Another informer adds that in memory of those times, “before coming to the public square to dance, all masks go to *Yasigine*, who is the ‘sister of masks’” (DoSO).

A Dogon myth, in which a woman is the first to see a mask and bring it to a society, is not an unusual phenomenon in African cultures. The paradox is that the myth presents the woman, who knows masks, and at the same time the men claim that they do not know that masks are in fact the men in disguise. Polish ethnologist Jacek Jan Pawlik notices that, although masked performances are featured more often than not by men, tradition has it that originally they were featured by women.¹⁸

The Dogon claim that each mask comes from Youga villages. They say that “masks from Youga are fathers of all masks” (DouAb). It is the place where the first mask (called *mamro*) appeared; it is of a completely different character than the masks from the Sanga region. Different versions of the myth of mask origins can be heard in many regions of Dogon land. Its basic motifs, such as a mask coming from the metaphysical realm, a woman that brings it to the village and a man that takes it away, are repeated. Each region emphasises its commitment in gaining masks.

As an example may serve the Dogon from Pelou who think that masks were spread thanks to a young girl. One can hear there a mythical story about mask origin which is based on traditional knowledge: “There was a woman who came from Pelou to Youga-Dogorou for her child. When she was singing to calm the child down she saw a strange thing. She did not know what it was so she told her sister’s husband about it. The man advised her to throw ash at the thing when she would see it again. Thanks to his advice, the woman was the first to see masks dancing and thanks to her people learned about all masks. When she got back to Pelou she told the elders about masks and people started to organise mask rituals. Now, during a funeral, the mask dance appears. Mask is a traditional dance for all Dogon animists. It is forbidden to *Fulbe* (strangers) and women because if a woman is pregnant, mask will kill, suffocate her baby. It is also forbidden to children as it may cause problems with women’s pregnancy in future” (TMB).

temu jako pierwsza zobaczyła tańczące maski, a ludzie poznali wszystkie maski. Kiedy wróciła do Pelou, opowiedziała starszym o maskach i ludzie zaczęli organizować święto masek. Teraz, kiedy jest pogrzeb, urządzają taniec masek. Maski to taniec tradycyjny dla wszystkich animistów dogońskich. Jest zakazany dla Fulbów (ogólnie dla wszystkich obcych) i kobiet, ponieważ sądzi się, że jeśli kobieta jest w ciąży, to maska tę ciążę zabije, udusi ją. Tańca zabrania się również dzieciom, bo jeśli go zobaczy mały chłopiec, to w przyszłości będzie miał problemy z ciążą swojej żony” [TMB]. Według innej wersji to lis *Yurugu* wytłumaczył Dogonom, czym jest maska. „*Amma* dał mu maskę i on nam to wytłumaczył. Ptak rzucił tę maskę na drzewo. Kobieta, która szukała drewna na opał, aby przygotować posiłek, znalazła tę maskę, owińnięła w szmatę i przyniosła na podwórze, gdzie były małe spichlerze kobiet. Każda kobieta musiała mieć spichlerz. Owa kobieta tańczyła z tą maską przy okazji pogrzebu. Mężczyźni podczas narady podjęli decyzję: skoro my rządymy kobietami, musimy jej odebrać maskę. Nakazali mężowi tej kobiety, by odebrał jej maskę. Mężczyzna się zgodził i musiał odebrać maskę. Kobieta miała miesięczkę, więc poszła do małego domku dla kobiet i tam spędziła pięć dni, zanim wróciła do domu. Będąc tam, potrzebowała tykwy, aby pić płyny, ale zapomniała ją wziąć ze spichlerza. Dała mężowi klucze od spichlerza, aby przyniósł jej tykwę. Mąż wszedł do spichlerza, wziął maskę i tykwę. Zaniósł kalebasę żonie, a maskę oddał najstarszemu z wioski. [...] Mężczyźni poświęcili tę maskę, złożyli jej ofiarę i ukryli w grocie, poza wioską” [DoD].

Z maskami związana jest bogata mitologia, są one bowiem fizyczną reprezentacją świata metafizycznego w ludzkiej rzeczywistości. Świat masek jest obrazem kosmosu w myśli dogońskiej, jest kopią świata realnego, wywołującego emocje społeczne. Ten świat ulega zmianom zgodnie z ewolucją otaczającej go rzeczywistości.

Maski chronią przed niebezpiecznymi aspektami siły życiowej *nyama*. Większość masek została wykonana, aby chronić sprawcę nieszczęścia, śmierci, przed zemstą poszkodowanego, człowieka lub zwierzęcia. W wypadku zabicia zwierzęcia opiekuńczego należącego do *Yebanów*²⁰ winowajca musi wykonać stosowną maskę, aby się oczyścić²¹. Maski bardzo często reprezentują istoty zamieszkujące busz, dlatego też częstymi bohaterami

According to another version of the myth, it was *Yurugu* fox that explained to the Dogon what a mask was: “*Amma* gave him a mask and he explained it to us. A bird threw the mask on a tree. A woman, who was looking for the firewood to prepare a meal, found that mask. She wrapped it in a cloth and brought it to the yard where there were small women granaries. Each woman had to have a granary. The woman was dancing with that mask during funeral. During a meeting, the men made the decision: we rule over women so we have to take the mask away from her. They ordered the husband of that woman to do so. The man agreed and had to obey the order. As the woman was having her period, she went to the small house for women and spent there five days. During her stay there, she needed a gourd to drink from but she had forgotten to take it from the granary. She gave her husband the keys to the granary so that he could bring her the gourd. The husband entered the granary and took the mask and the gourd. He gave the gourd to his wife and the mask to the oldest one in the village. (...) The men blessed that mask, made an offering to it and hid it in the cave outside the village” (DoD).

Masks present some rich mythology because they are physical representations of the metaphysical realm in the human reality. In the Dogon culture, the world of masks is an image of space, a copy of the real world which evokes social emotions. This world changes in harmony with the evolution of the surrounding reality.

Masks protect against dangerous aspects of the *nyama* life force. The majority of masks were created to protect those who caused tragedy or death against revenge from those who were affected by it, whether it was a human being or an animal. In case of killing a protective animal that belongs to *Yeban*,¹⁹ the offender must make an appropriate mask to purify himself.²⁰

Masks often represent creatures that live in the bush. For that reason, in myths on the origins of masks the main protagonists are often represented by hunters who create masks after a successful hunt. Marcel Griaule gives many examples of such behaviour. For instance he describes a hunter who after having killed the *gorugu* antelope, carved a mask that represented the animal to protect himself from its *nyama*. Griaule also mentions that when someone killed a *Hogon* or an old woman

mitycznych narracji są myśliwi, którzy po udanym polowaniu wykonywali maskę. Marcel Griaule podaje wiele takich przykładów. Pisze na przykład o myśliwym, który po upolowaniu antylopy *gorugu* wyciosał maskę na jej obraz, aby chronić się przed jej *nyamą*. Wspomina również, że po zabiciu *Hogona*, czy też starych kobiet podczas wojny należało zrobić maski chroniące przed negatywnym wpływem *nyamy*²². Maski chronią także przed *nyamą* osób żywych, jeśli są one uważane za wrogów – przykładem może być tutaj maska Fulbeja.

Kobieta a maska

Yasigine jest jedyną funkcją pełnioną przez kobiety w czasie święta *Sigi*. Według mitu o pochodzeniu masek pierwszą *Yasigine* była Yayemme, która przyniosła maski do wioski i była ich pierwszą przywódczynią. Następnie jej córka otrzymała tę godność, co dawało jej prawo brania udziału w *Sigi* na równi z mężczyznami, czyli zbliżania się do masek i otrzymywania prezentów za ich udział w uroczystościach pogrzebowych²³. W czasie ceremonii *Yasigine* ubrana jest w specjalny strój, składający się ze spódniczki (*soikidu*) i haftowanej przepaski na głowę (*sindomo*), w rękę trzyma rodzaj dużej chochli (*yasikoro*), wykonanej z połówki kalebasy i umocowanej na ażurowej rękojeści²⁴. *Satimbe* jest najpopularniejszą maską kobiety, przedstawia młodą kobietę o tym imieniu²⁵, która jako pierwsza zobaczyła maski – od jej imienia pochodzi więc nazwa. Na pamiątkę tych wydarzeń maska *satimbe* zawsze idzie jako pierwsza w korowodzie masek. Według mitu pierwszą maskę *satimbe* wykonali Andumbulowie. Pojawia się tutaj interesujący problem – co prawda to kobieta jako pierwsza widziała tańczące maski, ale nie może ona uczestniczyć w tańcach masek. Maski bowiem niosą element śmierci, który może zagrażać płodności, będącej nadrzędną wartością każdego tradycyjnego społeczeństwa. Kobiety nie biorą udziału w tańcach masek, nie mogą nawet zbliżyć się do miejsc, gdzie maski są przechowywane. Nie dotyczy to jednak *Yasigine*, która jest jedyną kobietą mogącą uczestniczyć w ceremoniach masek. Mimo to kobiety są „obecne” podczas tańców masek pod postacią reprezentujących je masek, takich jak *satimbe*, młodej kobiety, kobiety kowala, czy też kobiety fulbejskiej. Co prawda tańczą tylko mężczyźni, ale kobiety, które pośrednio stanowią część

during the war, one had to prepare masks that would protect against a negative influence of *nyama*.²¹ Masks also protect against *nyama* of the people that are alive if they are considered to be enemies. Here, the Fulbe mask can serve as an example.

A woman and a mask

Yasigine is the only function fulfilled by women during the *Sigi* festival. According to myth about mask origins, the first *Yasigine* was Yayemme, who brought masks to the village and was their first leader. Then, her daughter received this honour which gave her the right to take part in the *Sigi* on the same conditions as men. She could get closer to masks and receive gifts for their participation at funerals.²² During the ceremony, *Yasigine* wears a special costume: a skirt (*soikidu*), an embroidered head band (*sindomo*) and a kind of a large ladle (*yasikoro*) made from the half of a gourd fitted on an open-work handle.²³

The most popular mask of a woman is *satimbe*.²⁴ It represents a young woman, called *Satimbe*, who was the first one to see masks – the name of the mask originates then from her name. To commemorate these events, the *satimbe* always goes first in the mask procession. According to the myth, the first *satimbe* mask was made by *Andumbulu*. An interesting issue appears here – the woman was the first one to see dancing masks, however she cannot participate in the dance because masks bear an element of death which could threaten fertility that is an uppermost value for all traditional societies. Women neither participate in the dance of masks nor can get close to places where masks are stored. It, however, does not concern *Yasigine* as she is the only woman who can participate in mask ceremonies. To some extent women are present during the dances through the *satimbe* mask or masks of a young woman, a blacksmith woman or a Fulbe woman which are worn by men. That way women are a part of the mask world and they are not exposed to, sometimes destructive, influence of masks.

The facial part of a *satimbe* mask is made in a similar way to a *sirige* mask. On the top, there is a wooden statuette fixed representing the first woman who was blessed by *Andumbulu* as *Yasigne*. She is dressed in a fibre skirt – very similar to the one taken by the woman. Fibres are crucial elements of each mask and for that reason it is said that fibres

świata masek, nie narażają się jednak na kontakt z nimi, gdyż mogłoby to wyrzucić na nie zębny wpływ.

Część twarzowa maski *satimbe* wykonana jest podobnie jak maska *sirige*. Na szczycie znajduje się drewniana statuetka przedstawiająca pierwszą kobietę, która została poświęcona – przez Andumbulu – jako *Yasigine*. Rzeźba ta ubrana jest w spódnice z włókien przypominających pierwsze włókna, które zabrała kobieta. Stanowią one istotny element każdej maski, dlatego sądzi się, że włókna i kobieta, która je zdobyła, stanowią korzenie instytucji masek. Statuetka w lewej ręce trzyma małą kalebasę, a w prawej – miniaturkę oganiaczki z ogona wołu, natomiast tancerz trzyma w ręku kij i oganiaczkę z ogona konia.

Z maską *satimbe* związana jest pewna pieśń – co prawda jest w niej mowa o bocianie, ale dotyczy ona właśnie tej maski. Pieśń ta jest śpiewana, kiedy tańczy *satimbe*, czyli na początku, a zarazem na zakończenie uroczystości pogrzebowych. Można zatem sądzić, że jest to pieśń odnosząca się do wszystkich masek.

Mit dotyczący maski młodej kobiety głosi, że młoda Andumbulu imieniem Yabeze została zabita przez lwa, po czym mężczyźni z jej rodziny zabili zwierzę, a z jednej z jego łap zbudowali ołtarz *buguturu*²⁶. Myśliwy, który zabił lwa, był w ten sposób chroniony, ale nie dotyczyło to jego syna, który został zaatakowany przez *nyama* Yabeze. Kiedy dziecko zachorowało, zaprowadzono je do wróżbiarzy, którzy oświadczyli, że trzeba utkać maskę zmarłej dziewczyny. Utkaną maskę należy położyć na ołtarzu i złożyć w ofierze dwie kury, dopiero wtedy można ją nałożyć na głowę chłopca. Następnie trzeba dotknąć rysunku przedstawiającego maskę, namalowanego na ołtarzu, aby działanie *nyama* zostało powstrzymane. Tak też zrobiono. Od tego momentu syn myśliwego Andumbulu był chroniony – kiedy tańczył, nakładał maskę, aby nie zapomniano o zmarłej dziewczynie²⁷.

Wśród masek kobiecych jest również maska starej kobiety, maska kobiety fulbejskiej i maska na szczudłach – wszystkie utkane z włókien szczawiu. Umieszczając maskę kobiety na szczudłach, niejako wywyższając ją, Dogonowie pokazują symboliczne znaczenie kobiety w społeczeństwie. Może się to odnosić zarówno do kobiety matki, rodzieli, dawczyni życia, jak i do kobiety, która

and the woman who obtained them represent the origins of a mask institution. The woman on a *satimbe* mask holds a small gourd in her left hand and in the right hand a miniature of a fly-whisk made of an oxtail. A dancer holds a stick in his hand and a fly-whisk made of a horsetail.

There is a song related to a *satimbe* mask. Although it is about the stork, it can be associated to the mask as well. The chant is sung at the beginning and at the end of a funeral ceremony while a *satimbe* mask is dancing. That is the reason why we can assume that the song relates to every mask.

A myth about a mask with a young woman character says that a young *Andumbulu* called Yabeze was killed by a lion. Men from her family killed that animal and from his paws they constructed a *buguturu*²⁵ altar. This way the hunter who killed the lion was protected but not his son, who was attacked by Yabeze's *nyama*. When the child fell ill, the diviners declared that a mask of the deceased girl should be carved and placed on the altar. An offering of two hens should also be made. Then the mask had to be put on the boy's head. The following step was to touch the picture painted on the altar that represented the mask in order to stop *nyama*. He did so and from then on the *Andumbulu* hunter's son was protected. While dancing, he wore the mask so that the girl would not be forgotten.²⁶

Masks with female figures also include: a mask of an old woman, a Fulbe woman, and a mask on stilts; all of them are made of sorrel fibres. By situating a female mask on stilts, by elevating it, the Dogon show the symbolic importance of a woman in the society. It can be related both to a woman as a mother who gives life and to a woman who was the first one to introduce masks into the human world revealing this way the symbolic authority of women over all masks.

A myth about a mask with an old woman character says that during the wars fought by the Dogon, old women were killed and in order to protect against their *nyama*, masks were made with their images. Another version of the myth is about an old woman who was watching mask dances at the public square during the *Dama*; her daughter *Yasigine* was among the dancers. Because of her age, the old woman could not come closer. She was admiring *yagule* dance mechanically mimicking dancers' movements when a man saw her. It

pierwsza przyniosła maski do świata ludzi. W ten sposób pokazują także symboliczną zwierchność kobiety nad wszystkimi maskami.

Mit dotyczący maski starej kobiety mówi, że w czasie wojen toczonych przez Dogonów starsze kobiety były zabijane, toteż dla ochrony przed ich *nyama*, tkano maski przypominające ich oblicza. W innej wersji mowa jest o starej kobiecie, która patrzyła z daleka na tańce na placu publicznym w dniu *Dama*. Jej córka *Yasigine* była wśród masek, ale ona, stara, nie mogła się do nich zbliżyć. Podziwiała przede wszystkim taniec *yagule* i towarzyszyła tancerzom, mechanicznie naśladowując ich ruchy. Kiedy mężczyźni spostrzegli kobietę, zaraz maskę na jej podobiznę. Wkładał ją zawsze syn najstarszego mężczyzny w wiosce²⁸.

Maska kobiety fulbejskiej tworzy parę z maską mężczyzny fulbejskiego, a jej cechą charakterystyczną są lusterka wkomponowane we fryzurę. Mają one zwracać uwagę na fakt, że kobiety fulbejskie lubią się stroić, a w przekonaniu Dogonów są leniwe i szybko męczą się przy pracy²⁹. Dlatego też tancerz w czasie tańca upada: „kiedy tańczy, traci siły i kładzie się na ziemi. Mężczyzna podchodzi i robi jej [masce kobiety fulbejskiej] masaż. Dzieje się tak, ponieważ są one [kobiety fulbejskie] bardziej wrażliwe” [DoSO]. Scena ta zawsze budzi wesołość wśród widzów, pokazuje bowiem ułomność kobiet z ludu do niedawna uważanego za wrogi.

Maska w religii

Mimo zachodzących zmian i postępującej islamizacji w tradycyjnej religii Dogonów (*omolo*) nadal ważną rolę odgrywają maski z ich silnie rozbudowaną symboliką. Rola ta jest szczególnie istotna w obrzędach pogrzebowych (typowych obrzędach przejścia), ponieważ lud ten uważa śmierć za największe zakłócenie porządku społecznego. Ceremonie pogrzebowe mają przywrócić ów porządek, a więc umożliwić śmierci opuszczenie świata ziemskiego.

Istotna obecność masek w kulturze Dogonów pozwala badaczom na wyodrębnienie kultu masek – kultu rozumianego jako dramatyzacja mitu, będącego „wyrazem ludzkiej potrzeby stanięcia wobec tego, co nadnaturalne, i to nie tylko w wymiarze pojęcia teoretycznego, ale także w formie zmysłowego przeżycia przez uczestnictwo”³⁰. Kult ten, nazywany również kultem *Awa*³¹, jest kultem

was he who later carved a mask that represented her image which was worn by the son of the eldest man in the village.²⁷

A characteristic feature of a mask representing a Fulbe woman (which pairs off with a mask representing a Fulbe man) are mirrors entangled in its hair. They are to emphasise that Fulbe women like to dress up and in the Dogon opinion, they are lazy and get tired easily during work.²⁸ That is the reason why a dancer falls during his dance, “while dancing, he loses his strength and lays on the ground. A man reaches him and massages the mask. It is due to the fact that they [Fulbe women] are more sensitive” (DoSO). This scene always amuses the crowd as it shows the disability of women from a tribe which used to be considered hostile.

A mask in religion

In spite of changes and the development of islamization, masks with their widely expanded symbolism still play an important role in a traditional religion of the Dogon (*omolo*). They are essential in funeral rituals, which are typical rites of passage, as death is experienced to be the major disruption of social order. The purpose of funeral rituals is to restore a disturbed communal peace by helping death to leave the earthly world.

The presence of masks in the Dogon culture allows researches to distinguish the cult of mask. The cult perceived as the dramatisation of myth which is “the manifestation of human need to confront the supernatural not only as a theory but also as a sensual experience throughout the act of participation”²⁹. The cult, also called the *Awa*³⁰ worship, is a veneration cult of the dead comprehended as a separate phenomenon which “reorders” the spiritual forces released by the first death. Masks – the crucial elements of this cult – symbolise *Yurugu* companions, while the Great Mask (*imina-na*) is a picture of *Dyungo Seru* ancestor who was the first mythical death. They are used at the *Dama* funeral ceremonies and they are usually created right before the ritual, whereas the *imina-na* mask is carved by the Dogon for the *Sigi* festival (each village should have one mask), the most important festival of this cult. It consists of ceremonies taking place one after another in different villages (DoBa). The *awa* term comes from a secret language *sigiso* and it bears several meanings. It is usually used