VODUN

FON

KOLEKCJE MONOGRAFICZNE 2

KOLEKCJE MONOGRAFICZNE
2

VODUN FON

Kolekcja Birgit Schlothauer i Gustava Wilhelma

Collection Birgit Schlothauer and Gustav Wilhelm

Pod redakcją | Edited by Lucjan Buchalik
Żory 2020

VODUN
FON

Kolekcja
Birgit Schlothauer
i Gustava Wilhelma

Collection
Birgit Schlothauer
and Gustav Wilhelm

Wydawca | Publisher

MUZE.ON

Muzeum Miejskie w Żorach | Municipal Museum in Żory

Redakcja naukowa | Academic editor
dr Lucjan Buchalik | Lucjan Buchalik, Ph.D.

Recenzent | Reviewer
dr hab Jacek Łapott | Jacek Łapott, Ph.D.

Redakcja i korekta językowa | Editing and linguistic correction
Joanna Cyganek, Marietta Kalinowska-Bujak

Tłumaczenie | Translation
MediText
Marietta Kalinowska-Bujak

Fotografie (eksponaty) | Photography (exhibits)
Piotr Flaga

Fotografie (artykuły) | Photography (articles)
Gustav Wilhelm, Zbigniew Szendera, Lucjan Buchalik, Małgorzata Dec,
archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach | The archives of the Municipal Museum in Żory

Opracowanie graficzne i skład | Graphic design
Anna Flaga

Druga publikacja serii wydawniczej „Kolekcje monograficzne" | The second publication of the "Monographic Collections" series

ISSN
ISSN 2719-7018

ISBN
978-83-953985-8-2

Żory 2020

Sponsor

KSSE
Katowicka Specjalna Strefa Ekonomiczna

SPIS TREŚCI

Lucjan Buchalik *Wprowadzenie* **7**

CZĘŚĆ I

Jacek J. Pawlik *Kultura Fon – dzieje i religia* **11**

Lucjan Buchalik *Birgit i Gustav, kolekcjonerzy w galerii i terenie* **39**

Katarzyna Podyma *O miejscach i przedmiotach "innych"... Afrykańskie "sacrum" w zbiorach muzealnych* **59**

CZĘŚĆ II

Lucjan Buchalik *Katalog zbiorów Gustava Wilhelma i Birgit Schlothauer* **133**

Ilustracje. **143**

Wykaz **275**

Bibliografia **310**

Lucjan Buchalik *Introduction* **71**

PART I

Jacek J. Pawlik *Fon culture – history and religion* **75**

Lucjan Buchalik *Birgit and Gustav, gallery and field collectors* **101**

Katarzyna Podyma *About places and "different" objects... African "sacrum" in museum collections* **121**

PART II

Lucjan Buchalik *Collection catalogue of Gustav Wilhelm and Birgit Schlothauer* **139**

Illustrations **143**

List **275**

Bibliography **310**

TABLE OF CONTENTS

Wprowadzenie

Jesienią 2014 roku, w związku z przygotowywaną wtedy w Muzeum Miejskim w Żorach wystawą „Polskie poznawanie świata", poprosiłem swojego przyjaciela Zbigniewa Szenderę z Krefeld, by pomógł mi nawiązać kontakt z niemieckimi kolekcjonerami, z pomocą których można by na wspomnianą wystawę pozyskać obiekty. Zbyszek z powierzonego mu zadania wywiązał się bardzo dobrze. Niedługo później spotkaliśmy się w Marl z Birgit Schlothauer i Gustavem Wilhelmem – parą znanych w Niemczech miłośników sztuki afrykańskiej, i obejrzeliśmy ich imponujące zbiory – efekt ich wieloletnich, przemyślanych działań kolekcjonerskich. Owocem spotkania było przekazanie przez Birgit i Gustava Muzeum Miejskiemu w Żorach liczącej ponad 150 obiektów kolekcji sztuki religijnej i dworskiej ludu Fon, którą po raz pierwszy zaprezentowaliśmy w kraju na IV Kongresie Afrykanistów Polskich, w Żorach, w listopadzie 2015 roku.

Tak bogatej kolekcji przedmiotów przynależnych kulturze Fonów nie ma żadne inne polskie muzeum – możliwość posiadania jej w swoich zbiorach, to dla żorskiego muzeum ogromne wyróżnienie. Dla Birgit i Gustava – jej przekazanie też było zapewne znaczącym wydarzeniem, przede wszystkim chyba jednak wyrazem troski, gdyż dzięki tej darowiźnie, ta budowana przez nich z taką starannością kolekcja nie ulegnie w przyszłości rozproszeniu.

Prywatne zbiory kolekcjonerskie stanowią istotny element krajobrazu kultury każdego kraju. Mają jednak ten mankament, że ich spadkobiercy niekoniecznie muszą podzielać zainteresowania ich poprzednich właścicieli. Takie zbiory najczęściej ulegają rozproszeniu, a w konsekwencji unicestwieniu, przykładem czego może być imponująca niegdyś kolekcja znanego nowojorskiego marszanda Josepha G. Gerena (1949–2012), która po jego śmierci została rozsprzedana. By do takiej sytuacji nie dopuścić i zachować spójność kolekcji dla przyszłych pokoleń, jej właściciel może pokusić się o własne muzeum, które stać będzie na straży jego spuścizny – co wymaga jednak znaczących środków, lub przekazać ją muzeum już istniejącemu. Tak też uczynili Birgit i Gustav, na trwale wpisując się tym samym w historię muzeum w Żorach.

Szanowni Państwo, oto historia Fonów zamknięta w przedmiotach opowiadających o ich dniach powszednich i świętach, codzienności i marzeniach, wierzeniach i twardej rzeczywistości. To druga, tak bogata kolekcja tematyczna w posiadaniu naszego muzeum – pierwsza, po raz pierwszy zaprezentowana publicznie w 2018 roku, stanowi zbiór obiektów ilustrujących kulturę Ajnów.

Muzeum w Żorach, już od blisko dwudziestu lat prowadzi w Afryce badania etnograficzne. Obszar naszych zainteresowań badawczych skupia się wokół terytoriów Kurumbów w Burkinie Faso, Dogonów w Mali, Tambermów w Togo, Sombów na północy Beninu – a więc na obszarze Afryki Zachodniej, i Fonów właśnie, zamieszkujących dziś południową część Togo i Beninu.

Fonowie, zwani także Dahomejczykami, są rolnikami zamieszkującymi terytorium nad Zatoką Gwinejską. W połowie XIX wieku królestwo Dahomeju było centrum handlu niewolnikami, który zakończył się pod koniec XIX wieku. Podstawą gospodarki jest rolnictwo. Uprawiają kukurydzę, ignamy, maniok, palmy oleiste i bawełnę, nie obce jest im też rybołówstwo. Rozwinęli także rzemiosło: kowalstwo i tkactwo, którymi zajmują się głównie mężczyźni, garncarstwo, którym zajmują się kobiety. Żyją w rodach, w których nazwisko, majątek i przywileje dziedziczy się po ojcu lub jego krewnych. Praktykują wielożeństwo i zwyczaj nakazujący mężom poślubianie sióstr swoich żon (sororat). Ich tradycyjną religią jest *Vodun* (*Vodoun*), w której dominującą rolę odgrywa kult przodków –

Le Petit Journal

TOUS LES JOURS
Le Petit Journal
5 Centimes

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
Huit pages : CINQ centimes

TOUS LES VENDREDIS
Le Supplément illustré
5 Centimes

Troisième Année — SAMEDI 26 NOVEMBRE 1892 — Numéro 105

Au Dahomey

(LES FÉTICHES DE KANA. - LE DIEU DE LA GUERRE)

Francuscy żołnierze oglądają figury bóstw.

oficjalna religia w Republice Beninu, z ponad czterema milionami wyznawców, gdzie w 1997 roku ustanowiono Narodowy Dzień Vodoun. Religia ta znana jest w kulturze popularnej dzięki filmom, przedstawiającym jej haitańską odmianę, która pojawiła się w Ameryce w XVIII wieku wraz z napływem niewolników.

Fonowie są najliczniejszą grupą etniczną w Beninie, szacuje się, że ich językiem mówi około dwóch milionów ludzi. Język fon należy do grupy językowej Ewegbe (dzielącej się na Ewe właściwe i Fon) wielkiej rodziny Niger-Kongo. Językiem oficjalnym w Beninie jest język francuski. W przeszłości Fonowie stworzyli niezależne, silne królestwo (Dahomej), któremu kres świetności położyli w 1892 roku, opanowani kolonialną gorączką Francuzi. W kulturze popularnej – obok wspomnianej religii *Vodun* – utrwaliła się także legenda dahomejskiej armii Amazonek.

Podobnie jak poprzedni katalog poświęcony kolekcji ajnuskiej naszego muzeum, ten również składa się z dwóch części: teoretycznej i ilustracyjnej. Pierwszą część otwiera artykuł wybitnego polskiego afrykanisty, ks. prof. dr. hab. Jacka J. Pawlika, od lat prowadzącego badania w Afryce. Działalność naukowa profesora przez prawie 20 lat koncentrowała się wokół ludu Basari z Północnego Togo, a od ponad 10 lat prowadzi on badania na południu tego kraju, w strefie kulturowej Ewegbe, do której należą również Fonowie z Beninu. W niniejszej publikacji przedstawiamy artykuł prezentujący historię i kulturę Fonów, ich wierzenia i panteon bóstw.

Tekst Katarzyny Podymy, zajmującej się badaniami nad tradycyjną sztuką afrykańską, traktuje o miejscu tych szczególnych przedmiotów w kulturze im obcej – europejskiej. Wyjęte z naturalnego kontekstu, zamknięte w muzealnej przestrzeni, zyskują nowe znaczenia – nie zawsze jasne dla ich nowego odbiorcy, ale również nieczytelne dla dotychczasowego użytkownika. Obiekty religijne ulegają pozornej desakralizacji, stając się elementami nowej rytualnej rzeczywistości.

Artykuł autora niniejszego wstępu przedstawia sylwetki kolekcjonerów, historię ich „uzależnienia się" od Afryki, początki kolekcji, podróże po Afryce – transsaharyjskie, gwinejskie i benińskie, które były wynikiem fascynacji Fonami.

W części ilustracyjnej prezentujemy wszystkie obiekty wchodzące w skład przekazanej muzeum kolekcji. Opisu obiektów dokonano na podstawie materiałów przygotowanych przez samych kolekcjonerów, obejmujących wiedzę o samych obiektach jak i czasie i miejscu ich nabycia.

I tu pojawia się pytanie, w jakim celu gromadzimy zbiory kultury Fon? Po co w kraju leżącym w środku Europy, który nigdy nie miał kolonii, zbiory pozaeuropejskie? Sens budowania kolekcji pozaeuropejskich Anna Nadolska-Styczyńska upatruje w konieczności „oswajania wizji obcego", eliminowania płytkiej fascynacji egzotyką na rzecz poznawania innych kultur, krzewienie idei tolerancji, podejmowania dialogu międzykulturowego, ale także „promowania polskiego dorobku z zakresu poznawania krajów i kultur pozaeuropejskich – wkładu Polaków w poznawanie kultur wszystkich kontynentów" [Nadolska-Styczyńska 2011: 440]. Przede wszystkim jednak poszerzania wiedzy o otaczającym świecie w czasach, kiedy tak bardzo on się „kurczy". Bronisław Piłsudski – uznany badacz ludów Dalekiego Wschodu – kwestię tę ujął w ten sposób: „Poznanie rzeczy obcych nie tylko samo dla siebie jest potrzebne, ale rozszerza ono niezmiernie horyzont i uczy patrzeć właściwiej na swojskie" [Kuczyński 2016: 166]. Ja ośmielę się dodać, że obce kultury są jak „lustra", muzea udostępniają te „lustra", inną kwestią pozostaje to, czy chcemy się w nich przeglądać.

Tym co skłania do kwestionowania sensu „egzotycznych kolekcji" jest również przywiązanie do „lokalności". Po co w muzeum miejskim kolekcja Fon? Czyż tego typu muzea nie powinny koncentrować się na historii i kulturze własnego miasta i regionu. Współczesny zglobalizowany, pędzący do przodu świat nieustannie zaciera granice tego co blisko i tego co daleko. Na przełomie XIX i XX wieku, w chrystianizacji Afryki Zachodniej – terenów nad Zatoką Gwinejską, w południowej części Togo (dawnej kolonii niemieckiej), czyli na terenach także zamieszkałych przez lud Fon, uczestniczyli misjonarze ze Śląska. Przetłumaczyli oni na język ewe – należący do tej samej grupy językowej co język fon – książkę do nabożeństwa[1] *Droga do nieba* (*Weg zum Himmel*). Od tego czasu minęło ponad sto lat, diecezje śląskie stały się częścią Kościoła polskiego, zmienił się repertuar pieśni w kościołach – tylko nieliczne z tej starej Książki do nabożeństwa śpiewane są nadal. Dzisiaj, jeśli ktoś chce posłuchać starych śląskich pieśni religijnych, najlepiej będzie, jeśli uda się do katedry w Lome. Można je usłyszeć w stolicy Togo, ale w Małopolsce już nie. W takiej sytuacji, czyż nie można zadać pytania o granice Śląska? Nie te terytorialne a kulturowe?

Zapraszam Państwa na wyprawę do odchodzącego w przeszłość, ale niezwykle interesującego i wciąż inspirującego świata Fonów, którego istnienie to klejnot kulturowej spuścizny ludzkości. Gorąco zachęcam do lektury i do odwiedzenia Muzeum Miejskiego w Żorach.

Lucjan Buchalik
Abomej – Żory, 2017–2020

[1] Dawniej na Śląsku, mówiąc o książce do nabożeństwa, aby wyrazić szacunek, używano liczby mnogiej „książki".

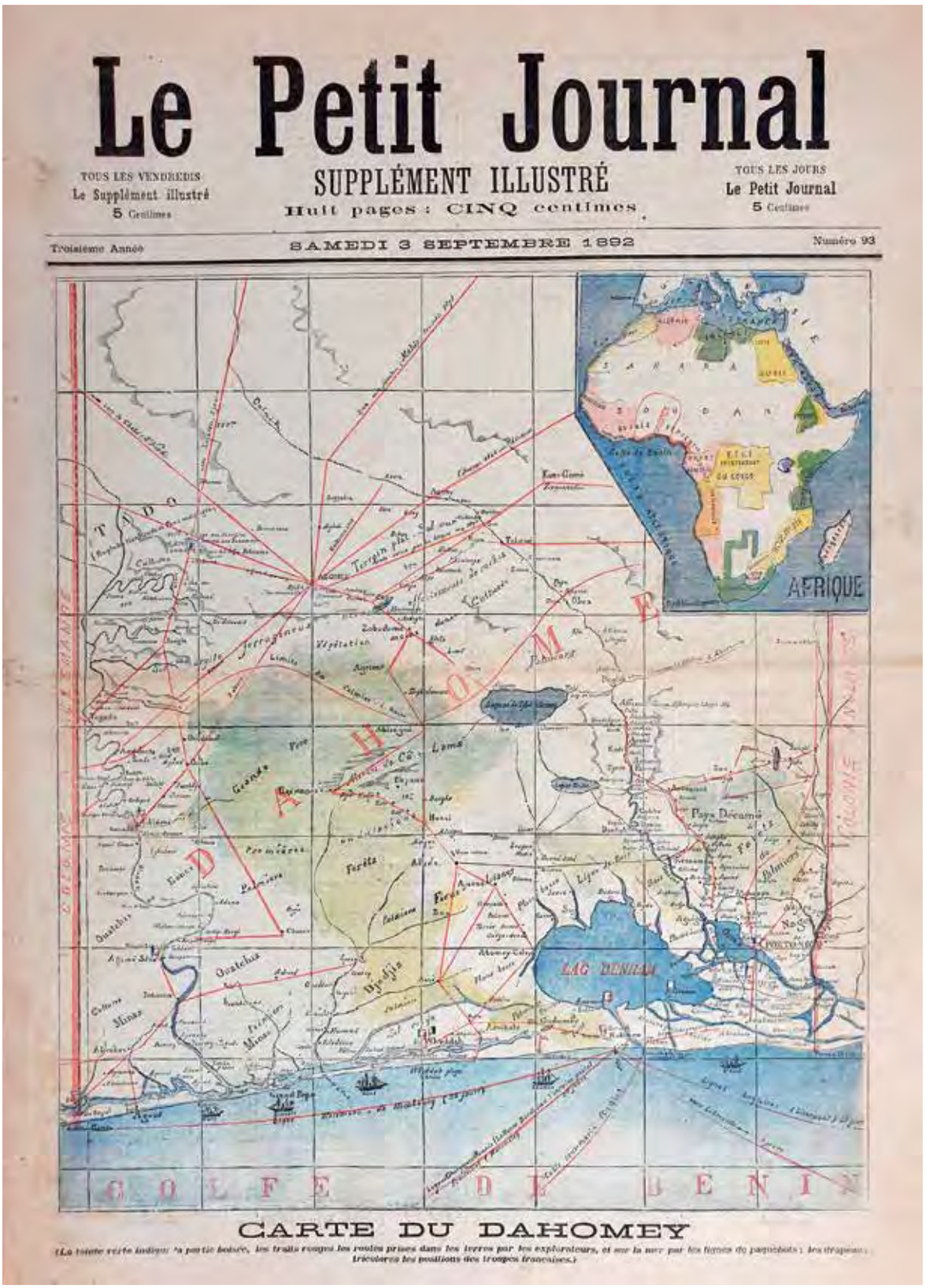
Jacek Jan Pawlik
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Kultura Fon – dzieje i religia

Opisanie kultury, która szczyci się burzliwą historią, kompleksową religią i bogactwem dzieł sztuki graniczy z cudem. Taka jest kultura Fonów, którą podejmuje się przedstawić autor zdając sobie sprawę, że uciekając się z konieczności do skrótów i uproszczeń porusza się na granicy błędu. Mimo podjętego ryzyka żywi jednak nadzieję, że tekst ten wprowadzi czytelnika w bogaty świat Fonów, których zrąb kultury materialnej i duchowej ukazuje kolekcja Muzeum Miejskiego w Żorach. Kolekcja ta obejmuje prawie dwieście obiektów, których znaczna część dotyczy życia religijnego. Obok przedmiotów użytku codziennego znajdziemy w niej kilkadziesiąt figurek, głównie antropomorficznych, wykorzystywanych w czynnościach magiczno-religijnych oraz pojedyncze obiekty przedstawiające wyobrażenia bogów.

Zanim jednak skoncentrujemy się na zjawiskach kulturowych, z którymi związane są wspomniane zabytki, konieczne wydaje się usytuowanie Fonów pośród kultur afrykańskich w konkretnym środowisku naturalnym i społecznym. Mówiąc o Fonach myślimy o grupie etnicznej, zamieszkującej południowo-zachodnią część Republiki Beninu. Pierwsze pytanie, jakie może się nasunąć, dotyczy ich pochodzenia. Skąd przybyli Fonowie, a może, jak podaje tradycja odnoście wielu innych ludów, zawsze zamieszkiwali na tych terenach? Otóż, zgodnie z przekazem ustnym Fonowie mieliby przybyć na zamieszkałe dzisiaj terytorium z Tado. Jest to miejscowość usytuowana 100 km od morza i 12 km na wschód od rzeki Mono, na granicy między Togo a Beninem. Z tej miejscowości, kolebki kręgu kulturowego Adża, mieliby wywodzić się Fonowie. Ale drążąc głębiej, skąd wywodzili się ludzie zamieszkujący Tado? W tym względzie tradycje nie są jednoznaczne. Jedne wskazują na Nigerię, inne na Dolny Egipt, inne jeszcze na region Kwara nad brzegami rzeki Nigru. Rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest naszym zadaniem. Ważne jest natomiast pytanie, dlaczego ci ludzi, osiedleni w Tado, zdecydowali się opuścić dom rodzinny, udając się w kierunku wschodnim? Również i w tym względzie podania nie są zgodne. Zwykle mówi się o walce o władzę, kiedy to przegrywająca partia zmuszona jest opuścić ojczyste ziemie. Pewne jest natomiast, że był w Tado pewien szczególnie dynamiczny klan, który chciał przejąć władzę. Po nieudanej próbie zamachu i zabójstwie władcy musiał udać się na wygnanie [Oké 1984].

W tradycji ustnej mieszkańców tego regionu Tado jawi się jako ważne centrum, z którego nastąpiła migracja ludności nie tylko na wschód i południowy wschód, jak w przypadku Fonów, ale również na zachód i południowy zachód. Do pochodzenia z Tado odwołują się bowiem przekazy ludu Ewe dotyczące królestwa Notsé oraz podania migrujących z jego terytorium mieszkańców. To wspólne pochodzenie ludów południowego Togo i południowego Beninu wyraża nie tylko tradycja ustna, ale wskazuje na nie również pokrewieństwo językowe. Języki *fon*, *gun*, *ewe* i *gen* należą bowiem do grupy „gbe" (nazywanej czasem grupą „ewegbe") należącej do rodziny języków "kwa", które charakteryzują się brakiem sylab zamkniętych oraz tonalnością, co czyni je bardzo melodyjnymi. Ludzie mówiący językami z grupy „gbe" łatwo porozumiewają się między sobą. Języki te dzieli się zwykle na dwie podgrupy: ewe właściwe i fon, pierwszy jest językiem narodowym w Togo, drugi zaś w Beninie [Hérault 1981].



Mapa: „Le Petit Journal" 3.09.1892 r.

Dziś populacje odwołujące się do pochodzenia z Tado zamieszkują obszar sawanny z rzadka porośniętej dużymi drzewami, takimi jak baobab. Większość szaty roślinnej to niewysokie drzewa, głównie akacje, krzewy oraz rosnące na kilka metrów trawy. Jest to o tyle zaskakujące, że obszar ten stanowi wyłom pomiędzy gwinejskim lasem tropikalnym a lasem równikowym. Prawdopodobnie kiedyś teren ten porastały również lasy, ale intensywna działalność ludzka polegająca na wypalaniu obszarów leśnych i zakładaniu pól uprawnych doprowadziła do jego zaniku. Pozostały jedynie reliktowe zagajniki, stanowiące bardzo często obszary chronione świętych gajów. O istnieniu lasu świadczą również liczne mity i opowiadania sławiące wyczyny myśliwych polujących na dziką zwierzynę.
Fonowie, jak już wspomniano, zadomowili się na obszarze na wschód od Tado zakładając nowe osady lub dołączając się do istniejących. Na początku XVII wieku opanowali najpierw Alladę. Dalej historia się powtarza. Walki o sukcesję prowadzą do rozłamu i obok Allady wynurzają się inne państewka. Spośród powstałych królestw i wodzostw Fonów na szczególną uwagę zasługuje Danhome, które z czasem stało się wyjątkowo silnym królestwem, wchłaniając nie tylko pozostałe jednostki władzy Fonów, ale również podbijając sąsiadów. Było ono dobrze zorganizowanym tworem politycznym, który odegrał znaczącą rolę w tym rejonie Wybrzeża Niewolniczego.

Królestwo Dahomeju

O królestwie Danhome (Dahomej) możemy mówić dopiero wtedy, kiedy po włączeniu na początku XVIII wieku Allady i Ouidah pod zwierzchnictwo Abomeju utworzył się silny związek polityczny i terytorialny rozciągający się od rzeki Abomej do rzeki Ouemé. Południową granicę stanowił Ocean Atlantycki, północną – terytorium ludu Mahi (Paouignan, Dassa Zoumé). W królestwie Danhome panował reżym totalitarny i wojskowy. Król dysponował administracją ściągającą podatki, a urzędników nadzorowały żony króla. Ściśle kontrolowano również rzemieślników, aby tworzyli sztukę wyłącznie ku chwale władcy wysławiającą jego sławne czyny.
Podkreśla się często dwie cechy cywilizacji Dahomeju: krwawe kulty odprawiane w Abomeju obejmujące również ofiary z ludzi, szczególnie podczas święta „wielkiego zwyczaju" (Święta Czaszki) celebrowanego po śmierci króla oraz kult zmarłych, który, podobnie jak struktura społeczna, był silnie zhierarchizowany. Jeśli zmarły był biedny, porzucano jego ciało w buszu na pastwę drapieżników, jeśli zaś był bogaty, oddawano mu należną cześć, jego grób kopano pod łożem śmierci, a w odległej przeszłości istniał zwyczaj zabijania na jego grobie dziecka, aby udobruchać strażnika zmarłych pilnującego wejścia do zaświatów. Natomiast pogrzebowi króla towarzyszyła rzeź ludzi. Ofiarowywano na jego grobie mężczyzn i kobiety przeznaczone do jego służby po śmierci. Życie bowiem w zaświatach wyobrażano sobie na wzór życia ziemskiego. Niegdyś król, aby móc porozmawiać z przodkami, zabijał własnoręcznie mężczyznę, a rodzina tego człowieka czuła się zaszczycona, że będzie on ambasadorem króla.
Królestwo Danhome bardzo wzbogaciło się na handlu niewolnikami z Europejczykami osiadłymi na wybrzeżu od XVII wieku. Niewątpliwie przyczyniło się do tego zdobycie królestwa Adżuda i jego głównego portu Ouidah, centrum handlu niewolnikami. W okresie największego rozkwitu Ouidah liczyło 35 000 mieszkańców, zaś na terytorium miasta działały forty portugalski, francuski i angielski. Podczas 230 lat handlu żywym towarem, od 1641 do 1870 roku z Ouidah wywieziono do Ameryki 1 846 200 osób [Manning 2004: 31]. W zamian za niewolników Europejczycy dostarczali muszelki kauri, pręty metalowe, broń palną oraz wyroby luksusowe [Piętek 2001: 33].

"Brama bez powrotu", symbolizuje miejsce wywozu niewolników z Afryki, Ouidah, 2012 r., fot. L. Buchalik.

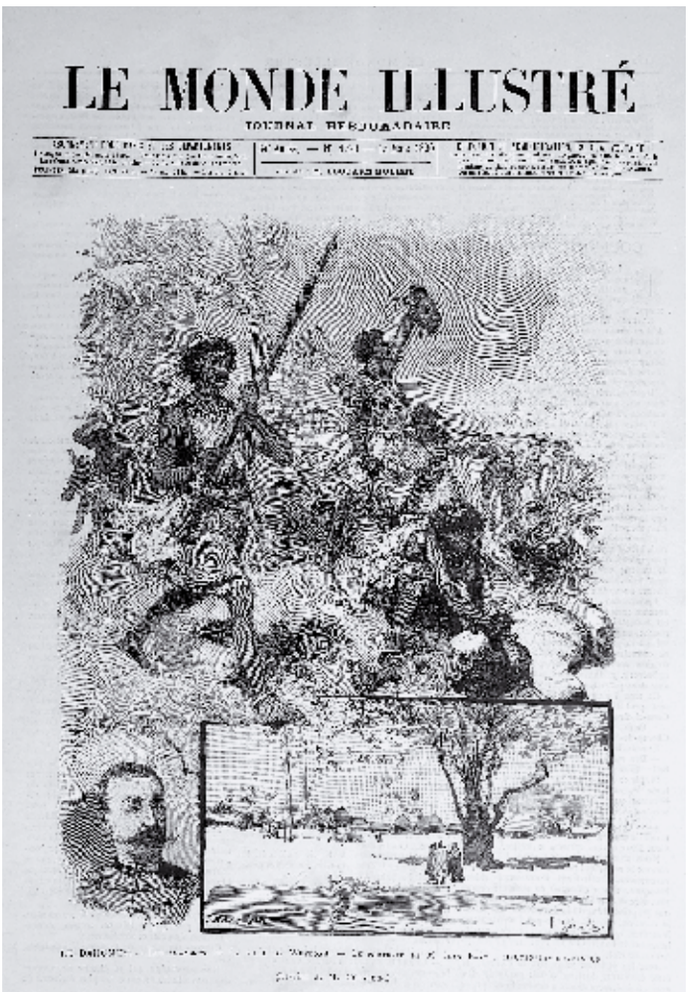
Osoba króla uważana była za świętą. W Dahomeju zwracano uwagę na integralność osoby królewskiej. Powinien być doskonały pod względem fizycznym, psychicznym i moralnym. Król był pierwszą osobą w królestwie ze względu na swoje prawa, ale też ze względu na obowiązki. Był obrońcą królestwa, reprezentował je będąc jego personifikacją. Jako pierwsza osoba w królestwie rezerwował sobie pewne przywileje w handlu oraz w prawach osobistych. Wszystkie kobiety należały do niego. Tylko on mógł być noszony w hamaku. Konia mógł posiadać z małymi wyjątkami jedynie król, podobnie słoń i pantera były uznawane za zwierzęta królewskie. Zakazy pokarmowe obowiązujące króla to głównie mięso pantery i pewnego gatunku antylopy o skórze z plamami. W ogóle król powinien powstrzymywać się od jedzenia mięsa zwierzęcia mającego na skórze plamy, ponieważ przypominają one panterę.

AMAZONKI – regiment złożony wyłącznie z kobiet Fon i włączony do armii zawodowej królestwa Dahomeju. Ta jednostka specjalna została stworzona przez króla Agadżę (1708–1732), który uczynił z kobiet prawdziwe wojowniczki. Nadzorowane przez eunuchów i dowodzone przez królowe odznaczały się szczególnym okrucieństwem. W języku fon regiment ten nazywał się „Mino" tzn. „nasze matki". Według źródeł armia króla Behanzina (koniec XIX wieku) liczyła od 4000 do 6000 kobiet.

Pewne instrumenty muzyczne zarezerwowane były dla dworu: olifanty, bębny, dzwony. Również pewne ozdoby mógł nosić tylko władca, na przykład niebieskie perły uważane za ekskrementy bóstwa *Aido-Hwedo* (*Dan*). Inne przedmioty będące przywilejem każdego wodza, w przypadku króla był dużo piękniejsze i bogatsze: oganiaczki, *rekady*, *gubasy* (szable), parasole, trony, *aseny* (ołtarze) itp.

Oganiaczki królewskie zrobione były z ogonów krowich lub końskich. Trzymały je w rękach kobiety, przebywające w obecności króla. Służyły w pierwszej kolejności do odganiania much. W przypadku ogonów końskich stanowiły one symbol władcy (koń był zwierzęciem związanym z władcą) oraz jego bogactwa.

Rekady przypominają maczugi, główną broń Dahomejczyków przed wprowadzeniem broni palnej. *Rekada* to zakrzywiony kawałek drewna iroko (*Milicia excelsa*), długości ok. 60 cm. Na zgięciu nasadzono część metalową (srebrną w przypadku króla). Na części metalowej wytłoczono powiedzenie lub hasło króla, którego przedmiot ten reprezentował. Ponadto *rekadę* ozdabiał symbol królewski, głównie roślinny lub zwierzęcy. Słowo „rekada" pochodzi z języka portugalskiego „recado" (zlecenie). *Rekady*


LE MONDE ILLUSTRÉ

Amazonki, „Le Petit Journal" 15.03.1890 r.

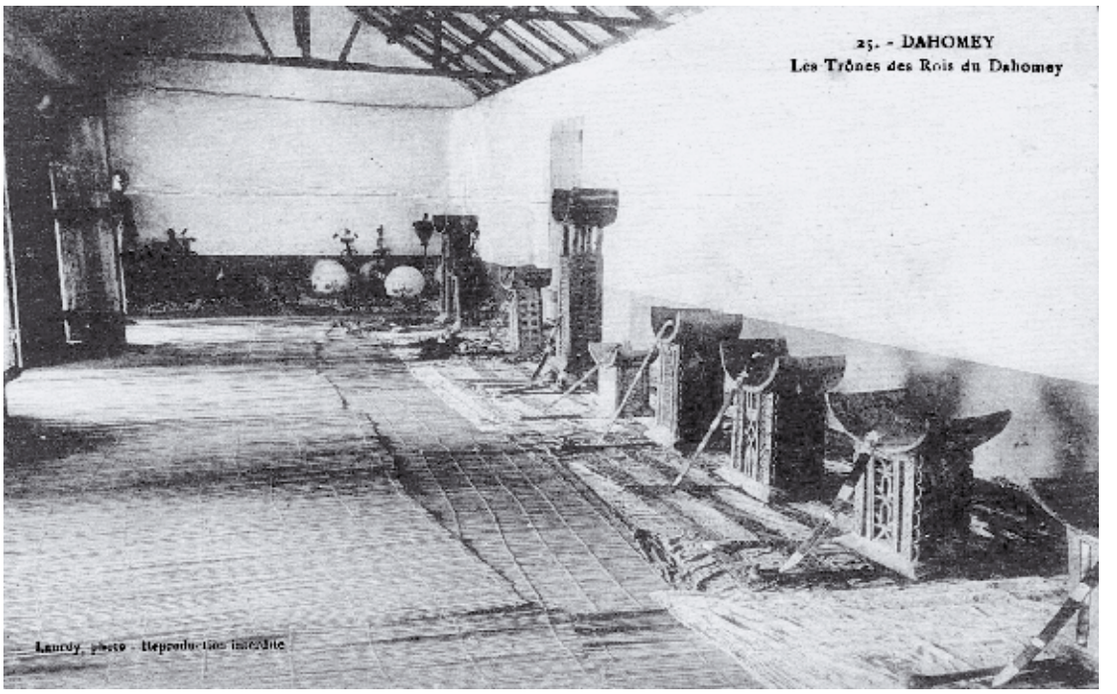
Le Petit Journal

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ

Król Behanzin „Le Petit Journal" 23.04.1892 r.

Intronizacja Dah Agbodjan Todomin, obchodzenie świętego drzewa, Abomej, 2019 r., fot. G. Wilhelm.

miały wartość listów uwierzytelniających i powierzano je wysłannikom króla, których należało traktować jak samego władcę. Każdy król posiadał niejedną *rekadę*, którą powierzał swoim posłańcom.
Parasole króla fabrykowali rzemieślnicy pałacowi. Miały one ponad półtora metra średnicy i były ozdobione małymi kawałkami materiału tworzącymi pionowe frędzle. Jeśli król chciał kogoś wyróżnić, dawał mu biały parasol mniejszych rozmiarów. Na białym tle parasola obdarowany mógł zobrazować swe wybitne czyny. Najczęściej parasole dekorowano metodą aplikacji naszywanych na jego gładką powierzchnię. Aby mieć prawo do używania parasola, trzeba było być przynajmniej kapitanem.
Pierwotnym tronem króla Dahomeju był *pwe* – siedzisko z ziemi przykryte kawałkiem materiału. Później zaczęto tworzyć trony z drewna, wycinane z jednego kawałka pnia: podstawa prostokątna, wysoki trzon również prostokątny oraz siedzisko z prostokątnej deski lekko wygiętej na końcach. Każdy król posiadał charakterystyczny dla siebie tron rozpoznawalny na podstawie formy, wysokości



Trony królów Dahomeju, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

i użytych symboli. Trony cieszyły się szczególnym kultem, ponieważ uważano je za uprzywilejowaną reprezentację zmarłego króla [Palau-Marti 1964: 137-138]. Kolekcja tronów królewskich znajduje się w Muzeum Abomeju, część z nich została zrekonstruowana po pożarze.
Innym charakterystycznym obiektem, który uderza okazałością w przypadku władcy jest *asen*. *Aseny* są to przedmioty metalowe przyjmujące formę parasoli. Jest to rodzaj sztuki związanej z czcią przodków. Służą jako miejsce spotkania między światem widzialnym a rzeczywistością niewidzialną duchów. Są to metalowe zaostrzone pręty od 20 cm do 1,5 m, na których umocowano odwrócony stożek z blachy lub prętów, które utrzymuje okrągły dysk, na którym przymocowane są małe metalowe figurki. *Aseny* przechowuje się w specjalnym pomieszczeniu w domu. Reprezentują one przodków rodziny uwielbianych i honorowanych przez ofiary. Podczas ceremonii duch przodka znajduje spoczynek w asenie i w ten sposób można się z nim komunikować. *Aseny* mogą być miejscem spoczynku również dla bóstw *vodun*.
W regionie Abomeju *aseny* znane były już przed 150 laty. W czasach królestwa Dahomeju *aseny* tworzono ku czci deifikowanych osób, początkowo jedynie królów i królowych matek, potem *aseny* robiono

również dla innych osób. Symbolizowały imiona, wyczyny i triumfy władców, często w formie rebusów łącząc w genialny sposób sztukę wizualną i kunszt słowa. Z wiadomych powodów *aseny* królewskie są większe, wiele z nich jest z miedzi, a niektóre przejmują formy złożone, które nie mają nic wspólnego z formą pierwotną. Dziś *aseny* zastępują fotografie zmarłego [Bay 2008: 1-2].
Gubasa jest szablą rytualną o szerokim, ozdobionym ostrzu. Reprezentuje broń boga wojny i żelaza *Gun*. W micie, o którym wspomina Andrzej Szyjewski, *Gun* w miejscu głowy ma miecz. W ten sposób

Aseny na targu, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Mężczyzna ze swoim *asenem*, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

Składanie ofiar w sanktuarium *asenów,* Abomej, 2008, fot. G. Wilhelm.

Symbol króla Behanzin jako mural na płocie Prefektury, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Gun jest mocą umożliwiającą stwórczej parze zaprowadzenie porządku na ziemi [Szyjewski 2005: 187]. Emmanuel G. Waterlot natomiast uważa *gubasę* za szablę wymyśloną przez króla Glèlé, która znalazła miejsce w jego godle. Zwraca też uwagę na etymologię słowa „*gubasa*", łącząc ją z powiedzeniem królewskim „*Basagla* (król Ghèzó) zrodził *Gou* (króla Glèlé) i zemsta nie ma końca" [Waterlot 1926: pl. XXI]. W każdym razie *gubasa* świadczy o wojowniczym nastawieniu królów Dahomeju, a także o ich łączności ze światem bóstw *vodun*.

VODUN – każda manifestacja siły lub inteligencji; tajemniczy obiekt wymagający kultu. Przyczynia się do dobra i zła świata. Podstawowym celem kultu jest wykorzystanie tajemniczych sił okazując im podziw, lęk i przywiązanie. Z drugiej strony ludzie żywią i utrzymują *vodun* przez ofiary.

Choć nie uważany za Boga, król miał charakter sakralny i początkowo królestwo łączyło *sacrum* i *profanum*, wymiar polityczny z religijnym, znajdujący uwierzytelnienie w kulcie przodków. Król miał w sobie mistyczną siłę, był epifanią *sacrum*, eminentną figurą świętości, przed którą wszystkie *vodun* się kłaniały. Zresztą, sam król po śmierci stawał się *vodun*. Cały system bazował głównie na kultach królewskich, przy czym lojalni kapłani byli objęci królewskim patronatem. Ale Dahomej nie tylko rozwinął kult królewski, ale również asymilował bóstwa i kulty obce. Mówi się, że z wojen przywożono łupy, kobiety, ale też i bóstwa. Była to strategia asymilacji podbitych ludów. Wszystkie obce *vodun*, włącznie z *Mawu-Lisa*, były poddane królewskim kultom. To przez ustanowienie hierarchii panteonów bóstw Dahomej stworzył religię państwową, strukturę architektoniczną, która była prawie doskonałą repliką jego własnych złożonych politycznych instytucji. Hierarchiczne podporządkowanie niższych bóstw wyższym odpowiadało zależności mniejszych od króla wodzów [Claffey 2007: 89-90].

Życie codzienne dostarczało wzorów do zrozumienia życia bogów. Przez zajęciem kraju przez Francuzów, Danhome było absolutną monarchią, w której wszystko uporządkowane było hierarchicznie. Hierarchia regulowała wszelkie formy życia społecznego i ekonomicznego. Wierzono, że bogowie są zorganizowani w podobny sposób i mówiąc o życiu bogów, mówiono o królestwach, którymi oni rządzą. Rozdział mocy na poszczególnych bogów miał wynikać z podziału wszechświata przez Boga Nieba na swoich synów. Przekazanie władzy i autonomia bogów w zakresie kompetencji przypominała praktykę

codziennego życia. Ponadto, wraz z podziałem kompetencji szło zhierarchizowanie bogów w ramach nadnaturalnej struktury. Przyznane sobie funkcje związane z którymś z żywiołów pojedyncze bóstwo nie sprawuje samodzielnie, ale jest to grupa bóstw tworzących panteon. Każdy z tych panteonów ma własne mity, rytuały i kapłanów. Religia Dahomeju jest kultem bóstw *vodun*. Nawet kult przodków jest kultem *vodun*, ponieważ zmarli przez ubóstwienie mogą stać się *vodun*. Choć Dahomejczycy uznają istnienie kultów wielu *vodun*, identyfikują się z określonym panteonem, z którym czują się związani.
Tę wydawałoby się sztywną zasadę hierarchizacji w świecie bogów zakłóca, a jednocześnie ożywia postać trickstera, obojętnie czy ma on charakter ziemski czy nadnaturalny. Jest to bóstwo, które przechytrza starszych i silniejszych członków panteonów. Jest to zwykle najmłodszy z bóstw, w przypadku Fonów jest to *Legba*, na którym skupia się uwaga śmiertelników. Przez zdobycie przychylności trickstera otwiera się możliwość obejścia Losu czy dojścia do głosu jednostki w społeczeństwie, w którym grupa jest najważniejsza.

Prawie tak samo ważny jak kult wielkich bogów jest kult przodków obejmujący ubóstwionych przodków i duchy niedawno zmarłych. Natomiast pomiędzy kultem publicznym wielkich bogów a kultem przodków sytuuje się kult duchów, które reprezentują pierwszych potomków, pozanaturalnych założycieli kilkudziesięciu klanów Fonów. Pozanaturalni założyciele ważniejszych klanów zajmują miejsce w jednym szeregu z wielkimi bogami i stanowią przedmiot kultów publicznych. Po wielkich bogach następują w hierarchii mniejsze bóstwa, którzy pochodzą z głównych panteonów, ale zostali posłani na ziemię, aby żyć wraz z ludźmi. Niektórzy z nich połączyli się z ludźmi zaludniając ziemię półboskimi duchami. Na końcu hierarchii, przenikając wszelkie kulty i stanowiąc podłoże całej struktury zorganizowanej religii występują bóstwa osobiste i moce związane z życiem jednostkowym – przeznaczenie i kontrola losu, szczęście i dobrobyt zapewniony przez figurę węża oraz magia. Tylko w tej ostatniej grupie można odnaleźć fetysze i czary.

TIRCKSTER – w mitologii figura boga-psotnika, wykazuje się wielką wiedzą, ale również sprytem. Jego względy mogą przynieść dobro, zmienić los na lepszy, ale rozgniewany trickster może też surowo karać. Często uważany jest za pośrednika między światem widzialnym a niewidzialnym. Może kryć się pod postacią zwierzęcia.

Fetysz (ołtarz) *Drou* chroniący zbiory, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

Wielcy bogowie

Na czele hierarchii wielkich bogów stoi **Panteon Nieba**[1], u którego szczytu plasuje się para *Mawu-Lisa*. Tę dwoistość symbolizuje podwójny bęben używany w kulcie. *Mawu* to pierwiastek żeński, którego oczy stanowi księżyc, *Lisa* natomiast jest elementem męskim, którego oczami jest słońce. Niektóre mity przedstawiają *Mawu-Lisa* jako postać obojnaczą, inne uważają *Lisę* za syna *Mawu*. Jeszcze inne traktują *Mawu* i *Lisę* za dwa złączone byty, jedna połowa żeńska, a druga męska.

Idea stworzenia u Fonów jest płynna i nieskrystalizowana. Świat niekoniecznie pochodzi od jednego Stwórcy. Opisy mitologiczne rozpoczynają się zwykle od kłótni między bogami lub od konfliktu spowodowanego braterską zazdrością, na przykład między Ziemią a Piorunem. Jednak obojętnie jaka by nie była koncepcja stworzenia, *Mawu* symbolizuje zawsze założyciela rodziny bogów. Uważa się ją za rodzica innych bogów, którym, po podzieleniu niewidzialnego królestwa, przekazała część władzy i samodzielne panowanie nad otrzymanymi włościami. Nie dała im jednak władzy stwarzania, a więc ostateczne przeznaczenie świata pozostało w jej rękach. Kiedy jej dzieci karzą i niszczą, ona może wszystko na nowo stworzyć. *Mawu* zna formułę stworzenia człowieka. Zapoznała go z technikami wróżbiarskimi pozwalającymi uspokoić gniew i zażegnać niebezpieczeństwa wypływające ze złych intencji jej dzieci, bogów – głów panteonów. *Mawu* posłała też ulubionego, najmłodszego syna, *Legbę*, aby pomógł człowiekowi obejść wyroki przeznaczenia.

Jednak na szczycie Panteonu Nieba nie stoi *Mawu-Lisa*, ale *Nana Buluku*, bóstwo czczone na całym obszarze zamieszkania ludności mówiącej językami „gbe". Jako bóg daleki nie jest ono przedmiotem kultu. *Mawu* i *Lisa* to bliźniaki zrodzone przez *Nana Buluku*. Kiedy stały się dorosłe, *Nana Buluku* podzieliła swoje królestwo dając pierwszemu, płci żeńskiej pod rządy noc, zachód i księżyc, natomiast drugiemu – dzień, słońce i wschód. *Mawu* jest starsza i bardzo uprzejma . *Lisa* to młody i wybuchowy mężczyzna. Podczas dnia, kiedy rządzi, ludzie zmuszeni są do pracy w pocie czoła, w skwarze i w spiekocie. Ale podczas nocy, kiedy rządzi *Mawu*, ludzie śpią i nabierają sił po dniu pracy. Wtedy też ludzie doświadczają przyjemności życia: tańczą, opowiadają historie i kochają się. Mówi się, że jeśli *Lisa* karze, *Mawu* przebacza. Spokój *Mawu* symbolizuje mądrość, młodość *Lisy* siłę. W sztuce para *Mawu-Lisa* przedstawiana jest czasem w formie figury o dwóch obliczach, obojnaczej, z jednej strony oblicze *Mawu*, z drugiej *Lisy*.

Panteon Nieba ma swój kult, swoich kapłanów i adeptów. Kult ten został wprowadzony za rządów Tegbesu (1732-1774) przez jego matkę, aby ugruntować władzę syna. Pozycję i prestiż kultu *Mawu-Lisa* w Dahomeju można rozważać analogicznie do religii państwowej w Europie. W czasach królewskich była to jedyna instytucja kultyczna, która miała prawo do składania ofiar ludzkich. Główna świątynia kultu i miejsce odosobnienia nowicjuszy mieściły się w ramach kompleksu pałacowego w Abomeju. Sprawowanie rytuałów łączyło się z wielką pompą. Nie oznacza to, że kult *Mawu-Lisa* był popularny. Tylko osoby należące do bractwa tego kultu, a było ich niewiele, miały prawo wzywać *Mawu* podczas składania ofiar. Niemniej, w języku zwykłych ludzi wezwanie „O Mawu!" powtarza się dość często, tak jak u nas „O Boże!".

Z czasem *Mawu* z *Lisą* wydali na świat potomstwo. Trzej pierwsi potomkowie: *Sagbata*, *Hevioso* i *Agbe* mają swoje panteony, dlatego bóstwa te zostaną omówione oddzielnie. Potem przyszli na świat inni, w sumie 14 dzieci. Inne dzieci *Mawu* i *Lisy* to *Gun* – bóg żelaza, *Age* – bóg buszu, panowania nad zwierzętami i ptakami, *Dżi* (Dan, *Aido-Hwedo*) – bóg tęczy pomagający bogu Pioruna zejść na ziemię. *Wete* i *Alawe* – męscy strażnicy posiadłości słońca ojca *Lisy* oraz *Aizu* i *Akazu* – córki, które sprawują taką samą rolę w posiadłościach matki jako strażniczki księżyca. Następnym był *Loko* – bóg drzew, któremu

[1] Poniższe informacje dotyczące panteonów Dahomeju pochodzą od M.J. Herskovits [1938].

Symbole króla Tegbesu jako mural na płocie Prefektury, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Sanktuarium *Sagbata*, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

powierzono wszystkie drzewa na ziemi. Jego zadanie jest tak ważne, że dano mu do pomocy jego młodszego brata *Medże*. Po nich przyszedł na świat syn *Adżakpa*, stróż wody pitnej oraz córka *Ajaba*, która stała się boginią ogniska domowego, sprawująca pieczę nad pożywieniem. Mówi się, że daje o sobie znać przez trzeszczenie polan, kiedy iskry unoszą się w górę.

Jak wspomniano, poza trzema pierwszymi potomkami *Mawu* i *Lisy*, pozostali *vodun* wchodzą do Panteonu Nieba. Bezpośrednio po rodzicach miejsce zajmuje syn *Gun* – bóg żelaza i wojny. Miał za zadanie uczynienie ziemi możliwej do zamieszkania przez ludzi. Dał im narzędzia, aby mogli zapanować nad ziemią. Nauczył ich też kowalstwa. Stąd jego świątynie znajdują się zawsze poza domami, podobnie jak kuźnie, które buduje się w pewnej odległości od domostw ze względu na niebezpieczeństwo pożarów. Nie mają one dachu, bo z pewnością szybko pochłonąłby go ogień. *Gun* jest uważany nie tylko za kowala.

Przedstawia się go również w formie kawałka żelaza (miecza, *gubasy*), które dała *Mawu Lisie*, kiedy wysłała go na ziemię, by pomógł ludziom się na niej zadomowić. Ten sam przedmiot używała *Mawu* jako różdżkę podczas stwarzania.

Ołtarz *Gun* w kuźni, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Na szczególną uwagę zasługuje *Aido-Hwedo*, przedstawiany w postaci węża, który towarzyszył *Mawu*, kiedy tworzyła ziemię. To *Aido-Hwedo*, wąż, który istniał przed światem, niósł w ustach *Mawu* podczas stwarzania. Tam, gdzie się zatrzymali, z ekskrementów węża powstawały góry. Kiedy zaś się przemieszczali, teren się fałdował. Dziś *Aido-Hwedo* występuje pod dwoma postaciami. Jedna, płci żeńskiej, żyje nad ziemią, w niebiosach. Na jej ogonie spoczywają pioruny, które przy współpracy z bóstwami Panteonu Pioruna rzuca na ziemię. Niektórzy mówią, że jest błyskawicą i tęczą. Druga postać, płci męskiej, leży zwinięta pod ziemią, podtrzymując jej ciężar. Fonowie mówią, że kiedy się porusza, następuje trzęsienie ziemi. Kiedy nie będzie już w stanie utrzymać ciężaru wciąż mnożącej się ludzkości, nastąpi koniec świata. *Aido-Hwedo* przedstawiany jest zawsze parzyście. Ponadto uważa się go za personifikację wszystkich nieznanych Fonom bogów. Jest on mniej szanowany niż inne *vodun*, ale bardziej się go obawia. Nie wszystkie węże czczone są jako uosobienie *Aido-Hwedo*. Wąż kryje w sobie zasadę ruchu przez wężowatość (wszystko, co krzywe). Jako *Aido-Hwedo* odróżnia się dynamiką. Jest to ruch i życie.

Nie wspomniano tu o najmłodszym synu *Mawu* i *Lisy*, *Legbie*, boskim trickserze, który nie należy do żadnego panteonu, ale związane z nim praktyki rytualne są obecne we wszystkich kultach, a nawet w życiu codziennym. Dlatego wymaga on oddzielnego omówienia w dalszej części rozdziału.

Panteon Ziemi. Na czele Panteonu Ziemi stoi pierworodny syn Mawu-Lisy i starszy brat boga Pioruna, *Sagbata*. Nie jest to jednak bóg jednostkowy, ale bliźniacza para: *Dada Zodżi* i *Njohwe Ananu*. Mity opowiadają o relacji między panteonami Ziemi i Pioruna. *Hevioso* – bóg Pioruna chciał być bogiem ziemi, ale *Mawu-Lisa* stwierdzili, że najlepiej będzie, jeśli na ziemię zstąpi najstarszy potomek, *Sagbata*. Mógł zabrać ze sobą, co chciał, pod warunkiem, że nigdy nie powróci do nieba. Wybrał jednak tak dużo rzeczy, że nie starczyło już miejsca na wodę i ogień, ale *Sagbata* uznał je za mało ważne. Zazdrosny *Hevioso* zatrzymał więc wodę i piorun dla siebie. Ludzie witali radośnie nowego króla, który obdarzył ich bogactwami, ale wkrótce nastała susza i nie było co jeść. Pośrednikiem w sporze między *Hevioso* a *Sagbatą* okazał się *Legba*. Fortel jego polegał na tym, że kazał ludziom na ziemi wzniecić wielki ogień. Następnie skłonił *Hevioso* do spuszczenia wody z nieba, aby go zagasić grożąc, że jeśli ogień dotrze do nieba, wyrządzi tam spustoszenie. Dzięki *Legbie* bracia pogodzili się i deszcz spłynął na ziemię. Dziś nie ma więc zagrożenia suszą, jak to było wtedy. *Sagbata* jest panem ziemi, wynagradza obfitymi plonami, a karze ospą i innymi chorobami skóry, o czym świadczą krosty i wysypka na ciele. Mówi się, że są to ziarna, które zjadł człowiek, a które wychodzą przez skórę. Ołtarze *Sagbaty* znajduje się zawsze poza wioską z tego względu, że władcą każdej wioski jest król. Królowie Dahomeju nienawidzili tego

konkurencyjnego niewidzialnego władcy, tym bardziej, że kilku z nich zmarło na ospę. Kult *Sagbaty*, choć niemile widziany przez królów, rozwijał się silnie w środowisku rolniczym, ponieważ od pana ziemi zależał urodzaj. W sztuce *Sagbatę* rozpoznać można przez chropowate powierzchnie, przez wypustki i inne dodatki przypominające krosty.

Panteon Pioruna. Z młodszym bratem *Sagbaty*, *Hevioso*, zapoznaliśmy się przy omawianiu Panteonu Ziemi. Jest on panem nieba, sędzią, który wydaje ostateczny wyrok, ponieważ rozumie potrzeby świata. Posyła żar i deszcz. Zabija ludzi, niszczy domy, drzewa i pola, ale też czyni ludzi płodnymi i zapewnia urodzaj. Jego symbolem jest baran. Ma wiele dzieci. Zgodnie z przekazem kapłanów tego panteonu, pierworodnym synem był *Agbe*, bóg oceanu. Karze ludzi piorunem, a specjalizacja w wymierzaniu tej kary jest tak daleko posunięta, że kapłani po przeegzaminowaniu ciała mogą wskazać, które z bóstw Panteonu Pioruna wymierzyło karę. Symbolem *Hevioso* są siekiery gromu, kamienie gładzone i ryba. Ceremonialne siekiery, które symbolizują bogów Pioruna i Morza przez liczne atrybuty, są bardzo ważnym artefaktem w tańcach na cześć bóstw tego panteonu. Typowa siekierka *Hevioso* wygląda następująco: drewniany trzonek zakończony jest głową barana (lub rogami), symbolem tego boga; mosiężne ostrze ma z dwóch stron wygrawerowane przedstawienia *Aido-Hwedo*, węża, który przenosi gromy na ziemię. Skręcone w sprężynkę druty, jako błyskawice, przytwierdzają ostrze do trzonka. Dwie ryby symbolizują morze, którym rządzą bóstwa tego panteonu. Z tyłu rączki jest miedziana gałka w formie neolitycznego kamienia gładzonego.

Panteon Morza. Bóstwa rządzące morzem to potomstwo *Agbe*. W Panteonie Nieba uważany za trzeciego syna *Mawu* i *Lisy*, w Panteonie Pioruna uważany za pierworodnego *Hevioso* (*Sogbo*), którego identyfikuje się z *Mawu*. *Agbe* miał polecenie rządzenia światem – zszedł na ziemię i stworzył morze, w którym żyje. *Sogbo* nie troszczył się o ziemię, tam rządził jej syn (lub brat), zresztą niebo było tysiąc razy większe. *Agbe* przybył na ziemię ze swoją siostrą bliźniaczką a zarazem żoną *Naete*. Mieszkali w morzu, ale ona wybrała za dom rzekę, w której przebywa. Komunikują się z *Mawu* na horyzoncie, tam, gdzie niebo łączy się z morzem. Dzięki tej bliskości, żyją raz w niebie, a raz w morzu. Słońce, które wschodzi z morza i wieczorem zachodzi w morzu, uważa się za oczy *Agbe*.

Agbe z *Naete* mają sześcioro dzieci. Pierworodny syn *Agboyu* dogląda matki. Następny, *Ahwangan*, jest bardzo porywczy, czynił wiele zła zatapiając statki, dlatego ojciec wyrzucił go na ląd. Jako trzecia urodziła się *Tokpodun*, czczona przez kobiety za swą łagodność. Nie mogąc znieść brutalności braci, zeszła na ląd i zamieniła się w rzekę. Następny syn, *Saho*, zamieszkuje we wznoszących się falach. Kolejny, *Gbeyongbo*, bóg zstępującej fali, jest bardzo złośliwy. *Agbe* ceni go, choć to on jest odpowiedzialny za zatapianie ludzi i statków. *Afrekete*, najmłodsza córka *Agbe* i *Naete*, najbardziej niespokojna ze wszystkich dzieci, nie chce być ani w morzu, ani na ziemi, ale pragnie pozostawać blisko ludzi. Uważa się ją za wielką plotkarkę, wie wszystko o ojcu i matce. Uwielbiana przez Dahomejczyków, swoim charakterem przypomina *Legbę*. Bóstwa z Panteonu Morza czczone są zwykle w ramach kultu Panteonu Pioruna.

Kiedy już erygowano świątynię danego *vodun* oraz zainstalowano kapłana odpowiedzialnego za nią, można było rozpocząć sprawowanie kultu. Na podstawie znaków selekcjonuje się kandydatów na adeptów. Podczas inicjacji są oni symbolicznie uśmiercani i po pewnym czasie reanimowani, by stać się medium dla *vodun*. Moc bóstwa sprawi, że świątynia cieszyć się będzie popularnością, jej sława i prestiż jej kapłana będą wzrastać. Jednocześnie zaś wzrośnie liczba czcicieli *vodun* oraz jego adeptów.

Na czele kompleksu świątynnego znajduje się kapłan, nazywany *voduno*, któremu asystuje kilku spośród najstarszych i najbardziej zaufanych członków kultu. Po nich w hierarchii sytuują się *vodunsi* (adepci), którzy niezależnie od płci nazywani są „żonami vodun". Niżej znajdują się nowicjusze na różnych etapach wprowadzenia, przede wszystkim zaś ci, którzy są odizolowani w domu kultu oczekując na inicjację. Ceremonie mają charakter zamknięty lub publiczny. Pierwsze z nich przeprowadza *voduno* w zagrodzie świątynnej w obecności jedynie inicjowanych. Ceremonie zaś publiczne przekraczają bramy

Składanie ofiar przez fetyszera Hounon Zodide, Mougnon ok. Abomeju, 2017 r., fot. L. Buchalik

Sanktuarium, Mougnon ok. Abomeju, 2017 r., fot. L. Buchalik

kompleksu świątynnego i obejmują na przykład prezentację nowo inicjowanych szerokiej publiczności podczas uroczystej procesji.
Kulty związane z panteonami *vodun* są zinstytucjonalizowane i angażują stosunkowo niewielką część ludności. Prosty lud wiejski, dzieląc wierzenia o wielkich bogach i składając im ofiary, upodobał sobie tych, którzy stoją blisko ludzi i od których mogą spodziewać się bezpośredniej pomocy. Mówi się o trójce jednostek pozanaturalnych, bliskich życia ludzkiego, a mianowicie o *Dan*, *Legbie* i *Fa*. O pierwszym z nich była już mowa i do niego powrócimy w dalszej części. Natomiast szczególną uwagę przyciąga *Fa* i *Legba*.

Bogowie indywidualni

Wspomniano już o tym, że *Legba* to najmłodszy syn *Mawu-Lisa*, że może być dobrotliwy lub złośliwy. Czczony jest przez wszystkich, niezależnie kto do jakiego kultu należy. Jako rzecznik i posłaniec wszystkich bogów, wzywany jest za każdym razem, kiedy prośba skierowana jest do jakiejś pozanaturalnej siły. Sam posiada moc oddalenia niektórych nieszczęść wpisanych w przeznaczenie człowieka. Może pomagać, snuć intrygi przeciwko innym bogom. Legbę przedstawia się w formie ludzkiej: tors i głowa, z wyjątkowo długim, wzniesionym penisem, z garnkiem u stóp figury, przed którym składa się ofiary. Przy świątyni *Legby* można znaleźć drewniane statuy reprezentujące jego żony. Przybytek ten usytuowany obok domostwa, przykryty jest stożkowym dachem.
Kiedy człowiek wychodzi z domu szepce kilka słów do *Legby* prosząc o pomyślność. Zanim jakikolwiek bóg otrzyma ofiarę, *Legba* otrzymuje jej część, bo zignorowany, jako rzecznik i pośrednik między ludźmi a Bogiem, mógłby nie przekazać bóstwu intencji i imienia ofiarodawcy. Grubiański i szelmowski, złości się szybko, ale też szybko przebacza. Przebiegły i złośliwy, ale nie wrogi. *Legba* nie ma swoich adeptów, świątyń, kapłanów. Ma jednak swoje miejsce w każdym panteonie, a jego kult jest uniwersalny, indywidualny i ciągły. Ponieważ tylko *Legba* zna języki wszystkich „królestw" i służy za rzecznika bogów, zawsze trzeba się do niego zwrócić, zanim wezwie się któregokolwiek z nich.

Sanktuarium *Legba* dzielnicy, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Istotną dla życia człowieka jednostką duchową jest *Fa* – los wszechświata zamierzony przez bogów. Z *Fa* łączy się przede wszystkim system wróżbiarstwa. Kiedy przybył on do Fonów z Nigerii, początkowo ludzie byli sceptyczni. Niemniej, kiedy susza dawała się we znaki, a wszystkie inne systemy okazały się nieskuteczne, wróżbici *Fa* przeprowadzili seans i wskazali na ofiary, jakie trzeba złożyć. Po złożeniu tych ofiar, jeszcze tego samego dnia spadł obfity deszcz. Ze wszystkich stron napłynęli ludzie i sytuacja się powtórzyła – po konsultacji *Fa* i złożeniu odpowiednich ofiar w innych miejscowościach wystąpiły również obfite opady deszczu. Król uznał więc system *Fa* za prawdziwy. System przewidywania przyszłości *Fa* bazuje na interpretacji permutacji i kombinacji uzyskanych przez układ szesnastu orzechów palmowych na tablecie dywinacyjnym. Kombinacji jest wiele i wróżbita musi znać nie tylko dobrze mitologię, do której się odwołuje, ale również kontekst sytuacji, którą ma zinterpretować.

Choć przed wprowadzeniem do Dahomeju praktyki *Fa* istniały i wciąż są obecne inne systemy wróżbiarskie, *Fa* pozostaje najbardziej popularnym. Stanowi on wyraz formuły *Mawu*, podczas gdy *Legba* jest tłumaczem, zwiastunem bogów. Stąd występują zawsze razem. Mit potwierdza boskie pochodzenie *Fa*.

Fa ma zarówno płeć męską i żeńską. Szczególną jej cechą jest posiadanie szesnastu oczu. Rodzic nakazał *Fa* żyć na wierzchołku drzewa palmowego w niebie, aby obserwował, co się dzieje w morzu, na ziemi i w niebie. W nocy, kiedy śpi, zamyka oczy, a ponieważ nie potrafi ich otworzyć samodzielnie, powierzono *Legbie* zadanie otwieranie oczu swojej siostry. Z rana, kiedy *Legba* wdrapuje się na drzewo, najpierw pyta *Fa*, które oczy ma otworzyć, z tyłu lub z przodu, z prawej lub z lewej strony. Jednak *Fa* jest zbyt ostrożna, aby mówić, boi się być podsłuchiwaną, dlatego przekazuje swoje życzenia *Legbie* używając orzechów palmowych. Kiedy wkłada mu do ręki jeden orzech, znaczy to, że chce mieć otwarte dwoje oczu, a kiedy wkłada mu dwa orzechy, tylko jedno oko. Po otwarciu oczu siostrze, sam *Legba* rozgląda się, co się dzieje w morzu, na ziemi i w niebie i przekazuje informacje *Fa*.

W dalszej części mit tłumaczy, jak za pośrednictwem dzieci *Fa* i pozwoleniem *Mawu* system dywinacyjny *Fa* został przekazany ludziom, aby mogli poznać swoje przeznaczenie. *Fa* jest ściśle związana z *Legbą*. Jeśli *Legba* nie zechce, aby *Fa* mówiła, człowiek nie usłyszy prawdy od Fa, ponieważ jedynym tłumaczem języka bogów na język ludzki jest *Legba*. Bez pomocy *Fa* człowiek by nie wiedział, jak zaspokoić bogów. *Fa*

Ołtarz rodzinny *Legba* z prawej strony drewniana rzeźba przedstawiająca jego żonę, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

określa bowiem, za pośrednictwem *Legby*, któremu z bóstw i jakie należy złożyć ofiary. Obecnie *Fa* rządzi przez 16 głównych emisariuszy, a każdy z nich ma 16 asystentów. Kiedy przychodzi jeden emisariusz, *Fa* mówi jedną rzecz, jeśli dwóch, inną rzecz. Każdy emisariusz reprezentuje wolę indywidualnego *vodun* lub panteonu.

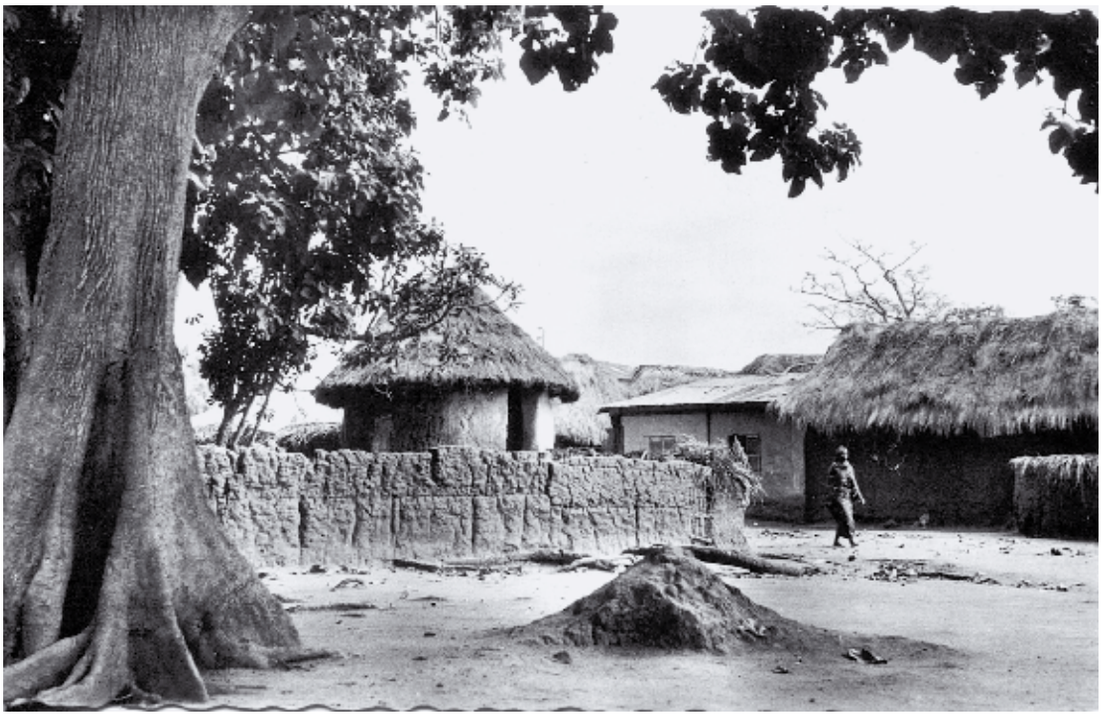
Przebieg seansu wróżbiarskiego wygląda następująco. Wróżbita siada na ziemi kładąc przed sobą drewnianą tacę (tablet dywinacyjny), na której rozsypano białą glinę lub mąkę. Bierze do ręki orzechy palmowe i szybkim ruchem wkłada rękę z orzechami do drugiej ręki sprawiając, że jeden lub dwa orzechy do niej wpadają. Czynność tę powtarza osiem razy. Za każdym razem kreśli na piasku dwie linie, jeśli jeden orzech się wymknął, jedną, kiedy dwa orzechy spadły do drugiej ręki. W rezultacie na tacy powstaje zbiór ośmiu pojedynczych lub podwójnych kresek, który daje system szesnastu kombinacji. Każda z tych kombinacji nazywa się „*du*" i ma swoją nazwę i znaczenie. Kombinacja, która powstała jako odpowiedź na zadane pytanie, zostanie zinterpretowana przez właściwą mitologię, aby mogła nabrać znaczenia.

Wróżbita konsultuje *Fa* na przykład, przy narodzeniu dziecka, aby uzyskać odpowiedź na pytanie, jakim bóstwom trzeba złożyć ofiarę, aby zapewnić pomyślny poród, krótko po narodzeniu, kto jest duchem opiekuńczym dziecka, jeśli jest to chłopiec, kiedy należy go obrzezać, w dzieciństwie czy w wieku 18-19 lat. *Fa* wskazuje też ofiary, które należy złożyć podczas ceremonii przyjęcia dziecka, przy budowie domu, zasianiu pola, początku podróży, podjętym projekcie, przy zawarciu małżeństwa, aby poznać rezultat przedsięwzięcia, w celu ustalenia przyczyny choroby, impotencji lub bezpłodności.

Aby zrozumieć filozofię życia Fonów, warto przyjrzeć się ich koncepcji osoby. Człowiek złożony jest z ciała, które *Mawu* formuje z gliny umieszczając je w łonie matki, oraz z trzech dusz (*se*). Pierwsza z nich to dusza przodka, „duch opiekuńczy" jednostki, jej *dżoto*. Zanim jednak stanie się *dżoto* musi znaleźć glinę, aby uformować ciało, które uwieczni imię przodka. Uważa się, że jest to dusza odziedziczona po dziadku, ale niekoniecznie musi to być dusza bezpośredniego krewnego. Jest to biologiczna siła.

Drugą jest dusza osobista, *semedo*, która, po zebraniu gliny, uformowana jest w formie, w której osoba ma pojawić się na ziemi. Reprezentuje osobowość jednostki: myślenie, wątpliwości, zapytania. Wyraża się

charakterystycznym głosem danego człowieka. *Semedo* może opuszczać ciało w nocy i udawać się do dziwnych miejsc. Po śmierci idzie do *Mawu*, aby zdać sprawę, jak wykorzystała życie.
Trzecia dusza to *selido*, „cząstka Mawu w każdym człowieku", jego intelekt i intuicja, wewnętrzny głos kierujący jego czynami. Ponieważ *selido* jest cząstką *Mawu*, a dla *Mawu* nie składa się ofiar, dlatego *selido* nie oczekuje ofiar. To *selido* pozwala człowiekowi dominować ziemię. Umiejscowione jest w miednicy, tam gdzie powstają dzieci. Po śmierci również idzie do Boga i świadczy przeciw *semedo*, jeśli ta kłamie. Jeśli podczas życia człowieka *Mawu* jest niezadowolona z jego postępowania, odwołuje *selido* tej osoby, co powoduje jej śmierć.
Najważniejszym komponentem człowieka jest *semedo*, uobecnia go myślenie i mówienie. Dla *semedo* nie składa się ofiar, ponieważ uważa się, że kiedy człowiek je, żywi się jego *semedo*. Może się jednak zdarzyć konieczność złożenia ofiary, o czym poinformuje wyrocznia. Wtedy goli się człowiekowi głowę, ponieważ tam rezyduje *semedo*, ubiera na biało, zabija się białego gołębia lub kurczaka, kilkoma kroplami krwi skrapia głowę i przykleja pióra. Ofiarę jedzą uczestnicy ceremonii, zaś sam zainteresowany siedzi milczący, nic nie jedząc.
Każda dusza w postaci *dżoto* powraca szesnaście razy na ziemię, żyjąc w szesnastu ciałach. Po czym powraca do pierwszego ciała, a ponieważ nikt nie zna człowieka, które to ciało posiadał, może zamieszkać w wielkim drzewie lub wzgórzu, które wtedy będą dedykowane przodkowi.
Niektórzy ludzie posiadają czwartą duszę. Dotyczy to jedynie dorosłych mężczyzn, którzy mieli pełne „objawienie" *Fa*, zaś w nagrodę otrzymali *sekpoli*, duszę, która pozostaje w niebie, aby chroni niezliczone zamknięte kalebasy, które zawierają dobro i zło ludzkiego przeznaczenia. Zwykle dla chłopca w wieku od dziesięciu do dwunastu lat wróżbita instaluje częściowe *fa* w postaci garnka ustawionego na kopczyku przed domem. Kiedy zaś mężczyzna dojrzeje i zajmie w grupie znaczącą pozycję, może podjąć kroki, aby zdobyć pełne *fa*. Ludzie opóźniają te ceremonie ze względu na znaczne wydatki, jakie się z tym wiążą. Kiedy zaś zainteresowany zgromadzi potrzebne środki, udaje się z wróżbitą do lasu, aby otrzymać swoje *kpoli* w postaci ziemskiego odnośnika *sekpoli*, duszy, która pozostaje w niebie. Jej repliką na ziemi jest piasek, na którym wróżbita nakreślił „linie mocy". Piasek ten zbiera się i zaszywa w worku zrobionym z kawałka białego bawełnianego materiału w formie kwadratu, udekorowanego muszelkami kauri. Stanie się on przedmiotem kultu. Innymi przedmiotami kultu jest tablica, biała glina lub mąka, orzechy palmowe i podobny do rogu przedmiot rzeźbiony z drzewa lub kości słoniowej używany do wróżenia *Fa*. Wszystkie te przedmioty przechowuje się w domu inicjowanego. Człowiek „żywi" *Fa* przez ofiary dwa do trzech razy w roku. Najpierw konsultuje się Fa, aby dowiedzieć się, jakich ofiar sobie życzy. Podczas składania ofiary wykonuje się taniec *weduda*.
Kobieta może otrzymać jedynie częściowe *kpoli*, chyba że jest głową rodziny. Tłumaczy się to tym, że *Mawu*, sama będąc kobietą, ma wszystkie kobiety w szczególnej opiece. Ponadto, jeśli mężczyzna szuka szczęścia, to oznacza to jednocześnie szczęście dla swojej żony i dzieci. Nie należy więc dzielić przeznaczenia w ramach tej samej rodziny. *Fa* nie jest *vodun* jak *Mawu*, *Hevieso* lub *Dan*, ponieważ czczone jest tylko przez mężczyzn.
Dan jako *Aido-Hwedo* dotyczy całego uniwersum, ale *Dan* ma również stronę indywidualną, *yodan* (*dan*). Staje u początku życia ludzkiego jako wąż, *dan* jednostki, który przynosi z nieba do łona kobiety to, co przygotowały *dżoto* i *semedo*. Kiedy dziecko się rodzi, *dan* przychodzi razem z nim. Przedstawia go pępowina, którą po odcięciu zakopuje się pod drzewem palmowym, które staje się nierozłącznie związane z dzieckiem. Miejsce to trzymane jest w tajemnicy, aby ktoś niepożądany się o tym nie dowiedział i nie zaszkodził dziecku. Związek ten nie polega na tym, że jeśli ktoś zrani drzewo, dziecko automatycznie zachoruje i umrze. Dziecko jednak może znaleźć się w niebezpieczeństwie, jeśli czarownik używając tego drzewa obejmie nad nim kontrolę.



Świątynia pytona, zwierzęcia opiekuńczego Ouidah, francuska widokówka z pocz. XX w.,
ze zbiorów A. Rybińskiego.

Fonowie wierzą, że miejscem *dan* jest brzuch, dlatego ofiarując olej, krew lub rum *vodun Dan*, skrapiają głowę i pępek. Tylko głowa rodziny może zainstalować przybytek *Dana* w zagrodzie. Znajdzie się on blisko ołtarza *Legby*, reprezentowany przez dwa garnki, jeden męski, drugi żeński – oznakę dobrobytu, bo *Dan* uważany jest za dawcę bogactwa. Nie tylko człowiek ma swoje *dan* indywidualne, ale mają go również *vodun*. *Dan* jest zmienny. Co jednemu zabierze, drugiemu daje. Kiedy jego przybytek jest dobrze zainstalowany, a *Dan* przebłagany sutymi ofiarami, daje bogactwo. Tego jednak, kto go zaniedbuje, czyni niewolnikiem. Człowiek, który osiągnął sukces, nie powinien zapominać tego, który przyniósł go na ten świat i zapewnił pomyślność. Jeśli *Dan* obdarzył czciciela dobrem za swego życia, rodzina nie zapomni o *Danie* po jego śmierci. Ustanowi jego świątynię i odda do jego dyspozycji adeptów, którzy będą tańczyć dla niego, jak to robią dla innych *vodun*. Do dziś największą świątynię *Dana* znajdziemy w Ouidah. Założył ją król Agadża, kiedy zdobył miasto i dostęp do morza. *Dan*, który nie został udomowiony w przybytku, dla którego nie erygowano świątyni, opuszcza człowieka po śmierci, manifestuje się jako lotne emanacje wychodzące z głowy, które mogą zobaczyć ludzie o wyjątkowej duchowej sile.

Jak wspomniano panteony wielkich bogów, *Mawu-Lisa*, *Sagbata*, *Hevioso-Agbe* posiadają swoje świątynie, kapłanów i adeptów – żyją swoim życiem obok zmagań dnia codziennego masy rolników. Dla prostego ludu jest to rzeczywistość święta, ale obca. Blisko człowieka znajdują się *Legba*, *Fa* i *Dan* i jak się wkrótce przekonamy, cała plejada mniejszych duchów zaludniających bezludne obszary. *Legba* przekazuje bogom kogo nagrodzić lub ukarać zgodnie z Przeznaczeniem. Od niego zależy skuteczność składanych ofiar. Chroni domostwa i dobytek. *Fa* umożliwia poznanie przeznaczenia i postępowanie zgodnie z nim. *Dan* przedstawia ruch wszystkich istot żyjących, ma siłę zapewniania bogactwa lub spowodowania biedy. W sztuce przedstawiany jest w wężowatych formach, najczęściej wykonanych z metalu.

Świątynia pytona, zwierzęcia opiekuńczego Ouidah, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

Kult przodków

Na czele kultu przodków stoją założyciele klanów Dahomeju *Tohwiyo*. Mit powraca do miejsca pochodzenia, gdzie założycielem był sam *Lisa*. Mówi się, że kiedy *Mawu* chciała, aby ludzie się mnożyli, posłała istoty z nieba, aby poprzez akty seksualne z ludźmi spłodzili założycieli klanów. Takimi istotami z nieba były w większości zwierzęta. Najbardziej znanym podaniem jest założenie rodu królewskiego. Wersja oficjalna brzmi następująco: „W pewnej epoce, którą można ustalić w przybliżeniu na XIII wiek, księżniczka Aligbonon, córka króla Tado, udała się do źródła, aby czerpać wodę. Spotkała tam ducha (*hun*), który przyjął formę męskiej pantery (*kpo*). Towarzyszki księżniczki uciekły przerażone pozostawiając ich panią na pastwę drapieżnika. Powróciwszy wkrótce z uzbrojonymi wojownikami, odnalazły Aligbonon żywą i bez ran, natomiast pantera zniknęła. Dziewięć miesięcy później, księżniczka wydała na świat dziecko płci męskiej, o włosach rudych i kędzierzawych, ale o mocnej budowie ciała, 'syna pantery'. Dziecko to otrzymało imię Agassou. Wkrótce stało się młodym, wysokim i silnym młodzieńcem o długich paznokciach. Mężczyzna odróżniał się siłą i odwagą od innych, a kiedy umarł, pozostawił po sobie licznych potomków. Dzieci te, Agassouvi, (synowie pantery) utworzyły w Tado ważny klan. Kiedy wybuchła kłótnia o następstwo tronu, jeden z książąt znieważył szefa klanu Agassouvi, a ten w odwecie zadał mu śmiertelny cios. Na skutek tego czynu musiał opuścić swój kraj" [Oké 1984: 51]. *Tohwiyo*, jako przodek założyciel, sprawuje funkcję sędziowską i wymierza kary, Jeżeli wróżbita wskaże, że nowonarodzone dziecko pochodzi od *Tohwiyo*, przez dwa lata matkę dziecka uważa się za żonę *Tohwiyo*, który ma na nią wpływ.
W hierarchii bytów poniżej *Tohwiyo* są *Tovodun* – deifikowani przodkowie. Autorytet jest przekazywany przez najstarszego mężczyznę i najstarszą kobietę, którzy stanowią pomost między żyjącymi a zmarłymi. To im składa się najczęściej ofiary. Przodkowie muszą zjeść pierwsze plony przed żyjącymi ludźmi. Trzeba ich przebłagać przed zawarciem małżeństwa, przed i po podróży oraz we wszystkich okolicznościach, na które wskaże wróżbita. Aby zostać przodkiem, ważne jest, aby rodzina przeprowadziła dokładnie przewidziane rytuały. Jeśli coś zostanie zaniedbane, dusza będzie skazana na wieczną wędrówkę jako zły duch,

mszcząc się na niedbałych dzieciach. Kiedy jednak uda się duszy dotrzeć do świata zmarłych, przyjmą ją inni zmarli z rodziny oczekujący na deifikację, która wymaga spędzenia dłuższego czasu w zaświatach. Szczególną rolę religijną odgrywają *Tohosu* – dzieci urodzone w pozycji pośladkowej, albo wykazujące inne anomalie przy porodzie. Sama nazwa oznacza „króla wód". Uważa się je za *vodun*, który zamieszkał w ciele dziecka, aby zamanifestować swoją złość. Kiedyś takie dziecko wrzucano do strumienia i składano ofiary, aby uspokoić bóstwo. Uważano je za wcielenie *vodun* rzek. Niektóre z nich, po konsultacji *Fa* zostawiano przy życiu i czczono jako bóstwa ochronne. Przede wszystkim istnieje przekonanie, że są stróżami królestwa śmierci. I tu zachowana jest hierarchia. Rolę kierowniczą sprawują *Tohosu* z rodziny królewskiej.

W tym kontekście nie wolno również zapominać o znaczącej roli bliźniąt (*Hoho*). Fonowie wierzą, że bliźniaki mają swoich braci w buszu, nocami udają się tam zamieniając się w małpy. Znamienity badacz Fonów, Pierre Verger, twierdził, że bliźniaków nie należy mylić z *vodun*. Te niezwykłe narodziny dają im aurę pozanaturalności. Kiedy jeden z nich umrze jako niemowlę, rzeźbi się statuetkę reprezentującą zmarłego, którą matka nosi na plecach lub między piersiami. Kiedy żyjący bliźniak trochę podrośnie i zacznie jeść stały pokarm, matka nie zapomni o zmarłym, dając mu zawsze odrobinę do jedzenia i picia, choćby tylko symbolicznie [Gangba Guédou 1985: 109-112]. Matka bliźniaków jest bardzo szanowana w środowisku Fonów.

Bliźniaki stanowią rodzaj półboskich duchów. *Hoho* to w rzeczywistości bogini bliźniąt, które dzielą jej moc. Bliźnięta znają dobrze magię i wiele opowiadań relacjonuje, jak współzawodniczą z Tohosu w pokazywaniu tych umiejętności. Wspomnieć również należy o duchach *Abiku* – dzieciach, które rodzą się, aby umrzeć. Można je rozpoznać wtedy, kiedy umierają kolejne dzieci tej samej matki. Dziecko takie poświęca się na służbę *vodun*, który może udaremnić jego powrót do lasu (czyli śmierć), albo oszpeca się jego ciało po to, aby duchy nie mogły go poznać i spowodować śmierć. Dzieci te przez całe nawet dorosłe życie noszą metalowe ozdoby na kostkach lub bransoletkę z dzwonkami, żeby te żelazne ciężarki utrzymały je na ziemi, a dzwonki uniemożliwiły wymknięcie się z niej.

Figurki przodków króla Béhanzina, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

Magia i lekarstwa

Od wielkich bogów *vodun* prowadzą dwie drogi: jedna przez *Tohwiyo* do ubóstwionych przodków, opiekunów rodzin. Druga przez półboskie duchy do magii. To półboskie duchy lasu stanowią psychologiczne powiązanie między bogami a magią. Pierwszym z nich jest *Minona* (nasza matka *Na*), córka *Mawu* i *Legby*, albo w innej mitologii siostra *Legby* a matka *Fa*. Świątynia *Minony* jest w każdym domu. *Minona* jest patronką kobiet. Jako matka *Fa* daje moc wróżbitom i zapewnia im ochronę.

MAGIA – słowo to pochodzi z języka perskiego i oznacza naukę, mądrość. Odwołuje się do zróżnicowanych znaczeń, wierzeń i rytuałów, które zakładają zdobycie wiedzy dotyczącej kontroli sił życiowych, rozwoju zmysłów zdolnych uchwycić energie i zamknąć ją w talizmanach, formułach lub pieczęciach magicznych. Magia wydaje się przymuszać, religia zaś pochodzi z relacji z istotami pozanaturalnymi. Jedna chce wymusić zgodę natury, druga wzywa łaski Boga.

Bezpośrednio z magią związane są żyjące w lesie duchy *azizan*, równie silne jak *Legba* jeśli chodzi o znajomość roślin. Kiedy Fonowie mówią o lekarstwach złożonych z liści lub ziół, wspominają te podobne do małp stworzenia. Spotkać je można w małych mrowiskach, ale mogą też zamieszkiwać w drzewach iroko lub w kapokach (puchowiec pięciopręcikowy). Mogą je zobaczyć ci, którzy często przebywają w lesie, wprawni myśliwi. To oni przejęli od *azizan* wiedzę magiczną. Kiedy już raz lecznicze działania rośliny zostało ujawnione, wiedza ta stawała się własnością całej ludzkości i przechodziła z pokolenia na pokolenie. Lek będzie działał tak długo, jak długo jego moc nie zostanie zniszczona przez łamanie tabu. A ponieważ to *azizan* przekazały człowiekowi wiedzę medyczną, dlatego nie dziwi fakt, że najskuteczniejsze lekarstwa (*gbo*) związane są z przodkami, którzy wsławili się jako myśliwi. *Azizan* nie są *vodun*, nie mają świątyni ani bębnów, które by przekazały ich głos. Nie mają kapłanów ani adeptów. Mają jednak w sobie „pieczęć boskości" – *Yehwe* – jako dający ludziom *gbo*, a przy okazji wskazujący na istnienie pewnych *vodun* i formę ich czci.

Gbo to kategoria specyficznych lekarstw lub pozanaturalnych mocy, jak też ich antyspołeczne odpowiedniki. *Gbo* pochodzą od *Mawu*, nawet bogowie nie mogą się bez nich obejść. Uważa się, że to *Legba* sfabrykował pierwsze *gbo*. Na dowód tego opowiadana jest następująca historia.

„Na początku bogowie bywali bardzo głodni, bo nikt im nie składał ofiar. *Legba* zrobił węża i położył go na drodze na targ i nakazał mu kąsać przechodniów. Kiedy zaś wąż ugryzł któregoś z nich, podchodził *Legba* i mówił do niego: „Daj mi coś, to cię uleczę". Jak tylko coś otrzymał, biegł na targ, był kupić jedzenie. Pewnego dnia przechodzień zapytał *Legbę*, co to za stworzenie, które gryzie ludzi. *Legba* odpowiedział: „To jest *gbo*. Przynieś mi dwa kurczaki, osiemdziesiąt muszelek kauri i trochę słomy, a zrobię *gbo* dla ciebie". Wziął go na bok i wytłumaczył, jak zrobić lekarstwo. Następnie kazał mu rzucić gałązkę na ziemię, a ta zamieniwszy się w węża, zaczęła kąsać ludzi. Ale tym razem *Legba* dał antidotum. Tym pierwszym człowiekiem, który dowiedział się, jak zrobić lekarstwo, był Awe".

Wąż często jest kojarzony z lekiem (*gbo*), przypomina bowiem pnącze, które może służyć za lekarstwo. Również inni bogowie, nie tylko *Legba*, posiadają znajomość lekarstw. Niemniej rzeczywistym łącznikiem między światem bogów a magią są duchy pośrednie: *Minona*, *Hoho* (bliźniaki), *Abiku* i *azizan*.

Fonowie uznają i używają niezliczone *gbo*. Można je sklasyfikować według formy i składników albo zgodnie z funkcją, jaką pełnią. I tak, w pierwszej kategorii wyróżnić można maceracje roślin służące do kąpieli, proszki zażywane lub nakładane na skórę, proszki zawinięte w kawałek materiału i noszone jako talizman. Mogą to być też miedziane lub żelazne bransolety służące do ochrony przez niebezpieczeństwem. *Gbo* pełnią różnorodne funkcje: mogą chronić przed złą magią przesłaną przez innych; chronić dom, stado i pola. Istnieją *gbo*, które odsyłają wysłane zło do nadawcy; inne jeszcze mogą zabić, a inne przedłużać życie, chronią przed złą magią zakopaną w polu, służą jako czar miłości; inne wpływają na decyzje sędziego, leczą choroby, chronią myśliwego, dzieci lub ciężarną kobietę, chronią przed wypadkami, dają siłę.

Gbo czerpie swoją moc z nadnaturalnej mocy, która go ożywia. Na zasadzie magii sympatycznej, gdzie „podobne rządzi podobnym", zdefiniowane jest ich użycie, jak wykorzystać siłę w pozytywnym lub negatywnym celu. Dla większości *gbo* znane są przeciwdziałania, które anulują ich moc. Każde *gbo* ma swoją formułę, która związana jest z jego ingredientami i siłą animującego ducha.

Każde *gbo* lubi pewien rodzaj pożywienia, a inny budzi u niego odrazę. Podaje mu się to, co lubi, aby wzmocnić jego siłę. Siła *gbo*, inaczej niż *vodun*, może być aktywowana zgodnie z wolą jego właściciela

Składanie ofiar *Legba* na ołtarzu domowym, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik

przez podanie właściwego pożywienia, wezwanie jego imienia, wypowiedzenie formuły, która czyni ją operatywną. Zaprzestając ofiar można wprowadzić *gbo* w stan uśpienia. W każdym przypadku istnieje silniejsza magia, która może unicestwić działanie *gbo* lub odwrócić jej działanie przeciw właścicielowi. Dotyczy to nie tylko złych czarów, ale również i dobrych.

Choć uważa się, że dobra i zła magia korzystają z tej samej siły, istnieją ludzie, którzy specjalizują się w złej magii. Nazywa się ich *azondato*. Mieliby być oni zorganizowani w zamkniętych bractwach. Sprawują władzę nad duszami, które nie dostały się do świata przodków. Mówi się, że są to ludzie z zaczerwienionymi oczami lub ci, którym się dobrze powodzi w handlu. Te niebezpieczne jednostki zamieniają się w nocy w nietoperze i wykonują swe niecne czyny.

Z ziemi, drzew i krzewów, ze skał, ciał zwierząt i ludzi Fonowie otrzymują materiał do tworzenia *gbo*, natomiast od *azizan* i innych duchów lasu, od *Legby*, *Fa*, *Dan* i wielkich bogów biorą wiedzę jak obdarzyć ten materiał efektywną siłą. Nawet współczesne szczepienia uważa się za *gbo*, jakie dała człowiekowi *Mawu*. Sytuacja człowieka nie jest beznadziejna. Wskazuje na to jedno z przysłów Fonów: *Mawu* mówi nowonarodzonemu dziecku: „Jeśli dałam człowiekowi chorobę, dałam mu także lekarstwo".

Rzeźba przedstawiająca matkę karmiącą dziecko własną piersią, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

Aktywne figurki *bocio*

Szczególną uwagę miłośników sztuki Fonów przyciągają figurki *bocio* (*bochio*, *botchio*). *Bocio* jest to ogólna nazwa na określenie rzeźb antropomorficznych. Jest to rodzaj *gbo*, choć termin „gbo" rezerwuje się dla przedmiotów magicznych nie posiadających formy figuralnej. Słowo „bocio" składa się z dwóch elementów „bo"[2] = „mające moc" i „cio" = martwe ciało.

W *bocio* siła jest antropomorfizowana i wizualizowana. *Bocio* reprezentuje osobę, która go zamówiła. Przedstawiając osobę odwołuje się do jej psychicznej i emocjonalnej tożsamości. Wyraża zarówno swojskość jak i obcość w formie wynikającej z kontekstu. Jego znaczenie terapeutyczne pochodzi z transferu z osoby na *bocio* różnych emocji. Służy jako imitacja lub efigium, którego obserwator staje się częścią [Blier 1995: 95]. Trzeba jednak pamiętać, że *gbo* i *bocio* nie są jedynie siedliskiem, reprezentacją mocy, jak w przypadku ołtarzy bóstwa. To sam przedmiot materialny jest siłą. Poprzez aktywację obdarzony został mocą, która czyni z niego przedmiot magiczny.

FETYSZ – słowo pochodzące z języka portugalskiego oznacza „rzecz zaczarowaną". Jest to materialny przedmiot będący obiektem praktyk kultycznych ze względu na posiadaną przez niego siłę magiczną. Materiał, z jakiego zrobiony jest fetysz bywa naturalny lub wytworzony. Elementami charakterystycznymi fetysza są jego ingrediencje, często niewidoczne, ukryte w bryle przedmiotu. To właśnie te składniki pochodzenia roślinnego, zwierzęcego lub ludzkiego warunkują skuteczność obiektu. Choć stanowi przedmiot fabrykowany, jest wzywany do wywoływania upragnionych skutków. Uważa się, że ma własną wolę i może kierować zachowaniem ludzkim. *Bocio* należy uznać za rodzaj fetysza.

Bocio nie dają się policzyć, ponieważ niezliczone są manifestacje pragnień, które mogą zaspokoić, którym przypisuje siłę fantazja umysłu każdej jednostki [Herissé 1911: 148, cyt. za Blier 1995: 117]. Suzanne P. Blier wylicza następujące cele, które spełnia *bocio*: przyciąganie klienta lub kochanka, uwiedzenie kogoś, sprawienie, że ktoś będzie znienawidzony, uodpornienie od trucizny lub złych czynów, ochrona od ugryzienia przez człowieka, zwierzę lub węża, uleczenie trądu, reumatyzmu i innych chorób, wzbudzenie u posiadacza dobrej woli, sympatii lub poczucia winy, pomoc w spełnieniu pragnień, sprowadzenie na kogoś choroby, uczynienia impotentem, głupcem lub niepłodnym, rozłączenie dwóch lub więcej osób, zaradzenie obsesji, lękom i wpływom duchów, zwerbowanie użytkowników *gbo*, ochrona przed magią innych, ochrona domu i własności prywatnej, ochrona pól, ochrona przed zmarłym podczas pogrzebu, wzbudzenie zaufania i danie poczucia siły, sprowokowanie wrogości, zapewnienie długowieczności, spowodowanie u innych amnezji, zatrucie kogoś na odległość, pomoc w kradzieży, uśmiercenie [Blier 1995: 117-118]. Lista ta nie jest pełna. Trzeba zauważyć, że *bocio* spełniają zarówno funkcje pozytywne jak i negatywne, wszystko zależeć będzie od ich użycia.

Jak każda rzeźba, figurka antropomorficzna *bocio* odpowiada pewnym kanonom reprezentowania poszczególnych części ciała i ich symbolice. Szczególną uwagę należy zwrócić na brzuch, który, zgodnie z przekonaniami Fonów, jest siedliskiem emocji. W rzeźbach tego typu brzuch jest często nabrzmiały, wzdęty przez dodanie różnych składników. Brzuchy wielu *bocio* sugerują siłę, nieład, chorobę, a nawet furię. Pępek wyznacza miejsce wejścia do brzucha. Jest on ważnym punktem w zabiegach aktywacji *bocio*. Inne części ciała, na które należy zwrócić uwagę, to nerki uznawane za pierwotny organ refleksji, genitalia i pośladki, szyja – znak krzepy, głowa, a szczególnie czoło i oczy.

Niefiguralne przedmioty magiczne (*gbo*) często umieszcza się blisko ciała, na szyi, w pasie, na ramionach, we włosach lub w kieszeni. Mogą to też być specjalne fryzury lub skaryfikacje, albo specjalne

[2] *Gbo* i *bo* należy traktować zamiennie.

Fetyszerzy, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

mydło, które daje użytkownikowi moc przez umycie się nim lub płyny czy pudry, którymi naciera się ciało. Figuralne przedmioty magiczne (*bocio*) najczęściej spotykamy w miejscach granicznych: wejście do wioski, na targowisko, do zagrody, domu, świątyni lub na rozstaju dróg. *Bocio* o nazwie „Agbadome", na przykład, chroni dom. Jest to para figurek ustawianych, żeńska po prawej, męska po lewej stronie domu. W celu ochrony może być również ustawione *bocio* z tyłu zagrody. *Bocio* „Alimagban" towarzyszy podróżującym. Siła jego pochodzi od maceratu, w którym było skąpane. Przysłowie powiada: „We dwóch zawsze bezpieczniej niż w pojedynkę".

Bocio mogą mieć nie tylko różnorodną formę, ale również i wielkość. Mają one zwykle od 0,2 do 1 metra. Rozmiar odgrywa istotną rolę w definiowaniu siły. Im większa figurka, tym większe jej znaczenie. *Bocio* ze szpiczastym końcem jest przeznaczone do wetknięcia w ziemię i ma ono duże znaczenie symboliczne. Ziemia jest bowiem uważana za źródło siły. Zatknięcie w ziemię dokonuje się tylko jeden raz, w chwili aktywacji przedmiotu. Ze względu na emanującą z ziemi siłę *bocio* to ma wyjątkową moc. Kiedy zaś *bocio* utwierdzone jest na płaskiej bazie, ma ono inne źródła energii niż ziemia. Pochodzi ona od różnych bóstw i duchów. Jego aktywację można powtarzać więcej razy, aby odnowić zawartą w nim siłę.

Fetysz, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

Rzeźba *bocio*, Mougnon ok. Abomeju, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Rzeźba *bocio*, Mougnon ok. Abomeju, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Bocio można dostrzec podczas seansów wróżbiarskich Fonów. Wróżbita, nazywany w ich języku „bokonon" czyli „posiadacz wiedzy *bo*" (*non* = posiadacz, *kon* = wiedza). Uważa się, że przed spopularyzowaniem techniki *fa*, wróżbiarstwo koncentrowało się na sile *bo*. Świadczy o tym specyfika wyroczni *Fa* w Dahomeju, która w odróżnieniu od *Fa* Jorubów ma w sobie elementy *bo*. Figurki *bocio* używane we wróżbiarstwie zaopatrzone są w lusterka symbolizujące jasnowidzenie, ale również zdolność do odwrócenia niebezpieczeństwa.

Bocio jest przedmiotem obdarzonym siłą. Jest to obiekt estetyczny, ale zarazem byt ożywiony i przez to aktywny. Wśród ludzi związanych z *bocio* wymienia się artystów rzeźbiarzy. U Fonów byli to tylko mężczyźni, którzy nadają kształt i znaczenie figurce. Wyrzeźbiona postać to tylko obiekt estetyczny, który daleki jest od spełnienia roli *bocio*. Inna grupa ludzi, która wkracza do akcji po wyrzeźbieniu figurki, to twórcy, którzy nadają odpowiednią siłę rzeźbie przez przywiązanie lub wtłoczenie do figurki różnych dodatków. Następną grupą związaną z *bocio* są oglądający oraz klienci, którzy je zamówili, aby stać się beneficjentami jego siły. Istotną rolę w odbiorze *bocio* odgrywa aspekt emocjonalny i psychiczny. Niektóre treści wyrażone przez *bocio* mogą być odczytane jako uniwersalne: śmierć, niewola, opuchlizna, deformacja, ale decydujące w recepcji *bocio* są wrażenia emocjonalne siły, lęku, szoku, furii, bezładu i podstępu. *Bocio* są bardzo popularne w środowisku wiejskim, szczególnie jako środek ochronny oraz pomoc w zdiagnozowaniu choroby.

Ostatnia grupa związana z *bocio* to orędownicy: kapłani, wróżbici, głowy rodów i rodzin, którzy aktywują *bocio*, wprowadzają w działanie przez interakcję materiałów i właściwości. Wszystkie *vodun* posiadają specjalne *gbo*, których sekrety są częścią edukacji kapłanów. Tworząc *bocio* kapłani wykorzystują nie tylko wiedzę, ale także siłę bogów, którym służą. Wytworzone przedmioty mają zapewnić pomyślność ich czcicieli. Obok kapłanów zdolność aktywowania *bocio* mają wróżbici, wykorzystujący wiedzę i siłę stojących za nimi bóstw oraz starsi rodu czerpiący siłę od przodków. Aktywacja *bocio* odbywa się przez wypowiedzenie odpowiedniej formuły, poślinienie, opalenie, potarcie nasionami papryki, ściśnięcie sznurkiem lub owinięciem tkaniną itp.

Katalizatorami sił w poświęceniu świątyni są ingredienty materialne, takie jak kawałki kamienia, ziemi, kości, żelaza, części zwierzęce lub kawałki tkanin. Te same komponenty występują w tworzenie *gbo* i *bocio*. Ważna jest znajomość roślin, ponieważ daje ona wiedzę o funkcjonowaniu kultu i sprowadzaniu sił danego bóstwa. Każde bóstwo ma swoje rośliny, które odnajdziemy na powierzchni *bocio*. Te same rośliny znajdziemy w zastosowaniu medycznym.

W procesie tworzenia *bocio* ważną rolę przypisuje się rodzajom materiału i sposobom związywania dodatkowych elementów. Interesujące jest, jak wielka jest potencja psychologiczna związana ze sznurkiem.

Pośród licznych skojarzeń wymienia się: łączność, obowiązek, trwałość, dopełnienie, manipulację, opór, siłę, prężność itd. Obok tej wartości pozytywnej sznurki mogą mieć również wartość negatywną: śmierć, niewolnictwo, niebezpieczeństwo, upadek, więzienie, toksyczność itd. Godny uwagi jest zarówno kontrast idei wyrażonych w stosunku do sznurków, jak i siła ich podstawy psychodramatycznej. Ze sznurkiem wiążą się inne formy zamknięcia. Jedną z częstych jest klamra lub kłódka, która w zależności od *gbo* lub *bocio* zawiera zróżnicowaną potencjalną wartość: waga, przeszkoda, rozwiązanie, zabijanie, wypadek, zły duch, kłopoty.

Istotny jest nie tylko sposób zawiązania dodatkowych elementów *bocio*, ale też materiał, z jakiego są one zrobione. Żelazo symbolizuje moc, siłę, uwięzienie, śmierć, zubożenie, uderzenie, ogień, czarownictwo i kłopoty. Muszelki kauri i paciorki – niebezpieczeństwo, wstręt, wypadek, pieniądze, pogrzeb, ciążę itp. To tylko przykłady w szerokiej gamie symboli związanych z reprezentacjami *bocio*. Niektóre *bocio* mają otwór w górze głowy i w brzuchu. Umiejscowiona zostanie tam krew ofiar z kurczaków. Jeśli zaś *bocio* związane jest z czarną magią, zastosowana będzie krew kaczki.

W masie jego form wyróżnia się kilka typowych rodzajów. Jednym z nich jest *kudio-bocio* – słowo oznaczające „bocio zamiast śmierci" („ku" = śmierć, „dio" = wymiana). Przy wytwarzaniu tego przedmiotu zwraca się mało uwagi na formę rzeźby. Używany jest, aby pomóc jednostce w uniknięciu sytuacji traumatycznych lub trudności w życiu, głównie przez oszukanie złych duchów, które zaatakują figuralną reprezentację zamiast żyjącej osoby. Przez włączenie siły wyrzeźbionego „oszusta" jednostka zamieniała śmierć na życie. Następny rodzaj to *wutudżi-bocio* (*dżi* = nabrzmieć, spłodzić, zrodzić, stworzyć) jest to figurka przedstawiająca człowieka z nabrzmiałym ciałem (*wutudżi*) na poziomie brzucha lub pleców przez dodatek w postaci obcego materiału. Tego typu *bocio* związane jest z aktem czarownictwa lub ochroną przed nim. Ma zdolność przyjmowania lub wysyłania złośliwości, unikania lub przesyłania ich. Inny rodzaj to *bocio-bigble* (*bigble* = w pełni ułomny). Chodzi tu o przedstawienie zdeformowanego ciała. Emanuje wizualną i emocjonalną siłą przez pozbawienie pewnej części ciała (najczęściej kończyny) albo pomnożenie jednej z nich (dwie głowy lub dwie twarze). Wyraża napięcie i niebezpieczeństwo. Bardzo często są to *bocio* stosowane do ochrony domów, zagród, świątyń i wiosek, chroniąc je przed złem. Jeszcze inny typ to *kpodohonme-bocio* (przedziurawione), związane z ideą penetracji, zamknięcia, zapory. Kiedyś zawierało klamry, dzisiaj najczęściej kłódki. To *bocio* utrwala pragnienia lub je spełnia. Ilość zamykających elementów jest znacząca. Im ich więcej, tym większa jest potencja tego *bocio*. Jeszcze innych rodzaj to *bla-bocio* (*bla* = związanie) – jego siła pochodzi z faktu związania. Chodzi o związanie pragnienia, cierpienia, energii. Może też być zaadresowane ku innej osobie, która związana umrze (obraz związanego ciała zmarłego przed pogrzebem). *Bocio* to wyraża niewolnictwo, uwięzienie, impotencję, osobiste cierpienie. Można też je używać pozytywnie: zawiązanie figurki w miejscu odpowiadającym bolesnemu punktowi na ciele spowoduje, że ból ustąpi. Wspomniano już o obecności *bocio* podczas seansów wróżbiarstwa. Występują tam *Fa-bocio*, które mają bardzo różnorodną formę, ale odróżniają się od innych *bocio* przez to, że są posypane pudrem pochodzącym z powierzchni tablicy wróżbiarskiej. Niestety, komponent ten szybko zanika i trudno odgadnąć, że figurka to *Fa-bocio*. Istnieją też *vodun-bocio*, które jak *Fa-bocio* nie odróżniają się formą. Związane są z poszczególnymi bóstwami i ich siłą. Rozpozna się je po muszelkach kauri, a kolor paciorków wskaże na rodzaj *vodun*, którego *bocio* reprezentuje. W końcu należy wspomnieć o *bocio* związanym z siłą czarownictwa. Można je poznać po dużym brzuchu i podwójnej parze oczu [Blier 1995: 276–314].

Czy to zdefiniowane przez cechy formalne czy przez źródło pochodzenia siły, wymienione rodzaje *bocio* dostarczają ważnych wskazówek do odczytania dzieła oraz psychicznej i społecznej dynamiki, która określa ich artystyczne znaczenie. Przez *bocio* zamiany za śmierć znajdziemy wyrażone zarówno strach przed śmiercią jak i możliwość psychicznej projekcji i substytucji. Przez formalne i funkcjonalne sposoby wyrazu nabrzmiałe figurki *bocio* wyznaczają różne wartości: od reprodukcji i wzrostu do rozkładu

Ołtarz, Mougnon ok. Abomeju, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Aseny przechowywane w domu przodków, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

i zagłady. Zdeformowane i dwutwarzowe postacie wskazują na emocjonalną wartość pomniejszonego lub zwiększonego wyglądu i gotowości do amplifikacji i zmniejszania. Przekłute lub przedziurawione *bocio* ze swej strony przywołują silne idee penetracji, tajemnicy i zamknięcia z jednej strony, a z drugiej, mocy i wzmocnienia. Związane *bocio* wskazują na szeroką gamę znaczeń, od ograniczenia, represji, uwięzienia i śmierci, do życia, rodziny, opanowania, kultury i dobrobytu. Prace rodzaju *Fa-bocio* ze swej strony promują oczyszczenie przez podkreślenie łączności z przeznaczeniem i biegiem życia. *Vodun-bocio* bazują na ideach religijnych i siły duchowej oraz przynoszą psychiczną ulgę. Z *bocio* czarownictwa związany jest lęk przed zniszczeniem przez wyniszczającą zemstę w ramach rodziny [Blier 1995: 311, 314]. Każda z form figurek *bocio*, choć nie odpowiada jakiemuś sztywnemu kanonowi rodzajów artystycznych, komunikuje treści powodujące zarazem napięcie jak i uwolnienie, transgresję, wymianę i ulgę.

W ramach podsumowania warto spojrzeć na dom Fonów ze szczególnym uwzględnieniem przyciągających uwagę miejsc świętych. Przed wejściem do zagrody spotkamy niechybnie ołtarz *Legby* – glinianą statuę siedzącej postaci z długim penisem, a obok niej drewnianą statuetkę jego pierwszej żony. Nieopodal zauważymy kopczyki z ziemi, erygowane dla chłopców i kobiet, którzy osiągnęli częściowe *fa*. U stóp baobabu stoją dwa przykryte garnki dla męskiego i żeńskiego *Dan*. Z jednej strony jest chatka dla przodków, w którym przechowywane są *aseny*, a obok domek dla *Tohwiyo*. Na wprost drzwi prowadzących do zagrody stoi figura pełniąca funkcję stróża wejścia (*gbo*), podobnie przed każdą z chatek wewnątrz zagrody. Przy murze jednej z chatek jest kopczyk poświęcony *Lisie*. Obok kopczyka stoi gliniane podwójne naczynie dla bliźniąt. Można też zobaczyć grudę rudy żelaza albo kaktus – symbol *Sagbaty*. W chacie pierwszej żony odnajdziemy ołtarz *Minony*, bogini kobiet oraz ołtarz *Hweli* – opiekuna domu, a także liczne *gbo*. Głowa domu będzie przechowywał akcesoria *Fa* w małym pojemniku, a jeśli w zagrodzie żyją *vodunsi* (adepci któregoś z *vodun*) będą mieli pojemnik na stroje rytualne. Do tego trzeba dodać osobiste *gbo* i *bocio* oraz ołtarze typu *Glo*. Dom więc staje się swoistą przestrzenią świętą, ale zarazem jest to miejsce dokładnie chronione przez siły i istoty pozanaturalne. Żyjący tam Fonowie czują się bezpiecznie. Jedynie zaniedbanie ofiar lub niewiedza co do życzeń *vodun*, lub siła przeznaczenia mogą spowodować, że zdarzy się nieszczęście.

Lucjan Buchalik
Muzeum Miejskie w Żorach

Birgit i Gustav, kolekcjonerzy w galerii i terenie

Kolekcjonerstwo

Termin kolekcjonerstwo pochodzi od łacińskiego słowa *collectio* znaczy zbiór, jest to świadome gromadzenie przedmiotów w celu tworzenia zbioru, kolekcji. „Słowo kolekcjonowanie sprawia znaczną trudność w precyzyjnym zdefiniowaniu poprzez swoją otwartość – gromadzenie przedmiotów opiera się bowiem na zróżnicowanych wyznacznikach" [Podyma 2019: 82]. Kolekcjonowanie najczęściej spotykane jest w formie amatorskiej jako hobby, rozwija się już u dzieci jako rodzaj zabawy. W wieku dojrzałym kolekcjonerzy podchodzą do swoich kolekcji bardzo poważnie, angażując w nie niejednokrotnie duże środki. Profesor Jan Święch z Uniwersytetu Jagiellońskiego uważa, że „kolekcjonowanie zakłada tworzenie świadomie uporządkowanego zbioru, który najpełniej unaoczni określoną rzeczywistość. Dobór obiektu do kolekcji zakłada jego rozpoznanie, które wymaga odpowiedniej wiedzy, bowiem ona poręcza właściwą w tym względzie decyzję [2009: 45]. Jak zauważa Katarzyna Podyma „kolekcjonowanie jest pojęciem opisującym proces nabywania przedmiotów, ale również stan ich posiadania". I dalej dodaje, że „kolekcjonowanie bez emocji jest niemożliwe" [2019: 82]. Gustav dorzuca – z właściwym sobie humorem – że kolekcjonowanie to jest choroba, z której nie można się wyleczyć. Kolekcjoner ciągle szuka, uzupełnia i powiększa swój zbiór. W tym kontekście pytanie czy kolekcja może być zamknięta wydaje się być pytaniem retorycznym.

Z kolekcjonerstwem spotykamy się już w starożytności. Przykładem może być Muzeum Aleksandryjskie założone z inicjatywy Ptolemeusza I Sotera, ok. 295 roku p.n.e. w Aleksandrii. Znajdujący się tam zbiór rękopisów powodował, że uważany był za największy w starożytności instytut naukowy. Czyli kolekcjonerstwo to nie tylko hobby, to także nauka. W XVI i XVII wieku pojawiają się w Europie gabinety osobliwości, kunstkamery, gromadzące kolekcje dzieł sztuki, numizmatów, zabytków starożytnych, egzotycznych przedmiotów i innych osobliwości. Tworzone były przez władców, arystokratów, do XVIII wieku, były poprzednikami muzeów. Współcześnie istnieje wiele rodzajów kolekcjonerstwa do najpopularniejszych można zaliczyć: filatelistykę, numizmatykę, bibliofilstwo, militarystykę. Do nieco rzadszych można zaliczyć: birofilistykę (przedmioty związane z piwem), filobutonistykę (guziki) czy też ksyrofilistykę (przedmioty związane z goleniem). Kolekcjonerzy sztuki kultur pozaeuropejskich są elitą wśród kolekcjonerów. Oprócz cech właściwych wszystkim hobbystom (zaangażowanie, fachowa wiedza) muszą także posiadać umiejętność poruszania się w terenie, wśród ludów o odmiennych kulturach. W tym miejscu pojawia się pytanie: co jest obiektem zainteresowań kolekcjonerów sztuki afrykańskie? Zanim podejmę próbę odpowiedzi na to pytanie, należy zastanowić się co to jest sztuka?

W myśl powszechnego przekonania sztuka to sposób oddziaływania na poczucie estetyki[1] człowieka poprzez jego zmysły. Obraz przekazywany za pomocą wzroku wpływa na nasze zmysły wywołując doznania estetyczne. Gilles Gontier uważa, że „sztuka jest trwałą relacją między wolnością myśli a wolnością materialną" [2016: 20]. Należy zadać pytanie jak rozumie sztukę afrykański artysta czy też odbiorca? Czy takie poetyckie porównania są adekwatne do ich wyobrażeń o sztuce? Czy dla Afrykańczyka wychowanego w tradycji, walory estetyczne obiektu, zjawiska mają znaczenie estetyczne czy religijne? Wydaje się jednak, że jest to sprawa drugorzędna. Pierwszoplanowe jest jego znaczenie metafizyczne, walory religijne danego obiektu a dopiero później estetyka, kunszt jego wykonania, etc. Obiekty uważane przez Europejczyków za sztukę dla wyznawcy religii tradycyjnej są tylko materialną egzemplifikacją sił duchowych i wykonywane są one w ramach takich potrzeb ich użytkowników[2]. Jak zauważa ks. prof. Jacek J. Pawlik w kulturach afrykańskich trudno oddzielić religię od sztuki [2009: 109, 116]. Oba te pojęcia są pochodzenia europejskiego i nie występują w większości lokalnych języków. To jednak właśnie sztuka jest głównym obiektem zainteresowania zachodnich kolekcjonerów. Dość oryginalną definicję sztuki przedstawił pewien antykwariusz z kraju Dogonów (Mali), który stwierdził, że „sztuka afrykańska to rzeczy, przedmioty dogońskie, produkowane dla turystów". Inni antykwariusze dogońscy podchodzą do tego z dystansem twierdząc, że autor tych słów jest skórnikiem, a o tej grupie mówi się, że jej członkowie „kłamią i nie należy im wierzyć". Opinia owego skórnika nie jest jednak odosobniona; wielu informatorów wskazuje, że sztuka służy rozwojowi rodziny, poprawienia jej bytu, daje pracę i pieniądze. Należy też pamiętać, że znakomita część wytworów rzeźbiarzy jest przeznaczona dla turystów [Buchalik 2010: 232]. Prof. Andrzej Zwoliński w swoim opracowaniu dotyczącym religii *vodun*, zauważa że „Głównym celem artystów Afryki – tancerzy, śpiewaków, rzeźbiarzy czy malarzy – jest służba bóstwom i duchom" [2011: 48]. Wyraźnie akcentuje religijny charakter tradycyjnej sztuki afrykańskiej – figurki i maski powinny ułatwiać wiernym kontakt ze sferą *sacrum*. W innym miejscu podkreśla – za pochodzącym z Ghany Kofi Asare Opoku – że „Afrykanie nie chylą bowiem czoła przed figurką z drewna, lecz oddają cześć bóstwom, które obierają ją za swoją czasową siedzibę" [Zwoliński 2011: 29; Opoku 1978: 4]. Dzięki zaangażowaniu muzealników upowszechniających wiedzę a przede wszystkim kolekcjonerów, którzy wprowadzili w obieg antykwaryczny sztukę afrykańską mimo swojej egzotyki i odmienności stała się ona częścią kultury europejskiej [Podyma 2019: 81].

Fetysz czy figura?
Oto jest pytanie, francuska widokówka
z początku XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

Karolina Marcinkowska pisząc o Madagaskarze zauważa, że „wpisanie rzeźb i masek afrykańskich w typowo europejską kategorię sztuki przeznaczonej do kolekcji osobliwości czy do muzeum, jest dalekie od ich oceny w kategoriach danej kultury pozaeuropejskiej

[1] Pojęcie estetyki – w tym krótkim artykule – zawężam do powszechnej definicji wiążącej podmiot estetyczny z „pięknem" bądź „starannym wykonaniem", a jego odbiór z predyspozycjami estetycznymi odbiorcy klasyfikującego podmioty oglądane w ramach dychotomii „podoba się – nie podoba się".

[2] Można spotkać także inne koncepcje, francuski etnolog Marcel Griaule w swojej pracy poświęconej maskom Dogonów z Mali zauważa, że według mitów, maski nie miały znaczenia religijnego lecz estetyczne [1994: 790]. Jest to nieco zaskakująca interpretacja. Maski są mocno zakorzenione w mitach, w myśl których pierwsze z nich pochodzą od bytów metafizycznych. Oczywiście nie można całkowicie pomijać walorów estetycznych.

z okresu przedkolonialnego, kiedy to znaczenie, a nie forma obiektu była istotna [Errington 1998]. Dla wytwórców tych obiektów ważny był sam proces ich wykonywania, a nie ostateczny efekt, a wpisana w nie funkcja przywoływania odwiecznych działań przodków wpływała na brak przywiązywania wagi do autorstwa – w kontekście sztuki europejskiej właściwie definiującego tę kategorię [Napier 1992: 26]. Prawo przyznawania wybranym „dziełom sztuki afrykańskiej" wartości „autentyku" bądź „imitacji" należy zazwyczaj do wąskiej grupy kolekcjonerów, sprzedawców, kuratorów muzealnych i osób mianujących siebie „specjalistami od sztuki afrykańskiej"[3] [Marcinkowska 2016: 15].

Można zadać pytanie, w jakiej przestrzeni porusza się kolekcjoner, co jest jego terenem zainteresowania. Afrykański busz czy gąszcz paryskich bądź też brukselskich antykwariatów. Gdzie się łatwiej poruszać i gdzie łatwiej o „zdobycz"? To trudne pytania, odpowiedzi będą różne w zależności od tego komu zada się to pytanie. Inaczej odpowie naukowiec szukający artefaktów opisujących badaną rzeczywistość, inaczej odpowie kolekcjoner szukający pięknych obiektów.

W tym miejscu warto powiedzieć kilka słów na temat estetyki kolekcjonowanych obiektów. Każdy kolekcjoner chce swoje skarby pokazywać w jak najlepszym świetle, w dosłownym tego słowa znaczeniu. Dlatego, jak już wspomniano, wiele obiektów zostało dokładnie wyczyszczonych i wypolerowanych, usunięto naturalną, kulturową patynę, zwaną także „patyną ofiarną", która nie przyciąga większej uwagi [Pawlik 2019: 133] i nadano im patynę antykwaryczną[4]. W przekonaniu aktualnych właścicieli to je uszlachetnia.

Kolekcja Birgit i Gustava, Marl, 2014 r., fot. L. Buchalik.

[3] W niniejszym cytacie autorka wykorzystała pracę Davida A. Napiera [1992: 26], odwołuje się także do prac Shelly Errington [1998] oraz Sydneya Kasfira [1999: 88].

[4] „Patyna ofiarna" świadczy o oryginalności rzeźby, gruba warstwa owej patyny świadczy o częstotliwości składania ofiar. Kolekcjoner usuwając ją pozbawia figurkę tego jedynego swego rodzaju dowodu autentyczności. Współcześni producenci „oryginalnych" figurek aby nadać im autentyczność pokrywają je sztuczna patyną, tzn. polewając figurkę papką z prosa, krwią, do której przyklejają pióra ofiarnych zwierząt.

Kolekcja Birgit i Gustava, Marl, 2014 r., fot. L. Buchalik.

Należy pamiętać, że pierwotny użytkownik nie traktował ich jako dzieł sztuki, lecz jako elementy sfery *sacrum,* na których składa się ofiary. Pozbawienie więc rzeźby śladów składania ofiary jest odarciem jej z jej jestestwa. Niemiej to właśnie takie wypolerowane rzeźby dominują na europejskim rynku antykwarycznym, „wyglądają bardziej dekoracyjnie". Birgit i Gustav preferują obiekty autentyczne, czyli nie pozbawione naturalnej patyny, ze śladami składanych ofiar, nawet jeśli miałoby to wyglądać jak siedlisko kurzu i brudu.
W europejskich galeriach obiekty są wyczyszczone z oryginalnej, kulturowej patyny, muszą błyszczeć, ładnie wyglądać, wpisywać się w zachodnią estetykę. U Gustava i Birgit jest inaczej. Obiekty zachowały swoją autentyczną, naturalną patynę, wygląd, stan zachowania z czasów, kiedy były używane do celów religijnych. Nie są „przystosowane" do naszej estetyki, do reguł rządzących w europejskim środowisku kolekcjonerskim.

Kolekcjonerzy a muzea

Kolekcja stanowi egzemplifikację badań prowadzonych przez muzea. Gromadzenie eksponatów było i jest także doskonałą okazją do obserwacji etnologicznych pozwalających uchwycić proces zachodzących przemian. Muzealia są odzwierciedleniem procesów zachodzących w terenie, rejestrują zachodzące zmiany, powstające między innymi wskutek procesów globalizacyjnych. Jarosław Suchan, na I Kongresie Muzealników Polskich w Łodzi (23.04.2015) stwierdził, że „muzealia, to przedmioty wyjątkowe, autentyczne, nie naśladują, odsyłają do rzeczywistości, z której pochodzą". Kolekcja, zbiory są istotą muzeum. Decyzja o charakterze gromadzonych muzealiów jest tą, która określa charakter muzeum. Eksponat uruchamia wyobraźnię widza. Współcześnie następuje jednak zmiana akcentów w pracy muzeów. Przewodniczący Stowarzyszenia Muzealników Polskich Michał Niezabitowski na tymże Kongresie zauważył, że współcześnie „następuje przekierowanie roli muzeum; akcent przechodzi od budowania kolekcji w stronę inżynierii czasu wolnego".

Skoro muzea zajmują się „inżynierią czasu wolnego", to kto zajmuje się kolekcjami, rejestrowaniem procesu przemian. Na szczęście są kolekcjonerzy. Bez względu na szerokość geograficzną kolekcjonują chroniąc w ten sposób przed zniszczeniem. Kolekcjoner z Burkiny Faso Adama Sawadogo opisując swoje kolekcjonerskie pasje przytacza opowieść o pewnej masce. „Kiedy została wyrzeźbiona, nie było już tańca masek. Nie mogła tańczyć. Była przechowywana w rodzinie, która stała się dzisiaj muzułmańska. Poszedłem do tej rodziny i ją przekonałem, żeby mi ją oddała. Widziałem inne maski, które zostały spalone, porzucone. A moja rola polega na odzyskaniu tego typu przedmiotów by zrobić kolekcję prywatną. To jest moja kolekcja. To jest bardzo ważne dla mnie, bo jestem fanem mojej kultury"[5].

Przeprowadzone kwerendy dowodzą, że kolekcje pozaeuropejskie rzadko znajdują się w polskich muzeach. Wynika to przede wszystkim z faktu, że niewielu polskich naukowców prowadziło badania wśród kultur pozaeuropejskich. Ci zaś, którzy prowadzili takie badania, pracowali dla muzeów, uniwersytetów w innych państwach, jako że Polska nie posiadała niepodległości, a co za tym idzie muzeów, ośrodków badawczych, etc. Profesor Jan Czekanowski pracował dla muzeów Lipska i Berlina, Wacław Sieroszewski i Bronisław Piłsudski dla petersburskiej Kunstkamery, zaś prywatne zbiory tego ostatniego zostały po jego śmierci rozproszone, a dzieła zniszczenia dokonała II wojna światowa. Tym cenniejsza jest darowizna Birgit i Gustava. Zwiększa ona w znaczący sposób stan posiadania egzotycznych kolekcji w polskich muzeach.

Hanna Schreiber omawiając zainteresowanie zachodnich kolekcjonerów sztuką afrykańską zauważa, że na „zachodniego odbiorcę amatora jak lep działały te dzieła, które mają więcej wspólnego z dziejącym się równolegle procesem „wynajdywania tradycji". Stąd popularność tzw. sztuki turystycznej, suwenirowej, wreszcie ogromna popularność sklepów ze „sztuką ludową" czy „etniczną", niespełniającą wymogów „autentyczności" w ocenie wytrawnego kolekcjonera" [2014: 49]. Wytrawni kolekcjonerzy zwracają szczególną uwagę na autentyczność obiektu. Biorąc pod uwagę sposób opisu obiektu w renomowanych galeriach, antykwariatach można dojść do wniosku, że wartość obiektu w oczach kolekcjonera podnosi informacja o poprzednim właścicielu. Jeśli poprzedni kolekcjoner cieszył się dobrą opinią w środowisku, wartość obiektu wzrasta, jeśli był osobą nieznaną wartość jest znikoma. Metryki obiektów gromadzonych przez kolekcjonerów obejmują zazwyczaj informacje o właścicielu, publikacjach i wystawach, na których obiekt był prezentowany, co znacznie podnosi jego wartość. Bardzo rzadko jest określone, kto pozyskał w terenie. Na niektórych metryczkach jest informacja, kto był pierwszym właścicielem, oraz – rzadkość – metoda datacji. Kolekcjonerzy bardzo rzadko posiadają wiedzę na temat sposobu pozyskania obiektu w terenie. Z kolei dla naukowców są to istotne wiadomości. Zwracają oni przede wszystkim uwagę na to kto (jaki badacz), kiedy, gdzie i w jakich okolicznościach nabył obiekt. „Muzealnicy dokonując zakupu obiektów w terenie starają się tak dobierać artefakty, aby były one reprezentatywne dla danej kultury na określonym etapie jej rozwoju. Kolekcje pochodzące z różnych okresów pozwalają na określanie procesu przemian zachodzących w kulturze. Do muzealnych magazynów trafiają więc przedmioty „stare" i „autentyczne" jak i „nowe", tworzone na potrzeby zmieniającego się rynku. Co współcześnie oznacza zmiany powodowane masowym ruchem turystycznym, a także procesami globalizacyjnymi. Z etnologicznego punktu widzenia wykonywanie obiektów sztuki dla komercji – na zamówienie dla osób spoza tradycyjnej społeczności – jest czymś degradującym" [Buchalik 2018: 105].

Pokazywałem kiedyś Gustavowi kołczan ze strzałami (sygn. MŻo/A/3045/1-2), który kupiłem w Burkinie Faso w Korsimoro (prowincja Sanmatega, region Centre-Nord). To niewielka miejscowość w Burkinie

[5] Za swoje zaangażowanie na rzecz tradycyjnej kultury przychodzi mu płacić wysoką cenę. Posiada prywatną kolekcję obiektów tradycyjnej kultury Kurumbów, zarządza także Muzeum Korom Wonde w Pobe-Mengao (prowincja Soum, region Sahel). W styczniu 2019 roku musiał opuścić swoją wioskę. Dżihadyści, którzy sterroryzowali północną część Burkiny Faso, zagrozili jemu i kierowanemu przez niego muzeum.

Kołczan ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Żorach (MŻo/A/3045/1-2), fot. Małgorzata Dec.

Faso na północ od Ouagadougou, brak w niej atrakcji turystycznych, nie jest odwiedzana przez turystów. Przyjechałem tam przede wszystkim za względu na polskiego literata Ferdynanda Ossendowskiego, który przebywał tam w 1926 roku [2011: 409-412]. Dodatkowym atutem był fakt, że pracował tam wtedy zaprzyjaźniony prefekt. W tejże miejscowości odbywa się duży targ, na który ściągają handlowcy (rolnicy, rzemieślnicy) z okolicy. Na jednym ze straganów zauważyłem kołczan ze strzałami. Prawie taki sam jak te, które widuje się w sklepach z pamiątkami dla turystów. Ten, który zobaczyłem nie był taki „ładny" jak te turystyczne. Strzały były byle jako wykonane, różnej długości, nie mieszczące się w kołczanie, nie nadające się do strzelania. Aby zamknąć kołczan właścicielka (!) straganu na moich oczach ułamała kawałek wystającej strzały, tak aby nie przeszkadzał[6]. Zanim go kupiłem, zapytałem ją do czego służy i kto kupuje takie rzeczy (przecież nie ma tu turystów). Właścicielka poinformowała, że kupują to tutejsi, wieszają w domach jako ochronę przed złodziejem. Czyli współczesne zastosowanie dawnej broni do obecnych wierzeń. Rzecz bardzo ciekawa z etnologicznego punktu widzenia. Przy którejś wizycie Gustava w Żorach pokazałem mu ów kołczan. Okiem znawcy orzekł, że to współczesny wyrób, nie najlepszej jakości, oryginalne jest tylko wieko kołczanu. Istotnie odróżniało się ono kolorem i patynacją. Prawdę powiedziawszy kupując go, nie zwróciłem uwagi na wieko. Zaintrygowało mnie jego współczesne zastosowanie. Gustav poszukujący autentyków zanalizował to we właściwy sobie sposób. To chyba jedyna różnica jaka występuje w moim muzealnym i jego prywatnym kolekcjonerstwie.

Birgit i Gustav[7]

Jesienią 2014 roku nawiązaliśmy kontakt z mieszkającymi w Marl Gustavem Wilhelmem i jego żoną Birgit Schlothauer, którzy postanowili przekazać swoje zbiory na rzecz Muzeum Miejskiego. Jak ich określił Zbigniew Szendera: „Ci ludzie to idealiści i kochają to co robią i szanują takich ludzi jak Ty, którzy też to kochają".

[6] Kobieta sprzedająca strzały to też obraz zachodzących zmian.

[7] Rozdział napisany na podstawie rozmów przeprowadzonych z Birgit Schlothauer i Gustavem Wilhelmem w latach 2015-19. w cudzysłowach zamieszczono cytaty z rozmów.

Birgit i Gustav w swoim domu, Marl, 2020 r., fot. Zbigniew Szendera.

Birgit i Gustav „zachorowali na kolekcjonerstwo" w latach 70. XX wieku. Pierwsze dwie maski Gustav kupił w Port Harcurt (Nigeria) w 1978 roku. Poznali tam holenderskie małżeństwo, które kupiło w terenie wiele masek i rzeźb. Namówili go, żeby kupił dwie maski. Miały być bardzo cenne, stare... Po powrocie do Niemiec, gdy pokazał je specjalistom, okazało się, że są to współczesne wyroby dla turystów, wykonane prawdopodobnie w Mali lub Burkinie Faso. Jak wspomina po latach „bardzo mnie to zezłościło. Nawet nie chodziło mi o stratę finansową, ale o to, że opowiadali mi o tych maskach niestworzone rzeczy, a tu...". Owe dwie „fałszywe" maski zmobilizowały go do studiowania tematu. „Zacząłem szukać informacji, uczyć się, by móc rozpoznać, co jest autentyczną sztuką, a co turystyczną pamiątką". Zgłębiał literaturę fachową, konsultował się z muzealnikami z holenderskiego Afrika Museum w Berg en Dal. Maski paradoksalnie stały się początkiem cennej dziś kolekcji. Jedną z nich, z przyczyn sentymentalnych ma jeszcze do dziś. Był to symboliczny „początek" jego kolekcji. „Zacząłem – wspomina Gustav – szukać informacji, uczyć się, by móc rozpoznać, co jest autentyczną sztuką, a co turystyczną pamiątką".

Początek swojej kolekcji umiejscawiają w 1978 roku, kiedy Gustav zakupił wspomniane maski, wtedy na poważnie zaczął kolekcjonowanie sztuki afrykańskiej, później pasję tę także podzieliła Birgit. W 1997 roku dokonali specjalizacji swojej kolekcji i od tego czasu koncentrują się wokół kultury dawnego królestwa Dahomey. Początkowo dużo kupowali we wspomnianym Muzeum Berg en Dal. W owym czasie Muzeum to od czasu do czasu robiło wyprzedaż pozyskanych zbiorów. Kupowało kolekcje od spadkobierców zmarłych właścicieli, zatrzymywali tylko interesujące ich przedmioty, a resztę sprzedawali. Teraz Gustav zauważa, że „jakość współczesnych obiektów jest zupełnie inna niż w latach 80. bo wtedy bardzo wartościowe rzeczy były sprzedawane przez to muzeum. Teraz to muzeum nie sprzedaje kolekcji". To był początek wspólnego kolekcjonowania. Najpierw wszystko zbierali bez znaczenia z jakiego kraju pochodzi obiekt: Mali, Gwinea, cała Afryka Zachodnia. Mniej więcej w 1994 roku otworzyli galerię w swoim domu, którą pokazywali znajomym i kolekcjonerom. Przy wejściu do ich domu pojawił się motyw maski afrykańskiej, wyraźnie sugerujący, że tu mieszkają miłośnicy sztuki afrykańskiej.

Pierwszą wspólną podróż do Afryki odbyli w 1984 roku. Początkowo zamierzali przejechać pociągiem z Kairu wzdłuż Nilu przez Sudan do Kenii. Ze względu na wybuch wojny domowej w Sudanie zrezygnowali z tego wyjazdu. Skontaktowali się z przyjacielem w Senegalu i tam pojechali. Oprócz stołecznego Dakaru odwiedzili Touba, przejechali przez Gambię do regionu Casamance, gdzie przebywali w Ziguinchor oraz w najbardziej na południe wysuniętym punkcie Cap Skirrina. Największe wrażenie wywarły na ich wizyty w świętym mieście Wolofów Toubie. Znane jest przede wszystkim jako centrum pielgrzymkowe muzułmanów z całej Senegambii, miejsce spoczynku Amadou Bamby (przywódcy lokalnego bractwa

Trasy przez Saharę w latach 1985-95, rys. T. Hojczyk.

islamskiego) pochowanego w tamtejszym meczecie. Zwiedzili ów meczet, wtedy było to jeszcze możliwe, obecnie dla nie-muzułmanów jest to niemożliwe. Z kolei w Casamance uczestniczyli w ceremonii obrzezania chłopców z grupy etnicznej Dioula.

Jednym z ich afrykańskich marzeń było przejechanie Sahary, dokonali tego czterokrotnie, po raz pierwszy w 1985 roku. Wyjechali samochodem z Marl, udali się na południe Europy, do Włoch, gdzie promem przepłynęli do znajdującego się na obrzeżach Tunisu portu La Goulette w Tunezji. Następnie udali się na zachód do Algierii, po minięciu Konstantyny skierowali się na południe w kierunku Mali. Asfalt w owym czasie był tylko do miejscowości Reggane (na południe od Adrar), dalej aż do Gao ponad 1300 km drogi terenowe (tzw. *pista*). Do domu wrócili tą samą trasą, jak wspominają „był to rok po wielkiej suszy, widzieliśmy na pustyni padłe bydło Tuaregów". W drodze byli cztery tygodnie, w ciągu których zwiedzili Mali i wrócili z powrotem do Niemiec. Naturalnie w Mali kupili też różne obiekty, które przywieźli ze sobą.

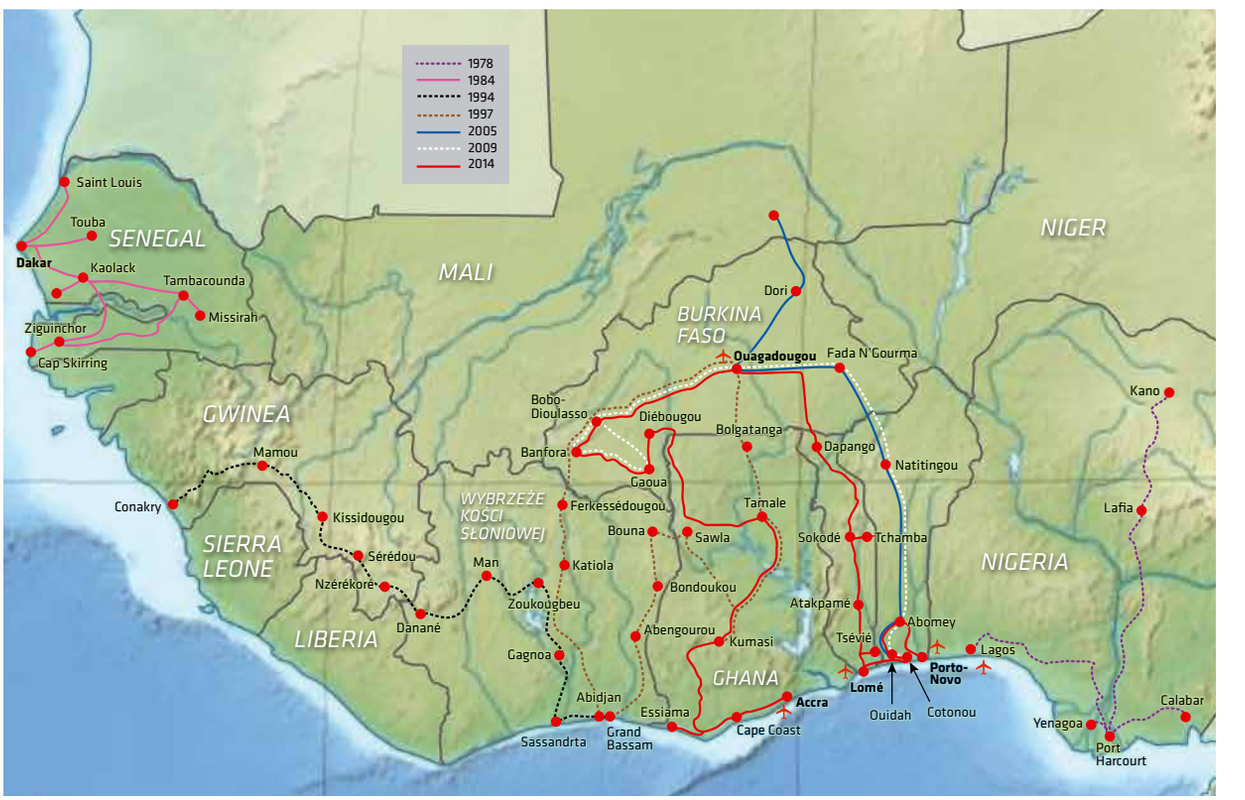
Celem kolejnej wyprawy w 1986 roku była Gwinea, ich przyjaciel z Senegalu przeniósł się do Gwinei. Niestety nie miał czasu, aby się nimi zająć. Sami, na własną rękę, zaczęli poruszać się po Gwinei, przebywali na terenach zamieszkałych przez Malinke. Przez kolejne dwa lata odwiedzali Gwineę. W 1987 roku przyjechali z Europy samochodem. Podobnie jak w przypadku pierwszej wyprawy samochodowej trasa z Marl wiodła na południe do Włoch, promem z Sycylii przepłynęli do Tunezji i przez Algierię do Mali. Niestety po przekroczeniu granicy malijskiej, na pustyni silnik uległ uszkodzeniu. Dalsza podróż samochodem stała się niemożliwa, najpierw ciężarówką dotarli do Gao, a później podróż kontynuowali autobusem. Przez Mopti i Bamako dotarli do Gwinei. W 1988 roku nawiązali kontakt z założonym w 1960 roku Muzeum w Kissidougou (*Musée Préfectoral de Kissidougou*), znanego ze swej kolekcji masek. Wykonali dokumentację fotograficzną kolekcji muzealnej.

Trasy w Gwinei w latach 1986-93, rys. T. Hojczyk.

Po raz pierwszy i jak dotąd jedyny w 1990 roku odwiedzili Afrykę Wschodnią – Tanzanię. Był to jedyny wyjazd, którego głównym celem było poznanie przyrody a nie kultury zamieszkujących to państwo ludów. Zwiedzali przede wszystkim Parki Narodowe: Mikumi, Tarangire, Mont Kilimandżaro oraz Rezerwat Przyrody Ngorongoro.

Ponownie przemierzyli Saharę w 1991 roku, tak jak dotychczas samochodem wyjechali z Marl, skierowali się w stronę Morza Śródziemnego, promem przepłynęli do Tunezji, następnie skierowali się do Algierii. Poprzednio pokonywali Saharę szlakiem do Mali, tym razem wybrali drogę do Nigru. Przez Tamanrasset (południowa Algieria), Arlit (Niger), dotarli do stolicy Nigru – Niamey. Stamtąd udali się do Burkiny Faso, będącej głównym celem wyprawy. Oprócz stolicy kraju Ouagadougou odwiedzali także wioski Mossi w centralnej części kraju oraz na południu wioski Lobi w okolicy Gaoua i wioski Senoufo w okolicy Banfory, gdzie brali udział w ceremonii pogrzebowej. Do domu wrócili drogą lotniczą z Ouagadougou. „Wtedy w Ouagadougou była jedna ulica asfaltowa, nie było turystów. Było bardzo dużo dobrych, oryginalnych rzeczy, które można było kupić".

W latach 1993–94 co roku odwiedzali Gwineę, głównym celem wyjazdu była współpraca ze wspomnianym Muzeum w Kissidougou, odwiedzali także pobliskie wioski zamieszkałe przez grupę etniczną Kissi. W 1994 roku odwiedzili także kopalnie diamentów w Macenta, oglądali tańce masek grupy etniczne Toma. Stamtąd udali się na południe, przez Nezerékore dojechali do Danané na Wybrzeżu Kości Słoniowej (to ich pierwszy pobyt w tym kraju), gdzie uczestniczyli w obrzędach inicjacyjnych i oglądali tańce masek grupy etnicznej Dan. Następnie dotarli do brzegu Zatoki Gwinejskiej, potem wzdłuż wybrzeża do Abidjanu i Grand Bassam, które jest ośrodkiem wypoczynkowym a przede wszystkim liczącym się centrum rzemieślniczym. W 1995 roku – jak dotychczas po raz ostatni – odwiedzili Gwineę. Drogą lądową przez Francję, Hiszpanię (promem do Afryki), Maroko, Mauretanię



Trasy w Afryce Zachodniej w latach 1978-2014, rys. T. Hojczyk.

i Senegal dotarli do celu podróży. Podobnie jak w poprzednich dwóch wyjazdach sporo czasu spędzili w Muzeum w Kissidougou oraz pobliskich wioskach Kissi. Łącznie w Gwinei byli 6 razy, najczęściej przylatywali samolotem do Conakry skąd rozpoczynali podróże po kraju. Wyjątkiem były podróże w latach 1987 i 1995, kiedy to przyjechali samochodem.

Wyprawa z 1997 roku zwiastowała zmianę terenu zainteresowań. Tym razem przylecieli do Ouagadougou, następnie skierowali się na Wybrzeże Kości Słoniowej i Ghany. Szczególnie interesujący był pobyt w Abengourou, gdzie byli gośćmi honorowymi króla Agni (Ayni). Uczestniczyli w koronacji nowego władcy, na uroczystość tę przybyli wszyscy królowie Akan ze swoimi dworami.

W 2002 roku po raz pierwszy przybyli do Beninu, od tego czasu regularnie odwiedzają ten kraj. Łącznie w Beninie przebywali 11 razy. Głównym celem tych wyjazdów była obserwacja tradycyjnej kultury Fon, dlatego większość czasu spędzali wśród tejże grupy etnicznej w okolicy Abomeju. W tym czasie uczestniczyli w wielu tradycyjnych uroczystościach, między innymi: pogrzeb matki (głowa rodziny Behanzin, władcy Dahomeju), konsekracja wyznawców *vodun*, uroczystości pogrzebowe w rodzinach Asasis i Affama, poświęcenie ołtarza rodzinnego w świątyni *Hoho*, konsekracja kapłana kultu *Sakpata*, konsultacje u wróżbiarki (*Fa*), ceremonie rodzinne króla Houégbadja, królewskiej ceremonii *N'insshouhou-Vodoun* i w intronizacji władcy Fonów Sagbadjou Glélé oraz ceremoniach w świątyniach *Hebiosso*, *Legba*, *Tron*, *Sakpata*, *Gou*, *Adja*, *Mawu-Lissa*, *Minnuna*. Lista tych uroczystości – zazwyczaj ograniczona do nielicznego grona związanego z rodziną – jest imponująca. Świadczy też o dużym zaufaniu do Gustava i Birgit ze strony Fonów. Wyjazdy do Beninu wykorzystywali nie tylko do zgłębiania kultury Fonów. W 2005 roku odwiedzili również przyjaciół w Burkinie Faso oraz pola złotonośne w Mali. W latach 2010, 2014 i 2019 odwiedzili świątynie ludu Waci (Watchi, Ewe-Ouatchi) zaliczanych do grupy etnicznej Ewe zamieszkujących w Togo i Beninie [Stokes 2009: 530].

Trasy w Beninie w latach 2002-19, rys. T. Hojczyk.

Zapoznali się także z kulturą innych grup etnicznych w Beninie: Bariba (Parakou), Somba (Natitingou), Adja (Allada) i Joruba (Savé). Ciągle żyją wyjazdami, chęcią poznawania, dlatego rozmowy z Gustavem i Birgit zazwyczaj kończą się opowieścią o kolejnej planowanej wyprawie.

Wróćmy jednak do początków ich pasji kolekcjonerskiej. Początkowo kupowali niezwiązane ze sobą rzeczy różnych kultur, różnych wierzeń i ludów. Kupowali to, co im się podobało, dominowała sfera estetyczna. Jak wspomina Gustav „to musi z nami być w dialogu, rozmawiać z nami. Jeśli chodzi o formę, przedmiot musi się podobać. Oko się cały czas ćwiczy w trakcie kolekcjonowania". Zwracali przede wszystkim uwagę na autentyczność, czy obiekt był używany. Wspólnie decydują o zakupie konkretnego przedmiotu. Birgit „rozstrzyga z serca", a Gustav patrzy na obiekt od strony formalnej, bardziej rzeczowo, dlatego dyskutują czasami jeśli chodzi o zakupy. Zdarza się, że są w 100% pewni co chcą kupić a czasami jest tak, że jej się coś podoba, a on mówi, że to nie jest dobry obiekt. Birgit wspomina: „Herman jest bardzo dobrym antykwariuszem, tutaj w Niemczech, który handluje dziełami sztuki z Afryki i czasami się wydarzy tak, że mówię, co mi się podoba, że jest to dobre a Gustav, że nie, to nie jest dobre, a Herman jako handlarz przychodzi i mówi: O to dobrze wyszukałaś, to jest bardzo dobra rzecz". Toczą ze sobą ożywione dyskusje, najczęściej jednak mają takie same zdania, chociaż różne punkty widzenia. Birgit i Gustava możemy zaliczyć, według koncepcji wspomnianej już K. Podymy do grupy kolekcjonerów nabywających obiekty na europejskim rynku antykwarycznym. „Zainteresowani są każdą okazją, aby swoją kolekcję konsekwentnie rozbudowywać tak, aby tworzyła jak najbardziej obszerny zbiór opowiadający o pewnej rzeczywistości. Nie pozbawiają obiekty głosu, wręcz przeciwnie chcą, aby dawały odwołanie do rzeczywistości, z której pochodzą. Zainteresowani są ich jakością, wiedzą o nich, ciekawi ich kontekst kulturowy, świat, w jakim funkcjonowały. Dla nich przedmiot staje się inspiracją do poznania. Paradoksalnie, obiekt nabyty w Europie wyzwala chęć wyjazdu „w teren", gdzie funkcjonował. Wiedza o nim staje się źródłem radości i znacznie bardziej wiąże kolekcjonera z jego kolekcją" [2019: 85].

Większość obiektów do swojej kolekcji – szacują, że może to być nawet 90% – kupili w Europie. W początkowej fazie kolekcjonerstwa mieli kilka ważny źródeł pozyskiwania przedmiotów, wspomniane już muzeum Berg en Dal, antykwariusze z Brukseli i Ouagadougou. Ten ostatni przylatywał do Brukseli z obiektami z Burkiny Faso. Birgit i Gustav przyjeżdżali na spotkanie do Brukseli, gdzie finalizowali zakupy zamówionych wcześniej obiektów.

Katalog wystawy w Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, 23.11.2008-18.01.2009 r.

Kolekcja rekad Birgit i Gustava.

Innym ważnym miejscem zakupów jest galeria André Kirbach z Düsseldorfu. Tam też po raz pierwszy zobaczyli wyroby Fonów, które od razu „wpadły im w oko". Zachwyciła ich odmienność sztuki Fonów. Birgit zauważa, że „w porównaniu sztuki Fon do Joruba, są to zupełnie różne formy, inne możliwości, które się tam widzi. W przypadku Joruba to proste, patrzysz i widzisz, że to jest Joruba, ale Fon mają odmienne schematy. Ciekawa jest ta ich różnorodność, nie można od razu powiedzieć, że to Fon, tzn. na początku naszego kolekcjonerstwa mieliśmy problemy z rozróżnianiem. Teraz po latach kolekcjonowania Fon, po zakupieniu wielu obiektów bez trudu rozpoznajemy, że to obiekt Fon". Oboje przyznają, że „to estetyka zadecydowała, czyli oko i serce a nie strona formalna". Innym powodem kolekcjonowania obiektów Fon było to, że w latach 90. XX wieku sztuka Fon była w Europie mało znana, a co za tym idzie stosunkowo tania. Kolekcjonowanie Fon na poważnie rozpoczęli pod koniec lat 90., wtedy najłatwiej obiekty te można było nabyć w antykwariatach w Paryżu, tam też dokonywali pierwszych poważniejszych zakupów. Jak dzisiaj wspominają wtedy przedmioty Fon kupowali najczęściej mężczyźni, przywozili do domu jako pamiątkę i dalej się tym nie interesowali, jednak ich żonom one się nie podobały. Obiekty te nosiły widoczne ślady składania ofiar, krew, pierze, itp., co budziło złe skojarzenia, ale przede wszystkim było w ich przekonaniu siedliskiem brudu. Wiele z tych, zakupionych w galerii obiektów wracało z powrotem do antykwariuszy. Za niską cenę zostawały powtórnie sprzedawane. Wtedy uznali, że warto kupować te obiekty. Kiedyś w jednym z paryskich antykwariatów, zauważyli interesujący obiekt. Było to pod koniec ich pobytu w Paryżu, nie mieli już franków (było to przed wejściem euro). Zapytali ile kosztuje interesujący ich obiekt, antykwariusz wymienił dosyć wysoką sumę. Odpowiedzieli, że nie mają tyle pieniędzy, zostało im 200–300 marek, do tego nie mieli czasu na wymianę pieniędzy, bo pociąg zaraz miał odjeżdżać, antykwariusz powiedział: „Weźcie to za te pieniądze, bo już czwarty raz ta figura wróciła do mnie".

Zbiory swoje prezentowali na wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych[8], tak w Niemczech jak i poza granicami. Organizacja wystaw jest dobrą okazją do popularyzowania wiedzy na temat kultury dawnego Dahomeju, religii, sztuki, zwyczajów. Gustav jest urodzonym gawędziarzem, co w połączeniu z jego gigantyczną wiedzą powoduje, że widz w każdym wieku i na każdym poziomie wiedzy o Afryce, z dużym zainteresowaniem wchłania jego słowa. Wygłasza także referaty oraz publikuje artykuły w renomowanych periodykach [Wilhelm 2014, 2015].

Z punktu widzenia rozwoju ich kolekcji istotna była wystawa w Düsseldorfie w 2001 roku. Trwałym jej śladem był katalog, który dotarł do rąk mieszkającego w Verdun Ernesta von Hellfurt. Zaproponował im zakup posiadanej kolekcji Fon, tworzył ją jego ojciec, który w latach 20.–30. XX wieku był lekarzem w Beninie. Cała kolekcja składała się ze 150 eksponatów. W wyniku rozwodu pana Ernesta ze swoją żoną kolekcja została podzielona na dwie części. Birgit i Gustav postanowili wykupić posiadane przez niego 75 obiektów, kilka tygodni później zgłosiła się do nich żona proponując zakup pozostałych 75 obiektów. W ten sposób kupili cały zbiór, spowodowało to, że całkowicie pochłonęła ich kultura Fon. Obiekty zakupione od państwa Hellfurt są ozdobą ich kolekcji, zostały pozyskane w Afryce na początku XX wieku, czyli w czasach, kiedy sztuka pamiątkarska nie była jeszcze popularna. Nie było rynków antykwarycznych, handlujących wątpliwej jakości przedmiotami. Obiekty były kupowane u źródła – mamy do czynienia z niepodważalnymi autentykami, mającymi swój udokumentowany rodowód. Jak zauważa wspominany już G. Gontier „idealny rodowód ma swoje korzenie w czasach, kiedy nie

[8] Wystawy zbiorowe: *Geist – Reich* (12.05.–21.06.2000) w Community College Marl; Fon (4–13.05.2001) w Afrikanische Kunst Wende w Düsseldorfie; *Voodoo* (28.04.–30.06. 2002) w Altes Rathaus Stadtoldendorf. Wystawy indywidualne: *Skulpturen und Objekte aus der Region des Königreiches Dahomey* (23.11.2008–18.01.2009) w Skulpturenmuseum Glaskasten w Marl; *Voodoo anders bekeken* (13.11.2009–28.03.2010) w Stadsmuseum w Zoetermeer (Holandia); *Mirabilia afrykańskie z kolekcji Schlothauer-Wilhelm* (26.11.2015–31.03.2016) w Muzeum Miejskim w Żorach; *Sztuka Królestwa Dahomeju z kolekcji Birgit Schlothauer i Gustava Wilhelma* (14.10.2016–26.02.2017) w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

Modeste Affama, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

było jeszcze podróbek" [2016: 26]. Z własnego doświadczenia wiem, jak trudno współcześnie pozyskać w terenie dobre wyroby. Może dlatego Gustav i Birgit rzadko kupują w terenie, w Beninie, najczęściej w europejskich antykwariatach.

Nie ograniczają się do kolekcjonowania dzieł sztuki w rozumieniu: figurki, maski, etc. Gustav mawia, że kolekcjonują „bardziej etnograficznie niż etnologicznie. Zbiory etnograficzne to nie są rzeczy związane tylko ze sztuką, ale też z życiem codziennym tych ludzi. Kolekcjonowanie etnologicznie związane jest z kulturą i religią". Chcąc poznać kontekst kulturowy nabywanych rzeczy postanowili wybrać się w teren, do Beninu. Tam zainteresowali się życiem jego mieszkańców i dlatego zbierają wszystko co dotyczy ich życia codziennego. Wyszli od kolekcjonowania sztuki, a doszli do kolekcjonowania wszystkiego co związane jest z szeroko pojętą kulturą Fonów. Przebywając w Beninie poznali wielu ludzi silnie osadzonych w ich kulturze, ułatwiło im to poznanie jej tajników. Jedną z istotnych dla nich osób jest artysta malarz z Abomeju Modeste Affama. Często odwiedzają swoich przyjaciół Fonów w Beninie, ale także zapraszają ich do siebie. Z kolei gościem u Gustava i Birgit jest wspomniany Modeste, dzięki czemu miał w Europie kilka wystaw, między innymi w Niemczech, Belgii, Francji, Hiszpanii, Finlandii i Polsce.

Porównując te pierwsze wyjazdy do tych najnowszych, zgodnie zauważają, że „kiedyś było bardzo trudno wejść w te rodziny. W ogóle cokolwiek zobaczyć na tych terenach np.: ceremonie, czy dostać się do *fetyszera*[9]". Gustav twierdzi, że teraz mu łatwiej, bo ma siwe włosy i brzuch, „to otwiera wszystkie drzwi gdyż budzi to respekt i szacunek. Kiedyś było bardzo trudno coś zobaczyć jako cudzoziemiec – teraz się to zmieniło. To jest zmiana, która pokazuje, że oni się bardziej otwierają w kierunku turystów". Widoczne są zmiany w samym podejściu do własnej kultury. „Ludzie nie są już tak zainteresowani swoją religią, obrzędami i dlatego ich tradycyjna religia ustępuje ...". Przyczyn zmian upatrują tak w postępującej globalizacji, jak i w rozwoju masowego ruchu turystycznego. Pamiętają jak w 1984 roku w Burkinie Faso, byli na terenie, gdzie było mało białych, mieszkańcy byli zaszokowani tym, że ktoś miał białą skórę. Byliśmy kiedyś w okolicy Gaoua, na południu kraju, na jednym ze wzgórz było miejsce składana ofiar przez lud Lobi. Przez siedem godzin prowadzili rozmowy, aby otrzymać pozwolenie na wejście na wzgórze, które było niedostępne dla obcych. Teraz jest tam centrum turystyczne. Turyści wynajmują przewodnika, który prowadzi ich na miejsce składania ofiar i opowiada o tradycyjnych ceremoniach. Kiedyś to było nie do pomyślenia. Podobna sytuacja jest w Beninie, gdzie pojawiło się dużo *fetyszerów*, którzy współcześnie pracują także dla turystów.

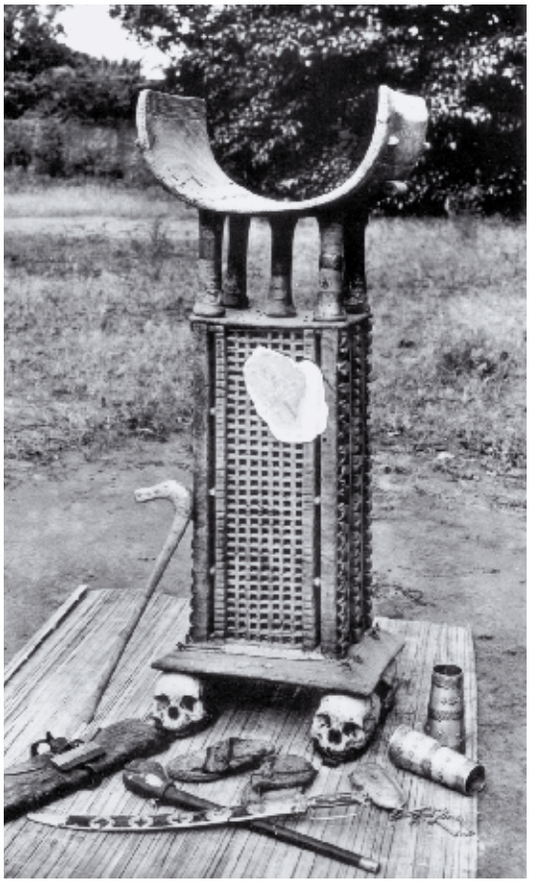
Mamy do czynienia ze spadkiem zainteresowania tradycyjnymi wierzeniami. Gustav obserwuje znaczący spadek zainteresowania pracą tradycyjnych *fetyszerów*. „Mówi się, że ci *fetyszerzy*, którzy pracują dla turystów szybciej znajdą następcę niż ci, którzy zajmują się obrzędami tylko dla własnej kultury". Jest to niewątpliwie związane z aspektem finansowym. W czasie jednych z pierwszych wyjazdów do Beninu byli w zagrodzie u pewnego *fetyszera*, na ołtarzu były rzeźby. Dwa, trzy lata później po jego śmierci było ich o połowę mniej. Jego syn, następca sprzedał wszystko. Nie chodziło mu o kulturę,

[9] *Fetyszer* (*feticheur*), słowo używane w języku francuskim stosowanym w Afryce Zachodniej, oznaczające kapłana, specjalistę kultu lokalnego bóstwa.

religię tylko o pieniądze. Sprzedawanie przedmiotów ze sfery *sacrum* sprawia, że tracą one wartości sakralne, oni się nie boją zemsty przodków. Można powiedzieć, że pieniądze osłabiły ich aktywność religijną. Faktem jest, że są to ludzie biedni, dla których niejednokrotnie jedynym majątkiem są odziedziczone po rodzicach rzeźby i to one są spieniężane, aby ratować finanse rodziny. Wtedy sprzedając stare obiekty, wykonują nowe. Niestety nie zawsze sprzedaje się rzeźby mając na uwadze dobro rodziny. Czasem obiekty są sprzedawane ze zwykłej chęci wzbogacenia się, wtedy najczęściej dochodzi do kradzieży. Niestety najczęściej z udziałem młodych, którzy potrzebują pieniędzy na gadżety elektroniczne, a rzeźby dziadka nie stanowią dla nich wartości kulturowej, rodzinnej. To już jednak kwestia etyki.

Gustav opowiada historię pewnej kupionej przez nich rzeźby. „Od czasu jak Europejczycy kupują te rzeczy, jest dużo kradzieży. My np. kupiliśmy u dobrego znajomego figurę Lobi. Mamy przyjaciół w Kolonii, którzy raz na sześć tygodni tam jeżdżą, prowadzą badania naukowe. Odwiedzają najmniejsze wioski, do których dojeżdża się tylko motocyklami, mają przewodników, którzy ich tam prowadzą. Takie odległe okolice. Tę figurę, którą myśmy kupili, oni sfotografowali trzy lata wcześniej, w jej normalnym środowisku, z różnymi śladami ofiar składanymi przez *fetyszera*. Trzy lata później my kupiliśmy ją, już wyczyszczoną, od znajomego, który dostał ją od kogoś innego z Belgii. Czyli ta figura została sprzedana albo skradziona". Kradzieże afrykańskiego dziedzictwa kulturowego nie są rzadkością. Opowiadają jak kiedyś zatrzymała ich policja, dokładnie zrewidowali samochód, którym jechali. Początkowo sądzili, że chodzi o przemyt. Później okazało się, że w pobliżu został okradziony ołtarz przodków, splądrowano groby. Prawdopodobnie skradzione rzeczy były transportowane wypożyczonym przez nich samochodem.

W tym miejscu dotykamy bardzo delikatnej sprawy szczątków ludzkich w kolekcjach pozaeuropejskich czy to muzealnych czy prywatnych. Gustav twierdzi, że nadal muszą być plądrowane groby. Odpowiednio spreparowane ludzkie czaszki, czyli sprawiające wrażenie, że były używane w ceremoniach religijnych, od czasu do czasu pojawiają się na rynku antykwarycznym. Są kolekcjonerzy, którzy nadal zbierają czaszki, co budzi sprzeciw współczesnych mieszkańców terenów, na których są one pozyskiwane. Zbieranie czaszek ludzkich było popularne na przełomie XIX i XX wieku, ówczesna antropologia wykorzystywała je do badań naukowych. Prof. Jan Czekanowski w czasie swojej wyprawy do Afryki Środkowej zgromadził i przywiózł do Niemiec ponad 2000 czaszek [1958, 2014]. Dotyczyło to nie tylko Afryki. Bardzo „cenione" w ówczesnym świecie nauki były czaszki Ajnów współcześnie zamieszkujących głównie japońską wyspę Hokkaido[10]. Dochodziło do rabowania cmentarzy ajnuskich celem pozyskania ich szkieletów[11]. Nastąpiła jednak zmiana jakościowa w naukowych dociekaniach, dzisiaj bazuje się na badaniach DNA a kiedyś dominowała antropometria.



Tron królewski spoczywający na czterech ludzkich czaszkach, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

[10] W XIX wieku zajmowali większy obszar obejmujący między innymi Sachalin i wyspy Kurylskie.
[11] Czaszki Ajnów przywiózł do Polski Benedykt Dybowski [Radliński 1901: 186].

Le Petit Journal

SUPPLEMENT ILLUSTRÉ

LE NOUVEAU ROI DE PORTO-NOVO

Tron w centralnej części ilustracji, „Le Petit Journal" 6.04.1908 r.

W kolekcji Fon, którą zgromadzili Birgit i Gustav również znajdują się obiekty wykonane z ludzkich szczątków, zostały one pozyskane przez wspomnianego już francuskiego lekarza, który pracował w Beninie. Obiekty, które wyraźnie wskazują, że zostały wykonane z czaszki ludzkiej są w odpowiedni sposób zabezpieczone w magazynie muzealnym i nie są eksponowane. Gustav nie widzi problemu w eksponowaniu ludzkich szczątków. Przez doczepienie ludzkich kości do obiektu – w myśl tradycyjnych wierzeń – jego działanie jest wzmocnione. Obiekty te funkcjonują – podobnie jak w kościele katolickim relikwiarze, w których przechowywane są szczątki świętych. Nie stanowi to problemu natury etycznej. W jego przekonaniu są to podwójne standardy. Należy to odróżnić od sytuacji na początku XX wieku, kiedy to antropolodzy kolekcjonowali czaszki ludzkie w celach naukowych, niektórym służyło to udowadnianiu wyższości rasy białej.

Gustav jest bardzo ostrożny w datowaniu posiadanych przedmiotów. Stara się zebrać jak najwięcej informacji o użytkowniku, ewentualnie wykonawcy aby określić czas powstania obiektu. Figura *bocio* (sygn. MŻo/A/2558) zakupiona w 2005 roku od Modesta została wykonana przez rzeźbiarza, który zmarł około 1970 roku. Została ona wykonana, prawdopodobnie w latach 30. XX wieku, przed jego wyjazdem do Europy w 1945 roku. W 2011 roku kupił czapki rodziny Hountondji z Abomeju (sygn. MŻo/A/2648-2652). Znając właściciela potrafił poukładać pokoleniami czapki ustalając w ten sposób ich datację. Zdarza się, że czas powstania niektórych obiektów sprzedawcy potwierdzają dokumentem, to jednak rzadkość. Gustav w swojej dokumentacji posiada potwierdzenie czasu powstania potwierdzony odciskiem kciuka ostatniego właściciela. Chodzi o stołek (sygn. MŻo/A/2592) siostry władcy Akaba (1685-1708), który powstał w czasie panowania tego władcy. Sprzedający twierdził, że stołek był cały czas w jego rodzinie, która dbała bardzo o niego namaszczając go tłuszczem z kakao. Stan zachowania stołka, spracowanie, patyna, uszkodzenia, zdają się potwierdzać słowa sprzedawcy. Tak cenne obiekty i wiedzę o nich można pozyskać będąc w dobrych relacjach z właścicielami tych przedmiotów. Birgit podkreśla, że „przez to że jesteśmy zaprzyjaźnieni z Modestem i dosyć często tam przyjeżdżamy to ci ludzie, którzy sprzedają takie rzeczy wiedzą, że nie jesteśmy handlarzami tylko, że kupujemy to dla siebie. Dlatego dostajemy takie rzeczy, których nie sprzedają normalnie. Ostatnio jak tam byliśmy to pewna rodzina musiała naprawić dach. Chcąc pozyskać środki na remont, sprzedali jakieś rzeczy z rodziny, ze spadku. Robią to tylko wtedy, jak są do tego zmuszeni. Sprzedają je tylko jak nie ma żadnego innego wyjścia. Nie sprzedają byle komu, tylko osobom, do których mają zaufanie".

Kolekcja Birgit i Gustava obejmuje kilkaset przedmiotów ilustrujących kulturę Fon (południowy Benin), zasadnicza ich część powstała w końcu XIX i początku XX wieku. Są to przede wszystkim obiekty kultu religijnego i przedmioty codziennego użytku. Szczególnie interesująca wydaje się być kolekcja *rekad* wykonywanych na polecenie władców Abomeju.

Kolekcja rekad w domu Birgit i Gustava, Marl, 2014 r. fot. L. Buchalik.

Symbole króla Agoli-Agbo jako mural na płocie Prefektury, Abomej, 2017 r., fot. L. Buchalik.

Do najciekawszych obiektów można zaliczyć tron króla Agoli-Agbo[12] (sygn. MŻo/A/2557), wykonany na jego polecenie w latach 90. XIX wieku. Nie wiadomo, czy był używany przez Agoli-Agbo. Zastanawiające jest, że na siedzisku nie ma dekoracji, być może tron został ukończony po wygnaniu króla przez Francuzów do Gabonu. Przez cały czas należał do rodziny Donvidé, której przodek go wykonał. Mówi się, że został wyrzeźbiony z drewna drzewa zwanego *Fon Hountin*. Rodzina Donvidé mieszka w wiosce Cove od wielu pokoleń i jest zaliczana do wielkich rodów rzeźbiarzy. Tron ten należał do rolnika Tohossi Gansélego ze wsi Agbanhinzoun Sinhouéder, wyznawcy *Ninsouhoue -Vodun*, który sprzedał go Monique Adido, właścicielce hotelu *Chez Monique* w Abomeju. W 2010 roku odkupili go Birgit i Gustav.

Pierwsze nasze spotkanie miało miejsce przy okazji targów kolekcjonerów w Krefeld, potem były wizyty w Marl w gościnnym domu Birgit i Gustava. Wszystko to skutkowało nawiązaniem serdecznej znajomości. Nić przyjaźni połączyła nas muzealników z kolekcjonerami. Z. Szenderą pośredniczący w rozmowach przekazał ważną dla nas informację, że Gustav „chciał bardzo podziękować, za Wasze odwiedziny i wyraził chęć przekazania Wam tak ważnej część dorobku swojego życia". Niedługo później (15.04.2015) przyszedł mail od samego Gustava: „Tak jak z Panem zostało omówione, jesteśmy pod pewnymi warunkami, gotowi przekazać naszą kolekcję afrykańską Muzeum Miejskiemu w Żorach. Nasze zbiory obejmują ok. 500 eksponatów. Z wczesnego Królestwa Dahomey z dołączeniem przygranicznych grup etnicznych religii Vodoun. Około 150 eksponatów przekazalibyśmy natychmiast Muzeum do dyspozycji po podpisaniu umowy. Dalsze 350 eksponatów byłoby przekazane najpóźniej 2029 w roku, lub wcześniej, w zależności od naszej sytuacji życiowej". Owe warunki dotyczą odpowiedniej dokumentacji obiektów, wystarczającej przestrzeni do dobrej prezentacji na wystawie stałej lub wystawach czasowych.

[12] Król Glélé zwany też Badohou panował w latach 1858-89, po jego śmierci następcą został syn Kondo, który przybrał imię Behazin (1844–1906). Ten ostatni w 1894 roku przegrał wojnę z Francją i został usunięty z kraju. Nowym władcą za zgodą Francuzów został Agoli-Agbo syn króla Glélé, brat Behazina, który panował do 1900 roku, kiedy to został wygnany z kraju.

Wystawa *Mirabilia afrykańskie z kolekcji Schlothauer-Wilhelm*, Żory 2015–2016.

Folder wystawy w Szczecinie2016–2017.

Kolekcja Fon została przekazana Muzeum Miejskiemu na mocy aktu darowizny sporządzonego u notariusza w Żorach latem 2015 roku. Pierwsza prezentacja kolekcji Fon Schlothauer-Wilhelm darowana Muzeum miała miejsce w czasie IV Kongresu Afrykanistów Polskich w Żorach (26–28.11.2015). Wydarzenie to odbiło się szerokim echem w lokalnej społeczności, ale także w środowisku afrykanistów [Stajer 2015]. Obiekty tej klasy rzadko goszczą w polskich muzeach. Wystawa „Mirabilia afrykańskie z kolekcji Schlothauer-Wilhelm", autorstwa dr. Lucjana Buchalika i Gustava Wilhelma trwała do marca następnego roku, później była prezentowana w Muzeum Narodowym w Szczecinie (14.10.2016–26.02.2017). To była największa jednorazowa darowizna Gustava i Birgit dla naszego Muzeum. Tak liczna darowizna w znaczący sposób powiększyła naszą kolekcję. Jest to największy zbiór obiektów Fonów znajdujący się w polskich muzeach.

Zakończenie

Pisząc o kolekcji Birgit i Gustava robimy to z punktu widzenia zachodnich kolekcjonerów, nieistotne czy prywatnych czy muzealnych (różnice między tymi dwoma rodzajami kolekcjonerów są niewielkie). Co o kolekcji sądzą sami Fonowie? Rozmawiałem na ten temat z Modestem, który dobrze zna tę kolekcję. Istotny dla niego jest fakt, że tworząc kolekcję, Birgit i Gustav, nie robią tego w oderwaniu od rzeczywistości w jakiej żyją Fonowie. Podkreśla z uznaniem, że od 2002 roku regularnie, prawie co roku przyjeżdżają do Beninu. „Zawsze odwiedzają Abomej oraz okoliczne wioski, gdzie mają wielu znajomych. Kiedy zwiedzają różne wioski, interesują się wieloma rzeczami – tradycją i kulturą Fon. W wyniku wielu wizyt, Birgit i Gustav dobrze poznali historię Fon". Niewiele jednak kupowali w odwiedzanych wioskach „tutaj nie kupili dużo rzeczy. Większą część swojej kolekcji kupili gdzie indziej. Po pierwsze, bo mają już dużo rzeczy, a po drugie interesują się pewnymi obiektami. Generalnie interesują się rzeźbami w drewnie.

Zadałem też, jak mi się wydawało, najtrudniejsze pytanie. Co sądzi o wywożeniu, kolekcjonowaniu ich tradycyjnych obiektów przez Europejczyków? Przecież przez kilka pokoleń byli kolonią, jak dzisiejsi Fonowie zapatrują się na obecność ich dziedzictwa w obcych, europejskich rękach. We współczesnym kolekcjonerstwie zachodnim a także muzealnictwie żywa jest kwestia zwrotu dziedzictwa kulturowego kolonizowanych dawniej ludów. Niektórzy wręcz oskarżają kolekcjonerów o „łupienie dziedzictwa kulturowego Afryki" [Gontier 2016: 42]. Odpowiedź Modesta jest bardzo prosta i dojrzała: „to dobry pomysł i dobry sposób na uratowanie i utrzymanie przedmiotów"[13]. Jeśli przedmioty ilustrujące ich dziedzictwo będą przechowywane w różnych miejscach, nie tylko beninskich muzeach, ale także kolekcjach europejskich, jest większa szansa na zachowanie ich dla potomnych. Drugi pożytek z takiego stanu rzeczy to promocja ich tradycyjnej kultury.

W tym miejscu można zadać pytanie, po co w Muzeum Miejskim w Żorach taka kolekcja? Czy naszym zadaniem jest przechowywanie dla potomnych obcego dziedzictwa kulturowego, promowanie go? Pytanie to pada nie tylko w kontekście miejskich muzeów, czasem jest też kierowane do dużych instytucji. No właśnie, po co nam zbiory pozaeuropejskie? Niektórzy idą dalej i pytają, po co nam wiedza o odległych ludach? Anna Nadolska-Styczyńska widzi w tym konieczność „oswajania wizji obcego", eliminowania fascynacji płytką egzotyką na rzecz poznawania innych kultur, krzewienia idei tolerancji, podejmowania dialogu międzykulturowego [2011: 440]. Przede wszystkim jednak poszerzania wiedzy o otaczającym świecie w czasach, kiedy tak bardzo się on „kurczy".

[13] Mowa o konkretnych, znanych Modestowi obiektach nabytych w legalny sposób. Nadal wiele emocji budzą afrykańskie obiekty – znajdujące się w europejskich kolekcjach – „pozyskane" w trakcie działań zbrojnych, toczonych w czasie podboju tych ziem przez europejskiej mocarstwa kolonialne.

PODRÓŻE GUSTAVA I BIRGIT DO AFRYKI

Lp.	Rok	Trasa
1.	1978	**Nigeria**: Lagos, Port Harcourt, Yenagoa, Calabar, Lafia, Kano
2.	1984	**Senegal**: Dakar, Saint Louis, Touba, Kaolack, Tambacounda, Ziguinchor, Cap Skirrina; Gambia
3.	1985	**Tunezja**: La Goulette; Algieria: Konstantyna, Ghardaia, El Golea, Adrar, Reggane; **Mali**: Gao
4.	1986	**Gwinea**: Conakry, Kindia, Labé, Mamou
5.	1987	**Tunezja**: La Goulette; **Algieria**: Konstantyna, Ghardaia, El Golea, Adrar, Reggane; **Mali**: Tessalit, Mopti, Segou, Bamako; **Gwinea**: Labé, Mamou, Conakry
6.	1988	**Gwinea**: Conakry, Mamou, Faranah, Kissidougou, Guéckédou, Macenta, Nzérékoré, Beyla, Kérouane, Kankan, Bissikrima
7.	1990	**Tanzania**: Dar es Salaam, Park Narodowy Mikumi, Kondoa, P.N. Tarangire, Rezerwat Przyrody Ngorongoro, P.N. Mont Kilimandżaro
8.	1991	**Tunezja**: Tunis, Kairouan; **Algieria**: Ouargla, Konstantyna, Ghardaia, El Golea, Tamanrasset; **Niger**: Arlit, Agadez, Birnin-Konni, Niamey; **Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Banfora, Gaoua
9.	1993	**Gwinea**: Kissidougou i okolice
10.	1994	**Gwinea**: Conakry, Mamou, Kissidougou, Nzérékoré: **Wybrzeże Kości Słoniowej**: Danané, Man, Zoukougbeu, Gagnoa, Sassandra, Abidjan, Grand Bassam
11.	1995	**Maroko**: Tanger, Meknes, Rabat, Sale, Marrakech, Agadir, Dakhla, La Guria: **Mauretania**: Nouadibou, Nouamghar, Nouakchott, Rosso: **Senegal**: Saint Louis, Kedougou: **Gwinea**: Mali, Labé, Mamou, Coyah, Dubréka, Conakry
12.	1997	**Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso; **Wybrzeże Kości Słoniowej**: Ferkessédougou, Abidjan, Grand Bassam, Abengourou, Bondoukou, Bouna; **Ghana**: Sawla, Kumasi, Tamale, Bolgatanga
13.	2002	**Benin**: Cotonou, Ouidah, Porto-Novo, Dassa-Zomé, Abomej i okolice (Detohou, Mougnon)
14.	2003	**Benin**: Cotonou, Pobe, Porto-Novo, Abomej i okolice (Tinsji, Detohou, Mougnon, Dohuimin, Dokon, Déjalagani)
15.	2005	**Benin**: Cotonou, Abomej, Natitingou; **Burkina Faso**: Ouagadougou, Fada N'Gourma, Dori; **Mali**
16.	2007	**Benin**: Cotonou, Dassa-Zomé, Savé, Parakou, Kandi, Arafan, Abomej i okolice (Detohou, Mougnon)
17.	2008	**Benin**: Cotonou, Allada, Abomej i okolice (Fankopame)
18.	2009	**Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Banfora, Gaoua; **Benin**: Cotonou, Ouidah, Abomej, Natitingou
19.	2010	**Togo**: Lome, Adidogomé, Adoukoué; **Benin**: Ouidah, Bohicon, Abomej, Cotonou
20.	2013	**Benin**: Cotonou, Abomej i okolice (Tinsji, Detohou, Mougnon, Dohuimin, Dokon, Déjalagani)
21.	2014	**Benin**: Cotonou, Porto Novo, Abomej: **Togo**: Lome, Tsévié, Atakpamé, Sokodé, Tchamba, Dapango; **Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Banfora, Gaoua, Diébougou; Ghana: Tamale, Koumasi, Cape Coast, Accra
22.	2016	**Benin**: Cotonou, Abomej, Ouidah, Grand Popo
23.	2019	**Benin**: Cotonou, Abomej i okolice (Tanvé, Avalame), Porto Novo

Katarzyna Podyma
Muzeum Miejskie w Żorach

O miejscach i przedmiotach "innych"... Afrykańskie *sacrum* w zbiorach muzealnych

Artykuł jest refleksją, jaka zrodziła się w trakcie wielu lat pracy w małym, prowincjonalnym muzeum gromadzącym zbiory pozaeuropejskie. Oddaje myśli, jakie pojawiały się w trakcie wyjazdów badawczych i bezpośredniego kontaktu z kulturami Afryki Zachodniej, odczucia, które dominowały podczas pierwszego kontaktu z przedmiotami obcymi[1], koncepcje zrodzone podczas projektowania i realizacji wystaw. Rejestruje reakcje publiczności na prezentowane idee i świat dalekich kultur, wreszcie próbuje zmierzyć się z koncepcjami muzeologicznymi w dobie postkolonialnego postmodernizmu[2].
Rozważania o przedmiotach obcych ujęte zostały w ramy wyznaczone warsztatem historyka sztuki i etnologicznym doświadczeniem kontaktu bezpośredniego z inną kulturą. Te dwie perspektywy poznawcze pozwoliły na wielowymiarową analizę przedmiotu w szeroko pojętym kontekście muzealnym. Układ treści podyktowany został logiką przemyśleń, które wprowadzają czytającego do przestrzeni muzealnej – tej dosłownej, ale również tej metaforycznej, pokazują historię trudnego związku muzeum z przedmiotem obcym, próbują pokazać go jako obiekt godnego eksponowania obok największych dzieł sztuki, wreszcie dają mu autonomię bycia sobą w innej przestrzeni kulturowej.

Muzeum – przestrzeń „inna”

Współczesne muzeum jest pełne sprzeczności – zamknięte licznymi obostrzeniami bezpieczeństwa zbiorów, a jednocześnie otwarte na najbardziej zwariowane koncepcje w celu przyciągnięcia odbiorcy, przewidywalne swoją kolekcjonerską misją, a jednocześnie zaskakujące obiektami, które mają je wyróżnić na tle innych, konserwatywne w myśleniu i nowatorskie w działaniu, a może na odwrót

[1] W artykule pojawiają się dwa określenia łączące się z przedmiotami kultur pozaeuropejskich: obcy i inny; obcy – w rozumieniu nieznany i budzący lęk, inny – w konotacji oswojony i zrozumiały. Określenia te stosowane są często przez autorkę również w odniesieniu do kultur.

[2] Postkolonialny i postmodernistyczny to określenia, które mają kluczowe znaczenie w rozważaniach dotyczących funkcjonowania przedmiotów pozaeuropejskich w świecie muzealnym. Określają nie tylko perspektywę czasową, ale odwołują się do konkretnych teorii.

– nowatorskie w myśleniu i konserwatywne w działaniu? Jakikolwiek punkt widzenia by nie przyjąć, należałoby się pogodzić z faktem, że „Muzeum jest pełne napięć. Z jednej strony jest to świątynia, do której wchodzi się na chwilę kontemplacji. Rodzą się tam pewne więzy, uzmysławiające zupełnie coś innego niż rzeczy przypadkowe, rzeczy do kupienia. Z drugiej strony – na dzieło wystawione w muzeum patrzy się trochę tak, jakby znajdowało się ono na cmentarzu" [Łysiak 1990: 20]. Nie można zaprzeczyć, że refleksja z końca XX wieku nadal jest na swój sposób aktualna.

Przekraczając próg muzeum wchodzimy w inną przestrzeń, a raczej należałoby powiedzieć w przestrzeń „inności" wyznaczoną charakterem wnętrz i eksponowanymi w nich przedmiotami. Przejściu temu towarzyszy często wyciszenie, skupienie i nabożna wręcz ciekawość poznania. Bywa również tak, że zamknięte drzwi stanowią przeszkodę nie do pokonania – pojawia się strach przed przekroczeniem progu instytucji, której autorytet zbudowany został na elitarnych pojęciach i efemerycznych konstatacjach wrażliwości wrodzonej. Natrętnie wręcz przychodzi na myśl archaizujące porównanie muzeum do świątyni – przestrzeni transcendentnej, do której nie każdy jest godzien wejść, a może raczej, do której nie każdy przygotowany jest, aby wejść. Muzeologia XIX wieku to hołd złożony sztukom na ołtarzu piękna i doskonałości, a tym samym to budowa panteonów z przeznaczeniem dla wielkich dzieł sztuki przynależnych kulturze jednego kontynentu. Hołd ten odcisnął silne piętno na definicji zadań, jakie stawia się od ponad dwustu lat instytucji gromadzącej obiekty różne – tak różne jak charakter muzeów nowopowstających, które aktualnie i „na żywo" komentują postmodernistyczne kierunki rozwoju instytucjonalnego.

Można kontestować przypisanie tej świeckiej, „nowoczesnej" instytucji[3] charakteru sakralnego, mówiąc o otwarciu na różne potrzeby współczesnego odbiorcy, ale nawet jeżeli zamienimy nabożne skupienie i kontemplację na interaktywne gry i szum multimediów, pozostanie wiara w przekaz kuratorski, wiara w prawdę objawioną na ekspozycjach i w komentarzach do obiektów eksponowanych, wreszcie wiara w ich autentyczność. Podobnie przekorne widzenie współczesnej muzeologii prezentuje Bruno Soares w artykule pod znamiennym i prowokacyjnym tytułem „Każde muzeum ma swojego Boga, a może Bóg jest w każdym muzeum?" [Soares 2019: 57-72]. Eksponowanie przedmiotów w sposób klasycznie muzealny na piedestale wyjątkowości ma coś z atmosfery towarzyszącej religijnym misteriom. Paradoksalnie niezmienność religii, jej trwanie warunkowane wyznaczonymi granicami oraz systemem zakazów i pouczeń, bliskie jest muzealnej inercji na zmiany zachodzące w kulturze. Stwierdzenie to jest oczywiście celowym nadużyciem w kontekście przemian, jakie dotykają współczesną muzeologię, ale w pełni uzasadnionym chęcią pokazania, jak zachowawcze jest myślenie o muzeum.

Czasy, kiedy „[...] największą zaletą muzeum było to, że wszystko tam stało zawsze na tym samym miejscu. Nic nigdy nie przesuwano [...]" [Salinger 1961: 104] musiały odejść, ustępując miejsca nowym koncepcjom dynamicznie zmieniającej się instytucji. Wydaje się, że to właśnie oczekiwania stawiane muzeum przez współczesnego odbiorcę wprowadziły zamieszanie w konserwatywnym pojmowaniu roli i funkcji muzealnictwa. Jest to jednak złudzenie wywołane rewolucją technologiczną, która zadomowiła się w salach muzealnych. Odbiorca w dalszym ciągu czuje się zagubiony w narracji wystawienniczej. Kolejne stanowiska z technicznymi fajerwerkami pozwalają na uzyskanie złudnego poczucia pewności, które pęka jak bańka mydlana w zetknięciu z „czystym" muzealium opatrzonym jedynie notą wystawienniczą[4].

---

[3] Nowoczesne muzeum jako instytucja świecka i państwowa, czyli dostępna dla wszystkich obywateli bez względu na status majątkowy i pochodzenie, jest oczywiście dzieckiem Rewolucji Francuskiej, ale ewolucja instytucjonalna w czasach postmodernistycznych pokazała problemy natury ideologicznej i wyzwania, jakie pojawiły się przed nią w świecie zdominowanym przez technologię i wirtualne myślenie. Określenie „nowoczesna" zastosowane zostało więc w kontekście konieczności uwzględnienia wszystkich nowych zjawisk, które pojawiły się w przestrzeni muzealnej, jako próba dostosowania się do oczekiwań odbiorców.

[4] Taką opinię wielokrotnie słyszałam od osób oprowadzających gości muzealnych. Narracja muzealna, bez względu na temat, wzbogacona rozmową staje się bardziej zrozumiała, a jednocześnie bogatsza w treści i znaczenia.

Z drugiej strony pokazanie przedmiotu bez kontekstu, oczyszczonego z powiązań religijnych stanowi spełnienie warunków sekularyzacji ekspozycji. Pominięcie kontekstu religijnego paradoksalnie nie zapewnia przedmiotowi świeckości, gdyż brak religii „starej" zostaje bardzo szybko zastąpiony religią „nową" – muzeologicznym credo kuratora.

Napięcie, jakie buduje współczesne muzeum, odczuwalne jest również w kontraście pomiędzy pustą przestrzenią a wypełniającymi ją przedmiotami. Równowaga pomiędzy tymi dwoma czynnikami, do jakiej dążą współcześni kuratorzy, pozwala odbiorcy na niczym niezmącone misterium poznania. To w przestrzeni rodzi się idea przedmiotu, która czytana jest przez odbiorcę i który podejmuje próbę jej deszyfracji. Wejście do muzeum, podobnie jak wejście do świątyni, to zanurzenie się w świecie emocji i odczuć, które prowadzić powinny do poznania. Brak jednego z tych elementów zakłóci pełnię odbioru i spowoduje, że zapomniana zostanie narracja kuratorska, a tym samym eksponat – przedmiot kuratorskiej opowieści.

Można snuć rozważania, jaką rolę odgrywała, a jaką współcześnie pełni architektura muzealna względem przedmiotu deponowanego – muzealium – stanowiącego o tożsamości instytucji, ale z racji przyjętego w artykule założenia, że słowo *sacrum* spajać ma rozważania, należy poprzestać na konstatacji, że muzeum to w dalszym ciągu świątynia, tyle że świecka [Nakonieczny 2007: 9–13][5].

Myślenie o współczesnym muzeum zamyka się w jego świeckiej definicji odwołującej się do metafizycznych doświadczeń. Religijny *entourage* towarzyszący zwiedzaniu, wzbudzający emocje, oparty o wiarę w prawdę przekazu sugeruje poprawność mówienia o świeckiej religii muzeum. W religii tej, której dogmaty i przykazania zostały ustalone przez muzeum modernistyczne, zasada prawdy i dobra oparta została o estetyczną wartość przedmiotu [Gell 1995: 41–42].

Przedmiot „obcy"

Czasy europejskiej dominacji i europocentrycznego punktu widzenia zamknęły odbiorcę w ciszy zapewniającej kontemplację muzealiów ze swobodą zapewnioną „byciem" we właściwej kulturze. Paradoksalnie pomimo pozornego otwarcia spowodowanego ekspansją kolonialną i napływem do Europy przedmiotów „innych", a raczej należałoby powiedzieć „obcych" kulturowo, ich odbiór pozostał na poziomie *curiosité*. Wiele z tych ciekawostek weszło w zakres zainteresowania kultury europejskiej, ale był to raczej efekt poszukiwania nowości i podążania za modą niż chęcią zrozumienia i poznania. Przedmioty pochodzące z Chin, Indii czy Japonii swoją formą, kolorem i funkcją bliższe były europejskiemu myśleniu o pięknie niż *étrangeté* kultur zwanych wówczas prymitywnymi. Tym niemniej prób tych nie należy marginalizować, ponieważ to właśnie one przygotowały europejskiego odbiorcę na trudne spotkanie z kulturami afrykańskimi, amerykańskimi czy australijskimi. „Dziwaczność" zamknęła przedmioty obce kulturowo w XVI-wiecznych gabinetach osobliwości [Żygulski 1982: 27], wskazując jednoznacznie na brak cech kwalifikujących je do bycia przedmiotami muzealnymi, a więc przedmiotami zachwytu. W ten sposób europejski etos kulturowy [Sumner 1906: 36–37][6] traktujący muzeum jako świątynię

[5] Współczesne rozwiązania architektoniczne wprowadzają zupełnie nowe zależności pomiędzy przestrzenią a przedmiotem, należałoby więc mieć również na uwadze te traktujące muzeum jako neutralne opakowanie zbiorów (postawa desakralizacji i neutralności), jako samodzielny eksponat (postawa konkurencji wobec zbiorów) oraz jako miejsce konfrontacji dzieła sztuki w nowej rzeczywistości adaptowanego obiektu (postawa dialogu i symbiozy dzieła sztuki z nowym kontekstem historycznym, kulturowym i społecznym).

[6] Takie rozumienie słowa etos zaproponował William G. Sumner, który traktował je jako całościowy wzór kulturowy i utożsamiał jednocześnie z obowiązującym stylem życia. Sumner pisał również o etosie ponadnarodowym, charakterystycznym dla dużych jednostek geograficznych takich jak Europa, Chiny czy Indie. To właśnie etos, według niego, pozwala wyróżnić poszczególne grupy i jednocześnie przyjąć taki punkt widzenia, który umożliwi ich wzajemną krytykę.

sztuki utożsamianej z pięknem, stanął na przeszkodzie wprowadzeniu wielu ciekawych i oryginalnych przedmiotów spoza znanego świata. Kryterium subiektywnie – europejsko pojętego piękna było przez długi czas poważną przeszkodą w uznaniu prawa innych obiektów do bycia muzealiami. W ten sposób deskrypcja innych kultur była niepełna bądź w ogóle nie była przez muzea podejmowana.

Przedmioty pochodzące z innych kontynentów będąc wyposażeniem salonów, ozdobą gabinetów, inspiracją w atelier artystów – pozbawione „kulturowej patyny", oczyszczone z kontekstu, zmieniały się w „nowonarodzone" kulturowo artefakty. Nie inaczej było w przypadku obiektów, które stawały się częścią zbiorów muzealnych. Dążenie do wydobycia z przedmiotu piękna było dążeniem irracjonalnym, odruchem bezwarunkowym, uzasadnionym historią muzealnictwa europejskiego, którego skutkiem było pozbawienie przedmiotów dodatkowej informacji zawartej w pokrywającej je patynie. Odczyszczone, naprawione i często wypastowane opowiadały historię przefiltrowaną przez europejskie rozumienie standardów muzealnych, historię często zubożoną o kontekst terenowy. Barbarzyństwo takich zabiegów było szczególnie drastyczne w przypadku wielu obiektów o znaczeniu sakralnym, dla których spełnianie funkcji religijnej powiązane było bezpośrednio z kolejną warstwą nanoszonej ofiary.

Zainteresowanie artystów europejskich na początku XX wieku przedmiotami wyciągniętymi ze świata kultur afrykańskich, ich formą i stylistyką, spowodowało podniesienie przynajmniej niektórych z nich do rangi sztuki w rozumieniu europejskim. Predominacja estetyki nad religią oraz dyskurs wokół sztuki kreacji wystaw stanowiły podstawę odwołania do desygnatu „uniwersalności" muzeum jako miejsca specjalnego, otwartego na różne rodzaje doświadczenia i spontaniczne „akty wiary" [Soares 2019: 59]. „Uniwersalność" współczesnego muzeum otwiera je na kontakt i przyjęcie różnych przedmiotów, zamykając je jednak w koncepcji interpretacyjnej obcej im kulturowo. Niestety jest to koszt „uniwersalności" rozumianej jako relacja pomiędzy „magią" muzeologii a dyskursem prowadzonym z nauką. Jak pisze Maurice Godelier, jakość tej relacji pozwala jednak przejść od „radości patrzenia do radości poznania" [Price 2007: 50][7].

Wprowadzenie do sal muzealnych przedmiotów „obcych" kulturowo było rezultatem ewolucji w myśleniu, która rozpoczęła się jeszcze w XVIII wieku za sprawą oświeceniowego zainteresowania „dzikością" i pierwszych teorii, których przedmiotem były kultury i ich wzajemne relacje. Powrót do natury i zainteresowanie najczystszymi przejawami związków człowieka z otoczeniem naturalnym stanowił początek długiej i zawiłej drogi do równego traktowania kultur przez naukę bez względu na przymiotnik je dookreślający. Miało to niebagatelne znaczenie zwłaszcza w przypadku kultur prymitywnych, których artefakty na drodze naukowego dyskursu uzyskały miano „pierwszych"[8]. Zmiana ta wynikała z rozwoju antropologicznych teorii kulturowych, zgodnie z którymi różne społeczności były w jakiś sposób ze sobą kulturowo powiązane, a pomiędzy kulturami zachodziły związki bardziej bądź mniej wyraziste. W najbardziej chyba wyrazisty sposób interakcyjność kultur została oddana w teorii akulturacji Melville'a Herskovitsa [1952: 176, 225] i jej bezpośrednim zastosowaniu w badaniach Rogera Bastide'a [1967: 228].

Naukowy dogmat wzajemnych powiązań kulturowych stanowił podstawę zainteresowań muzealnych, które w oparciu o niego klasyfikowały i rozróżniały „nowonarodzone" cywilizacje. Europejski model kulturowy – model cywilizacyjny – nadal jest traktowany jako modelowy, uniwersalny standard. Taki standard został utrzymany i uznany za „zasadę" oceny wszystkich muzeów współczesnego świata [Soares 2019: 60]. Na początku XXI wieku w historii światowego muzealnictwa dokonała się rewolucja, która pozwoliła popatrzeć na misję muzeów znacznie szerzej niż na „historię kształtowania się świadomości

[7] M. Godelier odegrał znaczącą role w procesie tworzenia pierwszej wystawy Muzeum Quai Branly w Luwrze. Jako antropolog recenzował autorskie pomysły kanadyjskiej kurator Germaine Viatte. W dalszej części artykułu wystawa paryska będzie stanowiła jeden z punktów odniesienia w prowadzonych rozważaniach.

[8] W literaturze francuskiej stosowany jest termin *l'art premier*.

o powszechnej przynależności sztuki i innych wytworów kultury do danego społeczeństwa" [Żygulski 1982: 33] i zobaczyć w nich potencjał „służenia nie tylko obywatelom jednego narodu, ale ludziom wszystkich narodów" [ICOM 2003: 4].
Wypracowanie sposobu mówienia o innych kulturach za pomocą modelu opartego o jedną z nich i traktowanego jako uniwersalne narzędzie stało się powodem krytyki i źródłem nadużywania kryterium pochodzenia. Prawda stała się celem nadrzędnym, a jako taki mógł on być manifestowany jedynie autentycznością przedmiotu, którego wartość oparta została o dychotomię prawdziwości i fałszu. Znaczącą pomoc w tej jakże trudnej sytuacji może stanowić wykorzystanie w pracy muzealniczej metod antropologicznych. Takie podejście reprezentuje François Mairesse, który stara się opisać system muzealny i praktykę muzeum „tak, jak mógłby to zrobić etnolog w konfrontacji z kultem i jego obrzędami" [Mairesse 2014: 11].

Przedmiot „inny" w „innej przestrzeni"

Przyjęcie przedmiotów „obcych" do muzeum rozpoczęło proces oswajania i poszukiwania sposobów na ich opis i prezentację. To muzeum pozwoliło na zmianę ich statusu z „obcy" na „inny". Zmiana ta następowała powoli i była efektem ścierania się różnych koncepcji podejścia do przedmiotu – rozumienia jego znaczenia kulturowego, a tym samym postrzegania go. Bezpośrednią reprezentacją różnorodności podejść do mówienia o przedmiotach pozaeuropejskich były wystawy[9] organizowane przez europejskie i amerykańskie ośrodki muzealne, które w swoich zbiorach posiadają kolekcje pochodzące z różnych części świata, odwołujące się do kultur z różnym stopniem złożoności życia społeczno-religijnego przełożonego na wymiar materialnych reprezentacji.
Mówiąc o wystawie, wyobrażamy sobie specyficzną przestrzeń dedykowaną przedmiotom. Przestrzeń „inna" muzeum jest *ex cathedra* prowadzonych w artykule rozważań miejscem idealnym dla przedmiotów „innych". Zadziwia więc, jak trudna i skomplikowana jest historia wystawiennictwa pozaeuropejskiego, jak wielkie emocje wywoływała i nadal wywołuje, uzyskując często zaskakujący efekt kulturowych fal[10].
Wystawa to nie tylko spotkanie kultur, to również spotkanie różnych kulturowych punktów widzenia. To sytuacja, w której artefakty odwołujące się do jednej z nich są interpretowane wizualnie przez kuratora, aby w oku widza osiągnąć odbicie zakończone kognitywnym – tak, teraz to rozumiem. Dla wielu zwiedzających ekspozycje muzealne wymagają jednak dodatkowego wytłumaczenia. Zaprojektowane do prezentacji kolekcji i opowiadania historii o znaczeniu eksponowanych obiektów, wystawy muzealne są zazwyczaj postrzegane jako okazja do zobaczenia „skarbów" z dawnych czasów [Moser 2010: 22]. To w ich przestrzeni ścierają się dwa różne punkty widzenia, z których jeden to rozumienie wystawy przez kuratora jako narzędzia do przekazania wiedzy, drugi to oczekiwanie zwiedzających, aby zostać zaskoczonymi. Często bywa, że rozbieżność celów jest nie do pogodzenia, a efektem wzajemnego niezrozumienia jest zmarginalizowanie przedmiotu, jego znaczenia i informacji, której jest nośnikiem.
Wystawa – efekt wielu czynników, które decydują o jej ostatecznym kształcie, ma moc sprawczą. Za pomocą najbardziej archaicznego języka – języka obrazu – komunikuje treści i obrazy o znacznym

[9] Z uwagi na fakt, że nie wszystkie wystawy mają dostępną w sieci dokumentację fotograficzną oraz z konieczności uwzględnienia praw autorskich do zamieszczonych fotografii, autorka zrezygnowała w tym rozdziale z przedstawienia ikonografii poruszanego tematu, poprzestając na warstwie opisowej.
[10] Każda reakcja odbiorcy jest cenna, a recenzja wystawy niekoniecznie musi oznaczać autorytarną, ostateczną ocenę negatywną. Zarówno emocje, jak i ich brak, zawierają bagaż informacji precyzujących stosunek odbiorcy do eksponowanych przedmiotów, często nie odwołując się do koncepcji kuratorskiej.

stopniu skomplikowania, trudno przekładalne pojęcia i definicje. Czasami robi to w sposób mało zaskakujący, a nawet stereotypowy, czasami zaskakuje podejście, tworząc koncepcje wymagające wrażliwości odbioru, czasami zaś zupełnie rewolucyjny, wywracający do „góry nogami" nasze przyzwyczajenia kulturowe [Nadolska-Styczyńska 2011: 301–381][11].

Kiedy mówimy o wystawach i próbujemy dokonać ich wstępnej kategoryzacji, napotykamy na problemy natury epistemologicznej wyznaczone poprzez niejasność intencji ich kuratorów. Zdarza się, że odbiór kuratorskiej wykładni jest trudny i niejednoznaczny, a czasami uniemożliwiony po prostu jej brakiem, a wystawa stanowi jedynie przegląd przedmiotów ze zbiorów muzeum. Odbioru nie ułatwiała również zmienność charakteru funkcji eksponatów muzealnych. Z krytyką wielu teoretyków wystawiennictwa spotkało się podejście muzeów, które rzadziej wykorzystywały swoje zbiory, kładąc większy nacisk na wystawy tematyczne [Moser 2010: 29].

Ekspozycje mogą być różne i mogą mieć różny charakter – ich przekaz budowany jest za pomocą różnorodnych środków dających efekty od dosłownego po metaforyczny. Dążenie do przedstawienia kultury w pewnej całości, zatrzymanej na chwilę i zamkniętej w kadrze etnologicznego opisu[12] to podstawowy sposób radzenia sobie z materią przedstawianej „inności". Kreacje takie robią wrażenie i są pozornie łatwiejsze w odbiorze, skazują jednak wystawę na odbiór stereotypowy, często podyktowany poczuciem wyższości kulturowej. Przedstawienia oparte o myślenie artystyczne, dostrzegające w przedstawianych przedmiotach „inne" piękno, są częste i przyjemne w odbiorze, ale niewiele różniące się pomiędzy sobą. Kolejne ekspozycje dzielą: układ, kolor, światło i cień, ma się poczucie powtórzenia i podobieństwa narracji. Brak przygotowania odbiorcy nie pozwala dostrzec piękna linii, schematyczności myślenia i artystycznej syntezy. To nie wina kuratora, że zwiedzający nie widzi przekazu prawdy kuratorskiej, własne doświadczenia kulturowe nie pozwalają na czystość spojrzenia, wyjścia poza funkcję przedmiotu.

Oba typy wspomnianych ekspozycji są chyba tymi najbardziej archetypicznymi, które stały się pretekstem do licznych wariacji antropologicznych, mających na celu spotkanie kultur i sztuki na równoprawnym poziomie wzajemnego zrozumienia.

Zrozumienie to często traktowane było jednak zbyt literalnie – zwiedzający wystawę częściej zwracali uwagę na podpisy i informacje niż na same obiekty. Chęć zrozumienia była tak wielka, a jednocześnie trudność odbioru tak duża, że zwiedzanie stało się ścieżką prowadzącą od opisu do przedmiotu, a nie od przedmiotu do opisu, co wydawałoby się najbardziej prawidłową kolejnością. Odbiorca wchodząc do sali, w której prezentowany był centralnie tylko jeden przedmiot, paradoksalnie szukał najpierw wzrokiem tablicy informacyjnej, ku której kierował swe kroki, zupełnie ignorując to, co było najważniejsze [Silva 2017: 84].

Wieloletnie muzealnicze próby w zakresie wystawiennictwa pozaeuropejskiego pozwoliły na przejście przez różne etapy doświadczenia antropologicznego – od czystej dydaktyki po odkrywczość. Proces dekolonizacji wystaw rozpoczął się w momencie niezadowolenia z uzyskanego efektu. Kiedy kurator po raz pierwszy zrozumiał, że przedmiot powinien być „inny", a nie „obcy", a z poziomu „inności" powinien zostać pozytywnie zdeszyfrowany. Oznaczać to ma poczucie zachwytu „innością" i zobaczenie potencjału, jaki niesie ze sobą druga kultura i druga sztuka poprzez „inny" przedmiot.

Ważnym stanowiskiem na tej drodze było spojrzenie muzeów szwajcarskich i angielskich, których realizacje odzwierciedlały toczącą się dyskusję muzeologiczną. Realizacje wystawiennicze poszukiwały

[11] Szeroko o polskich wystawach pozaeuropejskich pisała A. Nadolska-Styczyńska w swojej pracy habilitacyjnej poświęconej zabytkom z dalekich stron [2011].

[12] Mowa o wystawach, których koncepcja opiera się o chęć pokazania „jak tam jest". Nie zawiera żadnej interpretacji, co jest zaletą takiego podejścia, ale wprowadza pewne uproszczenia i odwołania historyczne, co z kolei powoduje zbytnią idealizację obrazu. Zastosowane określenie „etnologiczny" wskazuje na historyzujące podejście, pozbawione interpretacji kulturowej i dynamiki antropologicznych odwołań.

kompromisu opartego o epistemologiczną i metodologiczną relację do antropologicznej praktyki, koncentrując się najczęściej na formach reprezentacji tekstowej oraz identyfikacją retorycznych tropów, takich jak współobecność etnografa i przedmiotu badanego [Geertz 2005: 17-47][13]. W tym kontekście muzeum stawało się stroną mediacji, a wystawa – koncepcją, która stanowiła przemyślany wybór będący efektem analizy krytycznej autorytatywnych sposobów prezentacji i zbioru esejów redagowanych dla każdego projektu wystawy[14]. Teksty towarzyszące wystawie miały być jej rozbudowanym komentarzem, gdyż autorzy uważali samą ekspozycję w najlepszym razie jako jedynie częściowe omówienie tematu. Innym przykładem wprowadzenia eksperymentu do sal muzealnych była wystawa Anthony'ego Sheltona, który próbował nawiązać dialog z brytyjską sceną artystyczną, wykorzystując go w antropologicznym badaniu[15]. Jedną z ciekawszych jego wystaw była ekspozycja poświęcona *African Worlds* – pierwszej stałej wystawie poświęconej afrykańskiej sztuce i kulturze w Londynie. Autor zaproponował ciekawe zestawienie afrykańskich artefaktów z analogicznymi przedmiotami wykonanymi specjalnie na potrzeby wystawy przez artystów afrykańskich żyjących w diasporze. Pozwoliło to na spojrzenie na historyczną kolekcję Hornimana, która stanowiła bazę ekspozycji i wykorzystanie jej potencjału do rozważań o współczesnych społecznościach afrykańskich nie tylko w Afryce [Porto 2007: 177–178].

Innym rodzajem doświadczenia wystawienniczego było podejście muzealników portugalskich[16], którzy stosując rozwiązania podobne do opisywanych powyżej, usytuowali je w zestawieniu z doświadczeniami kolonializmu portugalskiego. Wystawy, które odwoływały się do takich doświadczeń stanowiły spojrzenie z dwóch stron Oceanu Atlantyckiego – ich prezentacja zarówno w Portugalii, jak i w byłej kolonii – Brazylii [Porto 2007: 178–179][17] dała możliwość uzyskania dialogu kulturowego w zupełnie innym wymiarze znaczeniowym. Tego rodzaju ćwiczenie meta muzeologiczne wpisało się jednocześnie w szerszy kontekst kryzysu antropologii światowej i dyskurs epistemologiczno-metodologiczny.

Rozwój muzealnictwa pozaeuropejskiego nie zamyka się w kolejno następujących po sobie fazach rozwoju. Ekspozycje są często powrotami do starych koncepcji, ich reinterpretacją w nowych warunkach wystawienniczych. Nie jest to podejście złe, czasami zastosowanie tej samej koncepcji wystawienniczej nie oznacza złej ekspozycji, pod uwagę wziąć jednak należy wyzwania, jakie stawia przed kuratorem świat współczesnego odbiorcy. W tym kontekście najbardziej dyskutowana wystawa ostatnich lat – inauguracyjna wystawa Musée Quai Branly w Pawilonie Secesyjnym w Luwrze – wydaje się być przykładem idealnym. Z dużym rozmachem prezentując przedmioty pozaeuropejskie, odwołuje się raczej do estetycznego wymiaru przekazu niż naukowej wykładni. Takim podejściem autor koncepcji naraził się na krytykę świata nauki z uwagi na dość swobodne potraktowanie znaczenia i symboliki przedmiotów, z drugiej krytykom i recenzentom widzącym w wystawie jedynie estetyczną prezentację i nic więcej, a to przecież znacznie za mało jak na wystawę takiego kalibru. Punkt widzenia kurator wystawy, która wyznaczyła sobie cel podkreślenia „magii" autentyczności prezentowanych przedmiotów – „ich gęstości, ich wagi, ich skóry" [Soares 2019: 59]. W swoim opracowaniu B. Soares porównuje tę ekspozycję z wystawą czasową *Māori. Leurs trésors ont une âme* prezentowaną w muzeum przez kilka miesięcy przełomu lat 2011/2012. Ta ostatnia pokazała, według niego, że muzealizacja nie musi implikować desakralizacji przedmiotu, a jej kuratorzy zaprezentowali otwarcie na inne doświadczenie *sacrum* [2019: 68].

---

[13] Clifford Geertz pisał w rozdziale pierwszym *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury* swojej fundamentalnej pracy o interpretacji kultur o „byciu tam" w kontekście badanego przedmiotu – reprezentacji osoby zbiorowej.

[14] W tego typu wystawiennictwie specjalizował się zespół muzealników z Neuchâtel Ethnography Museum w Szwajcarii, między innymi Jacques Hainard i Roland Kaher.

[15] Przykładem takiego podejścia była na przykład wystawa Fetishism: Visualsing Power and Desire w Brighton Museum and Art. Gallery w 1995 r.

[16] Wystawy zorganizowane przez Museum of Anthropology of the University of Coimbra.

[17] Wystawa *Memory of Amazonia* autorstwa J.A. Fernandesa Diasa była szeroko dyskutowana i omawiana w kontekście zastosowanych rozwiązań wystawienniczych i uzyskanych z ich pomocą celów.

Wystawa przedmiotów maoryskich zrywała z suprematem podejścia estetyzującego, podejmując próbę dekolonizacji własnych praktyk w celu dotarcia do sensu rdzennych praktyk. Była to zupełnie wyjątkowa praktyka muzealnicza, która pozwoliła na wprowadzenie do wystawienniczej przestrzeni metafizycznego doświadczenia i przekroczenie materialności przedmiotu.
Bez względu jednak na miejsce czy prezentowaną tematykę, przestrzeń muzealna – wystawa stawała się miejscem spotkania, a jednym z jej celów, może nawet najważniejszym, była mediacja społeczna. Związki, jakie nawiązano pomiędzy sztuką a antropologią za pomocą języka wystaw można traktować jako element procesu dekolonizacji, uważanego za dyskurs powszechny, a nie tylko autorytarny głos charakterystyczny dla świata zachodniego. Przejawem dialogu kulturowego, który rozegrał się w przestrzeni muzealnej, była z całą pewnością wystawa *Magiciens de la Terre* – francuski eksperyment w zakresie sztuki pozaeuropejskiej, który pozwolił poprzez prace współczesnych artystów zwrócić uwagę na problemy natury antropologicznej i dyskutować je przez znacznie szerszą publiczność niż tylko odbiorcy wystawy.
Kulturowa mediacja stała się celem wystawienniczym samym w sobie. Projekt ekspozycji nie stanowi już tylko rozstrzygnięć dotyczących wyboru przedmiotów, ich scenograficznej aranżacji, dostosowania koloru i światła, jest przede wszystkim rozpoczęciem dialogu na zadany wystawą temat. Wystawy etnograficzne mogą i powinny być traktowane jako eksperyment we współczesnej antropologicznej praktyce. Taki punkt widzenia odwołuje się zarówno do swoistej neutralności przedmiotu, ale również neutralności stanowiska kuratora. Emocjom poznania powinien towarzyszyć spokój i naukowa wręcz kontemplacja, gwarantująca *suma summarum* stan epistemologicznego uspokojenia, niekoniecznie zaś uzyskanie oświecenia.

Sakralizacja *profanum* czy profanacja *sacrum*?

Obiekty pozaeuropejskie w zbiorach muzealnych budują realną perspektywę poznawania świata, ale jednocześnie sprawiają, że ich kuratorzy stają przed licznymi dylematami związanymi z ich posiadaniem. Najciekawszą, ale jednocześnie najtrudniejszą grupę tworzą przedmioty o znaczeniu religijnym, które odgrywały bądź nadal odgrywają znaczącą rolę w sferze *sacrum*. Przedmioty te nie zawsze są jednoznaczne w identyfikacji, nie zawsze łatwo je opisać, a tym samym opowiedzieć o nich językiem wystawy, ale zawsze wzbudzają silne emocje – od zaciekawienia po obrzydzenie spowodowane widokiem zaschniętej krwi czy specyficznym zapachem.
Kontakt z przedmiotami innych religii wymaga przemyślenia metod, za pomocą których „obcy", transcendentalny wymiar ma być opisywany. Muzealne myślenie o środkach, jakie należy zastosować, aby uzyskać podkreślenie niematerialności przekazu i jego znaczenia dla kontekstualizacji przedmiotu zrodziło nurt teatralizacji ekspozycji i bezpośrednie zapożyczenie roli i funkcji form teatralnych spotykanych w religii. W swoim artykule B. Soares pisze o akcie magicznym, który pod pewnymi warunkami może rodzić efekty natury religijnej. Jednocześnie zaznacza, że podkreślenie aspektu religijności w analizie stanowi prowokacyjną hipotezę, która może zagrozić niezachwianemu do tej pory świeckiemu statusowi instytucji [2019: 59].
Poprzez redefinicję obiektów o znaczeniu religijnym i traktowanie ich jako artefakty kulturowe, kuratorzy wystaw zachowali połączenie z miejscem pochodzenia, zaś poprzez redefinicję tych samych przedmiotów i zobaczenie w nich obiektów sztuki, byli oni w stanie zatrzymać zarówno bezpośrednie odwołanie do ich materialności, ale również podnieść ich odbiór na poziom transcendentności uniwersalnej estetyki [Silva 2017: 82].

Od wielu lat zdarzają się jednak sytuacje, kiedy przedmioty religijne eksponowane jak sztuka, stają się świadkami składania ofiar i spontanicznych aktów wiary oddawanych przez odwiedzających ekspozycję. Takie zdarzenia przywołuje Sally Price pisząc o zbiorach „sztuki prymitywnej" prezentowanych przez największe paryskie muzeum gromadzące zbiory pozaeuropejskie [Price 2007: 79]. Sytuacja zupełnie wyjątkowa w świeckiej świątyni sztuki wzbudziła liczne komentarze i emocjonalnie skrajne reakcje. Wydaje się, że w takich sytuacjach prym zaczyna brać fakt, o którym pisze Maurice Godelier, że większość z tych przedmiotów poza „pięknem" uprzedmiotowia związki znacznie bardziej skomplikowane i więzy nierozerwalnie łączące człowieka ze światem niewidzialnym [2007: 27].

Maria Wrońska-Friend w swoim artykule o przedmiotach specjalnej troski pisze, że już sam „proces przenoszenia obiektów ze strefy *sacrum* do zbiorów muzealnych nasuwa wiele pytań na temat zasad etycznego traktowania pochodzących z kultur odległych w czasie lub przestrzeni [2015: 56]. Jeżeli założymy sakralność świeckiej przestrzeni, do której przenosimy przedmioty powiązane ze sfera religijną, musimy założyć wytworzenie się strefy interreligijnej w przestrzeni muzealnej. Podobnie jak w przypadku wystaw mówimy o muzealnej mediacji, podobnie powinniśmy mówić w przypadku religii, które spotykają się w muzealnej przestrzeni. Mediacja w tym przypadku będzie oznaczać szczególną troskę i uwagę. Takie podejście nie powinno dziwić w przypadku pracy muzealnika – każdy obiekt brany do ręki traktowany jest jako bezcenny. To prawda przyjmowana *á priori,* nie zawsze jednak oznaczająca zrozumienie i właściwą uwagę. Brak zainteresowania ze strony kuratora wystawy bądź pracownika opiekującego się zbiorami powoduje, że w relacji pomiędzy nim a przedmiotem w dalszym ciągu jest bariera kulturowa, która wydaje się być nie do przebycia z uwagi na zamknięcie jednej ze stron[18].

Szczególną uwagę opisywanej wrażliwości muzealniczej poświęca Kodeks Etyki ICOM [ICOM 2017]. Sytuacja ta budzi mieszane uczucia. Z jednej strony cieszy dbałość o rozwiązanie prawne problemu traktowania *sacrum* oraz wszystkich przedmiotów „wrażliwych" przez pracowników muzeów, z drugiej martwi potrzeba sankcjonowania tego, co powinno być oczywiste. A może właśnie wręcz przeciwnie? Przed muzealnikami zajmującymi się zbiorami pozaeuropejskimi, przed kuratorami przygotowującymi wystawy, wreszcie przed odbiorcami, którzy będą się w nich zanurzać, jest jeszcze wiele do przerobienia w kwestii mediacji antropologicznej i to bez względu czy dotyczyć będzie ona przedmiotów o znaczeniu sakralnym, czy innych artefaktów.

Osobną kwestią pozostaje pytanie: „[...] w jakim stopniu należy przestrzegać religijnych instrukcji i nakazów tabu po przeniesieniu tych obiektów do świeckiej, neutralnej sfery, jaką jest muzeum?" [Wrońska-Friend 2015: 56].

Własne doświadczenia „inności"

Historia Muzeum Miejskiego w Żorach w zakresie gromadzenia, opracowywania i udostępniania zbiorów pozaeuropejskich to dwadzieścia lat bezpośredniego doświadczenia przedmiotów „innych", pochodzących przede wszystkim z Afryki. W zbiorach muzeum znalazły się obiekty różne – wyjątkowe formą, zadziwiające charakterem i funkcją, które razem budują obraz kultur afrykańskich. Obraz ten daleki jest od doskonałości, stanowiąc jedynie płaską mapę układaną z puzzli przedmiotów. Poszczególne jej elementy są uzupełniane na drodze badań terenowych, spajane wiedzą etnologiczną,

[18] Spotykane czasami deprecjonowanie wartości przedmiotu poprzez nadanie mu określenia „paskudztwo" bądź wręcz odczucie wstrętu przed bezpośrednim kontaktem z przedmiotem, są całkowitym zaprzeczeniem spotkania kulturowego i antropologicznego zrozumienia opartego na wiedzy. W przypadku muzeum wiedza zaś oparta jest o bezpośredni kontakt z przedmiotem.

wreszcie poddawane antropologicznej weryfikacji widzącej migocące blaski zmian na jej powierzchni. Żywa materia kultury – wrażliwa i zmienna trudna jest do opisania statyką przedmiotu. To jednak on zwraca uwagę na to, co jest w niej najbardziej charakterystyczne i reprezentatywne. Gromadzone przedmioty tworzą zbiory i kolekcje bądź istnieją same dla siebie – są samotne swoją indywidualnością. Razem pozwalają na budowę niedoskonałego odbicia kulturowego na ścianie jaskini, jaką może być wystawa. W niej znajdują odzwierciedlenie pytania badawcze, hipotezy naukowe i próby interpretacji znaczeniowych.

Zbiory afrykańskie stały się podstawą zmagań z procesem wystawienniczym, z wszystkimi jego elementami – począwszy od pomysłu, poprzez wybór przedmiotów, skończywszy na jego ostatecznej fizycznej reprezentacji. Ekspozycje afrykańskie muzeum stanowią odbicie zmagań światowego muzealnictwa w zakresie wystawiennictwa pozaeuropejskiego, dają obraz zainteresowań kuratorów i ich wyobraźni naukowej. Przeszły drogę ewolucji – od prób naukowego opisu rzeczywistości kulturowej, pełnych deskrypcyjnych niedoskonałości i schematyczności podejścia, poprzez estetyzujące ujęcia, odwołujące się do uniwersalnego świata sztuki, po problemowe spojrzenie, rejestrujące procesy zachodzące w materii kultury. Wystawy były odbiciem możliwości finansowych i technicznych, trudno więc porównywać je do rozwiązań muzealnictwa zachodniego. Nie było w nich rozmachu, szerokiej perspektywy kreślonej przez zespół kuratorski. Ich historia pokazuje jednak wielką chęć podzielenia się fascynacją przedmiotem w każdym możliwym formacie opisu.

Wystawy oparte o kolekcje stanowią osobne zagadnienie i problem wystawienniczy. Kolekcja wyznacza ramy, jej charakter narzuca perspektywę, a obiekty reprezentujące ją cechują się pewną powtarzalnością. Wszystkie te elementy wymagają uwzględnienia przez kuratora i znalezienia przez niego odpowiedzi na fundamentalne pytania: jaka ona jest, co ją charakteryzuje, jak na jej kształt wpływa osoba kolekcjonera, wreszcie dlaczego warto ją pokazać.

Ostatnia z wystaw zorganizowanych przez muzeum[19] – *Kolekcjoner światów* – została zbudowana w oparciu o pomysł zabawy przedmiotem – obiektem kolekcjonerskiego zainteresowania. Każdy z prezentowanych przedmiotów pozbawiony był tożsamości kulturowej, jego tożsamość własną budowały elementy – forma, kolor i detal, który zachwycił kolekcjonera oraz jego opowieść, dla której był on inspiracją. Koncepcja wystawy oddawała kolekcjonerską potrzebę nabywania, posiadania i chwalenia się przedmiotem. Kolekcja przeniesiona została do sklepowych witryn, stając się obiektem zachwytu i przedmiotem pożądania. Czystość scenografii uzupełniał kolor nadany przez opowieść.

Kiedy obiekty o znaczeniu religijnym trafiają do muzeum zawsze pojawia się pytanie, w jaki sposób je traktować, jakie mają one znaczenie dla nas muzealników, a jakie dla tych, którzy będą je oglądać na wystawie – czy to w jaki sposób będziemy je przechowywać i eksponować ma znaczenie? Podobnych pytań rodzi się wiele zwłaszcza w momencie, kiedy do zbiorów trafia tak znaczny i reprezentatywny zbiór, jaki stanowi kolekcja Birgit Schlothauer i Gustava Wilhelma.

To właśnie ona stała się impulsem do rozważań natury nie tylko stricte muzeologicznej, sprowadzającej się do decyzji, nie tylko w jaki sposób przechowywać te szczególne przedmioty i dbać o ich stan zachowania, ale przede wszystkim eksponować i opisywać.

Kolekcja trafiła do magazynu muzealnego, spoczęła na półkach w ciemności magazynowej ciszy, pokrywając się patyną „sakralnego" muzealnego kurzu. Ten sposób „bycia" kolekcji w muzeum jest zbliżony do sposobu „bycia" przedmiotów w domu kolekcjonera. Bliskość przedmiotów, ich wzajemny kontakt, tworzą niepowtarzalną atmosferę rozmowy. Wyjęte z kontekstu, pozbawione tożsamości, przedmioty religii *vodun* z momentem nabycia do kolekcji rozpoczęły nowe życie, stając się przedmiotami kolekcjonerskimi.

[19] Kuratorem wystawy z kolekcji Henryka Mazurka była autorka artykułu.

Przedmioty poświęcone *sacrum* w kulturach Afryki zajmują miejsce szczególne. Ich materialna reprezentacja ma o wiele mniejsze znaczenie niż przedmioty kultur religii europejskich. Wydaje się, że przedmiot taki spełnia raczej funkcję medium, a nie jest symbolem i bezpośrednim odwołaniem do materii transcendentnej. Ta głęboka metafora bliska jest myśleniu o muzealnej mediacji pomiędzy kulturami, pomiędzy *sacrum* i profanum.

Po raz pierwszy obiekty zostały zaprezentowane na wystawie czasowej *Mirabilia z kolekcji Schlothauer -Wilhelm*. Ekspozycja zbudowana została o klasyczny model prezentacji – każdy z obiektów pokazany został z jednakową dozą estetycznej kreacji. Przedmioty podniesione i postawione na postumentach stały się bardziej przedmiotem wysublimowanego piękna niż metaforą odwołującą się do innego wymiaru poznania. Podkreślenie idei uniwersalności przekazu, jego religijno-estetycznego ducha pomaga wytłumaczyć, dlaczego kuratorzy nie próbują nawet replikować oryginalnych miejsc, w których prezentowane obiekty funkcjonowały [Silva 2017: 91]. Podejście takie jest z całą pewnością ryzykownym – skala trudności odbioru wymaga przygotowania, swoistej wyobraźni i wrażliwości odbioru. Nie dziwi więc protest etnologów, którzy przedmiot taki pokazaliby w realnej perspektywie *in situ* [Pawlik 2014: 33–42][20]. Ekspozycji towarzyszyło wrażenie, że przedmioty pasują do tak zbudowanej kuratorskiej opowieści, ale jednocześnie funkcjonujący w pamięci obraz magazynowej ciszy i bezruchu wybrzmiewały narrację o związkach znacznie głębszych, odwołujących się do innego miejsca i innego czasu.

Takie myślenie było źródłem projektu Wystawa magazynowa..., którego celem była prezentacja eksponatów w oderwaniu od scenografii sali wystawienniczej i pokazaniu ich w naturalnym otoczeniu magazynowym.

Idea magazynu ekspozycyjnego nie jest zjawiskiem nowym w światowej praktyce muzealnej, ale na gruncie muzealnictwa polskiego rzadko wykorzystywanym. Rozwiązanie okazało się intrygujące dla odbiorcy, przyciągające swoją zmiennością i atrakcyjnością aranżacji. Z reakcji zaś zwiedzających można było wywnioskować, że rotacyjność ekspozycji, dodatkowe bodźce informacyjne i nowość otoczenia spełniły swoją funkcję w procesie wystawienniczym.

W magazynowej ciszy ...

Przedmioty „inne" trwają krótkim życiem wystawy czasowej, na której są eksponowane. Jak aktorzy odgrywają swoje role zadane im przez kuratora. Nie protestują, kiedy koncepcje nie odpowiadają ich charakterowi, znaczeniu i funkcji. Wracają do oswojonej przestrzeni magazynowej, gdzie żyją wspomnieniem Afryki i *sacrum*, którego część na zawsze w nich pozostanie, aktywowana czasowo.

Muzealnictwo pozaeuropejskie przeszło długą drogę „od wiedzy do narracji". To krótkie zdanie opisuje głęboką zmianę w myśleniu, która wstrząsnęła uniwersytetami, muzeami i innymi instytucjami w ciągu ostatniego półwiecza. Odnosi się do radykalnej zmiany w tym, jak definiujemy „wiedzę": od obiektywnych, weryfikowalnych faktów do aspektów społecznych konstruujących znaczenia [Roberts 2017].

[20] O dekontekstualizacji przedmiotu rytualnego pisał Jacek J. Pawlik w artykule poświęconym afrykańskim fetyszom [2014].

Prezentacja w magazynie ekspozycyjnym.

"W magazynowej ciszy ...", obiekty przygotowane do zabezpieczenia.

Introduction

In the autumn of 2014, in connection with an exhibition entitled "The Polish Way of Learning the World", prepared by the Municipal Museum in Żory at that time, I asked my friend Zbigniew Szendera from Krefeld to help me make contact with German collectors. They were supposed to help us obtain items for the aforementioned exhibition. Zbyszek fulfilled this task really well. Shortly afterwards, we met in Marl with Birgit Schlothauer and Gustav Wilhelm – a couple of well-known African art enthusiasts from Germany – and they showed us their impressive collection, the fruit of their long-term and well planned activities. As a result of our meeting, Birgit and Gustav donated a collection of more than 150 exhibits religious and courtly art from the Fon people to the Municipal Museum in Żory, which was presented in Poland for the first time in November 2015 in Żory at the IV Congress of Polish Africanists.

No other Polish museum has such a rich collection of items belonging to the Fon people culture. The fact that the Museum in Żory can have them in its possession is a great honor. The donation of this collection was, undoubtedly, an important event for Birgit and Gustav, too. Above all, it was probably an expression of concern for the future because, thanks to this donation, their neatly built collection will not be scattered in the future.

Private collections constitute an important element of the cultural landscape of every country. However, their weak point is that their heirs may not necessarily share the interests of their previous owners. Such collections are usually scattered and, as a result, annihilated. A great example of such a situation is the formerly impressive collection of the New York art dealer Joseph G. Gerena (1949-2012), which was resold after his death. In order not to let something like this happen and preserve the cohesion of a collection for future generations, its owner may open his/her own museum to protect his/her legacy; however, it requires a lot of resources. Owners can also donate a collection to an already existing museum. This is what Birgit and Gustav did and they permanently went down in the history of the Museum in Żory.

Ladies and Gentleman, this is the Fon people's history enclosed in items telling stories about their working days and holidays, everyday life and dreams, beliefs and harsh reality. This is the second of such rich topical collections in our museum. Presented publicly for the first time in 2018, was a collection of items illustrating the Ainu culture.

The Museum in Żory has been conducting its ethnographic research in Africa for almost 20 years. Our research interests concentrate on the Kurumba territories in Burkina Faso, the Dogon in Mali, the Tamberma in Togo, the Somba people in Northern Benin (West Africa) and the Fon people who currently inhabit southern part of Togo and Benin.

The Fon people, also called Dahomey, are farmers who live on territories in the Gulf of Guinea. Until the mid 19th century the Kingdom of Dahomey was a centre of slave trade which ended in the 19th century. The base of economy is agriculture. The farmers plant corn, sweet potatoes, cassavas, oil palms and cotton. They are also familiar with fishing. What is more, they developed crafts – men are engaged in smithery and weaving, whereas women are involved in pottery. The Fon people live in clans in which surname, possessions and privileges are inherited from fathers or their relatives. They allow polygamy and a type of marriage in which husbands are obliged to marry the sisters of their wives

Le Petit Journal

TOUS LES JOURS
Le Petit Journal
5 Centimes

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
Huit pages : CINQ centimes

TOUS LES VENDREDIS
Le Supplément illustré
5 Centimes

Troisième Année — SAMEDI 26 NOVEMBRE 1892 — Numéro 105

Au Dahomey

(LES FÉTICHES DE KANA. - LE DIEU DE LA GUERRE)

French soldiers look at figures of deities.

(sororate marriage). Their traditional religion is *Vodun* (*Vodoun*) with the dominant role of ancestor worship. With more than 4 million believers, it is an state religion in today's Republic of Benin, where National Vodun Day was established in 1997. This religion is known in popular culture thanks to movies presenting its Haitian variety, which appeared in America with slaves in the 18th century.

Fon is the largest ethnic group with about 2 milion people in Benin who speak their launguage. Fon launguage belongs to the Ewegbe group (dividing into Ewe and Fon) of the great Niger-Congo family of languages. The official launguage in Benin is French. The Fon people established the independent and strong Kingdom of Dahomey. The French put an end to it during colonization in 1892. Besides the aforementioned *Vodun* religion, there is also a legend about the Dahomeyan army of Amazons, perpetuated in popular culture.

Similarly to the previous catalogue devoted to the Ainu collection of our museum, this one also consists of two sections: a theoretical one and an illustrative one. The first section begins with an article by the eminent Polish Africanist rev. prof. Jacek J. Pawlik, who has been conducting research in this part of Africa for many years. Despite the fact that his scientific activities had focused on the Bassari people from Northern Togo for almost 20 years, for more than 10 years he has been conducting his research in southern regions of this country in the Ewegbe cultural zone, which also includes the Fon people from Benin. In this publication we present an article about the Fon people history, culture and beliefs, their pantheon of deities.

A text by Katarzyna Podyma, who deals with research on traditional African art, discusses the place of these extraordinary objects in the foreign culture of Europe. Taken out of context, closed in a museum space, they gain a new meaning which is not always clear to the new recipient; it is also illegible for the previous user. Religious items are seemingly desacralized and they become elements of a new, ritual reality.

An article written by the author of this introduction presents the figures of collectors, a history of their "addiction" to Africa, the beginning of their collection, as well as travels around Africa – the Sahara desert, Guinea, Benin – which were the result of their fascination with the Fon people.

The illustrative section presents all items from the collection donated to the Museum. Descriptions of items were prepared based on materials provided by collectors themselves, which include information about items, as well as the time and place of their purchase.

Here the question arises – for what purpose do we collect items of Fon culture? What for in the middle of Europe, in country with no colonial past, non-European collections? Anna Nadolska-Styczyńska considers that building such collection is necessary "to familiarize the foreign image", eliminating the shallow fascination with exoticism in favour of knowing others cultures, instilling the idea of tolerance, undertaking intercultural dialog, and also "promoting Polish achievements in the field of learning about non-European countries and cultures – Pole's contribution to know the cultures of all continents" [Nadolska-Styczyńska 2011: 440]. Most of all, however to broaden the knowledge about surrounding world in times when it "shrinks" so much. Bronisław Piłsudski – recognized researcher of the Far East peoples – he put it as follows: "Getting to know foreign things is not only necessary for themselves but it widens the horizon immeasurably and teaches to look more properly at native" [Kuczyński 2016: 166]. I dare to add that foreign cultures are like "mirrors", museums makes this "mirrors" available, another questions is weather do we want to look in them.

What makes one question the importance of "exotic collection" could be also attachment to the "local". What's the point in putting Fon collection in municipal museum? Shouldn't this type of museums

focus on the history and culture of their own town and region? The contemporary, globalized, rushing world constantly blurs the boundaries of what seems close and what seems far away. At the turn of the 19th and 20th centuries, missionaries from Silesia participated in the christianization of West Africa – the areas on the Gulf of Guinea, in the southern part of Togo (former German colony), i.e. in the areas also inhabited by the Fon people. They translated into the Ewe language – belonging to the same language group as the Fon language – the prayer book[1] *The Way to Heaven* (*Weg zum Himmel*). More than a hundred years have passed since then, the Silesian dioceses have become part of the Polish Church, the repertoire of songs in churches has changed – only a few of this old Book are still sung for the service. Today, if someone wants to listen to old Silesian religious songs, it will be best to go to the cathedral in Lome. You can hear them in the capital of Togo, but not in Lesser Poland. In such a situation, can't one ask a question about the borders of Silesia? Not the territorial but the cultural ones?

We would like to invite on a journey to the slowly fading but remarkably interesting and still inspiring world of the Fon people. whose existence is a jewel of mankind's cultural legacy. I strongly encourage you to read this catalog and to visit the Municipal Museum in Żory.

Lucjan Buchalik
Abomey – Żory, 2017–2020

[1] In the past, in Silesia, when speaking of a book for prayer, the plural "books" was used to express respect.

Jacek Jan Pawlik
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

Fon culture – history and religion

Describing a culture that prides in a turbulent history, a complex religion and a wealth of works of art – borders on a miracle. The culture of the Fon people is exactly that. The author wishes to present it, knowing that resorting to necessary shortcuts and simplifications means teetering on the verge of error. Despite the risk taken, however, the author hopes that this text will introduce the reader to the rich world of the Fon people, whose framework of material and spiritual culture is featured in the collection of the Municipal Museum in Żory. This collection includes approximately two hundred objects, many of which relate to religious life. Amongst these everyday objects are several dozen figures, mainly anthropomorphic, used in magical and religious activities, as well as single objects depicting the images of the gods.

However, before we focus on the cultural phenomena with which these relics are associated, it seems necessary to place the Fon people among the African cultures in a specific natural and social environment. When speaking of the Fon people, we think of an ethnic group living in the south-western lands of the Republic of Benin. The first question that may arise concerns their origin. Where did the Fon people come from? Or, as it is said for many other cultures, have they always lived on that land? Well, according to oral informations, the Fon people first arrived at the now inhabited territory of Tado: a settlement located 100 km from the sea and 12 km east of the Mono River, on the border between Togo and Benin. It is from that cradle of the cultural circle of Adja that the Fon people originate. But, if we dig deeper, we find ourselves asking: where did the people living in Tado come from? The legends are ambiguous in this respect. Some point to Nigeria, others to Lower Egypt, or even to the Kvara region, on the banks of the Niger River. However, resolving this issue shall not be our task. The important question is why these people, who settled in Tado, decided to leave their home land and go east? Again, the theories vary. It is usually due to some sort of power struggle, forcing the losing party to leave its native land. We know for certain of a particularly dynamic clan in Tado who sought to take over leadership. After a failed assassination attempt of the ruler, they had to go into exile [Oké 1984].

In the folklore, recited by the inhabitants of that region, Tado is depicted as an important centre, from which the population migrated to the east and southeast, as in the case of the Fon people, as well as to the west and southwest. The Ewe people trace their origins to Tado when referring to the kingdom of Notsé; so do the inhabitants who migrated from the kingdom's territory. This common origin of the people of southern Togo and southern Benin is expressed not only in the folklore, but also suggested by the linguistic affinity. The languages of Fon, Gun, Ewe and Gen are "Gbe" languages (sometimes called "Ewegbe") belonging to the Kwa family, regarded as having a lack of closed syllables and tonality, which makes it very melodic. People speaking in "Gbe" languages can easily communicate. These languages are usually divided into two subgroups – "Ewe Proper" and Fon – the former being the official language in Togo and the latter in Benin [Hérault 1981].

Today, populations tracing their origins to Tado live in a savannah, sparsely covered with large trees such as the baobab. Vegetation consists mainly of small trees, primarily acacias, shrubs and tall grass (reaching several meters). It is all the more surprising that the area is a gap between the Guinean tropical forest and the equatorial forests. Arguably, it was once covered by forests; they disappeared however, due to

Le Petit Journal

TOUS LES VENDREDIS
Le Supplément illustré
5 Centimes

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ

Huit pages : CINQ centimes

TOUS LES JOURS
Le Petit Journal
5 Centimes

Troisième Année — SAMEDI 3 SEPTEMBRE 1892 — Numéro 93

AFRIQUE

LAC NOKOUÉ

GOLFE DE BENIN

CARTE DU DAHOMEY

(La teinte verte indique la partie boisée, les traits rouges les routes prises dans les terres par les explorateurs, et sur la mer par les lignes de paquebots ; les drapeaux tricolores les positions des troupes françaises.)

Map: „Le Petit Journal" 3.09.1892.

intensive human activity such as burning out forest areas and setting up farmlands. Now, only relict groves remain, often protected as sanctuaries. The existence of the forest is also recorded in numerous myths and tales praising the exploits of hunters pursuing wild animals.
The Fon people, as mentioned before, inhabited the area east of Tado, establishing new settlements or joining the existing ones. At the beginning of the 17th century, they first conquered Allada. After that, the story repeats itself. The fights for succession lead to a split and new states emerged from Allada. Among the new Fon kingdoms and leaderships, the Kingdom of Danhome ought to have special attention. In time, it became an exceptionally strong kingdom, absorbing not only the remaining powerful Fon groups, but also conquering the neighbouring tribes. It was a well-organized political entity that played a significant role in the region of the Slave Coast.

The Kingdom of Dahomey

We can speak of the Kingdom of Danhome (Dahomey) following the incorporation of Aladda and Ouidah at the beginning of the 18th century, when Abomey established a strong political and territorial union stretching from the Abomey River to the Ouemé River. The southern border was the Atlantic Ocean, the northern one – the territory of the Mahi people (Paouignan, Dassa Zoumé). The Kingdom of Danhome was a dictatorial military regime. The king managed the administration responsible for collecting taxes whilst his wives supervised the officials. Craftsmen were also strictly controlled to make sure they created art solely to the glory of the ruler and praising his famous deeds.
Two features of the Dahomey civilization are often emphasized: bloody cults celebrated in Abomey including human sacrifices, especially during the feast of the "great custom" (called Day of the Skull), celebrated after the king's death and ancestor worship, which, like the social structure, was a heavy hierarchy. If the deceased was poor, the body was abandoned in the bush to predators, if rich – due honour was given, a grave was buried under deathbed, and in the distant past a child was murdered on the grave to appease the guardian of the dead, who keeps watch of the entrance to the underworld. A king's funeral was often accompanied by slaughtering people. Men and women destined for his service after his death were offered on king's grave. For life after death was imagined as the model of earthly life. In order to be able to talk to his ancestors, the king used to kill a man with his own

The Gate of No Return, it symbolizes the place where slaves were exported from Africa, Ouidah, 2012, photo: L. Buchalik.

AMAZONES – a regiment composed entirely of Fon women and included in the professional army of the Kingdom of Dahomey. This special unit was created by King Agaja (1708-1732), who made women real warriors. Supervised by eunuchs and led by queens, they were known for cruelty. In the Fon language, this regiment was called "Mino", meaning "our mothers". According to sources, the army of King Behanzin (late 19th century) included between 4,000 and 6,000 women.

hands and the man's family felt honoured that he would be the king's ambassador.

The Kingdom of Danhome profited enormously from the slave trade with the Europeans, settled on the coast since the 17th century. Acquisition of the Kingdom of Ajuda and its main port Ouidah – the centre of the slave trade – undoubtedly contributed to this course of events. At the time of the greatest prosperity, Ouidah had a population of 35,000, with Portuguese, French and English forts operating in the city. During the 230 years of the slave trade (1641–1870), 1 846 200 people were taken from Ouidah to America [Manning 2004: 31]. In exchange for slaves, the Europeans delivered kauri shells, metal rods, firearms and luxury products [Piętek 2001: 33].

The king was considered a saint. The Dahomey people paid great attention to the integrity of their royals. They should be perfect: physically, mentally and morally. The king was the most important person in the kingdom not only because of his rights, but also because of his duties. He was the defender of the kingdom, its representative and personification. Being the head of the kingdom, he reserved certain privileges, such as business and personal rights. All women belonged to him and only he could be carried in a hammock. Only kings (with some exceptions) could have horses; similarly, elephants and panthers were considered royal animals. The king's eating restrictions included mainly panther meat and a particular species of spotted antelope. In general, the king should refrain from eating meat of animals with spots because they resemble a panther.

Certain musical instruments were reserved for the court, such as olifants (hunting horns made from elephant's tusks), drums or bells; and some ornaments could only be worn by the ruler, such as blue pearls, which were considered excrements of a deity called *Aido-Hwedo* (*Dan*). As part of the privilege of each leader, all his personal items were much more beautiful and richly ornamented: fly whisks, *recade* prestige axes, *gubasa* (swords), umbrellas, thrones, *asen* (altar), etc.

Royal fly whisks were made of cow or horse tails. They were held by women present around the king. Their principal function was to chase away flies. Whisks made of horse tails were a symbol of the ruler and his wealth, as the horse was associated with the king.

A *recade* axe resembles a club, the most common weapons among the Dahome people before the introduction of firearms. It is a curved piece of iroko wood (*Milicia excelsa*), about 60 cm long with a metal element located on the curvature (in the case of the king: silver), decorated with an embossed axiom or the king's motto. In addition, the *recade* was marked with the royal symbol, usually a plant or animal motif. The word "recade" comes from the Portuguese "recado" (order). *Recade* axes were signs of authority and were entrusted to the king's envoy, which was to be treated as the ruler himself. Each king had more than one *recade*, which he entrusted to his messengers.

King's umbrellas were manufactured by the court's craftsmen. They were over 1.5 meters wide and decorated with small pieces of material forming vertical fringes. If the king wished to differentiate someone, he gave them a white umbrella of a smaller size. The recipient of the umbrella could illustrate his outstanding deeds on a white background. The smooth surface of an umbrella was usually decorated using the application method. Only the highest ranking officers (at least a captain) were entitled to use an umbrella.

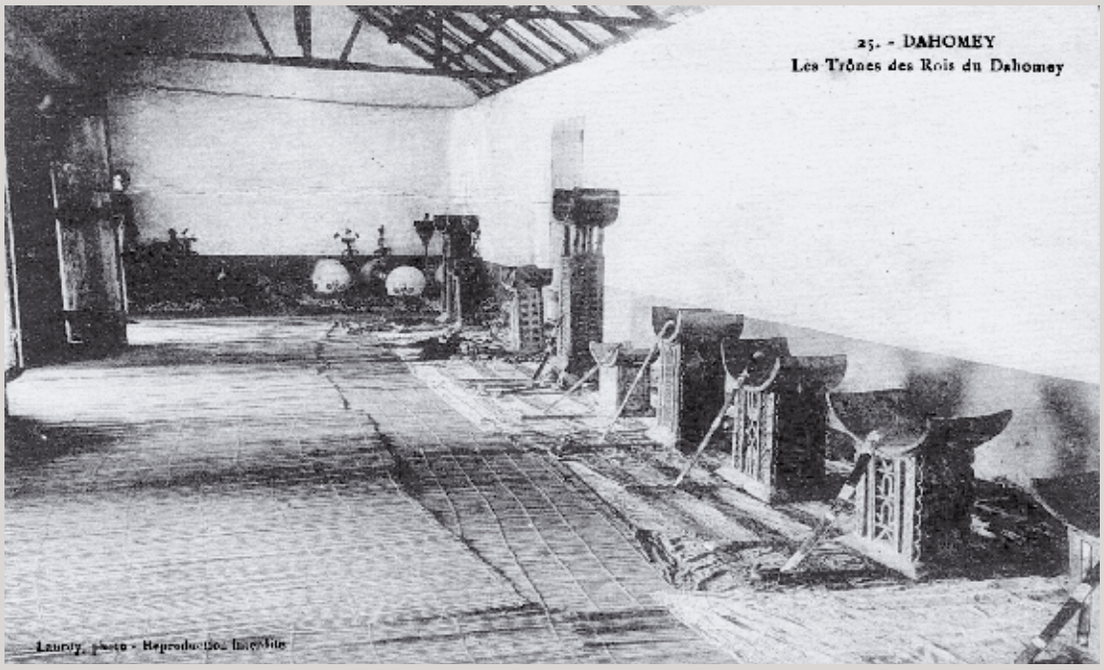
LE MONDE ILLUSTRÉ

Amazon women, „Le Petit Journal" 15.03.1890.

Le Petit Journal
SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
Huit pages : CINQ centimes
SAMEDI 23 AVRIL 1892

King Behanzin „Le Petit Journal" 23.04.1892.

Enthronement of Dah Agbodjan Todomin, celebration of the sacred tree, Abomey, 2019, photo: G. Wilhelm.



The thrones of the kings of Dahomey, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

The original throne of the King of Dahomey was called *pwe*. It was a seat constructed from the soil and covered with a piece of cloth. Later, thrones were made of wood, cut from one piece of the trunk. The rectangular base and high stem complete with a seat made of a rectangular board, slightly curved at the ends. Each king had a unique throne, varying in form, height and the symbols used in its decoration. Thrones enjoyed special reverence, because they were considered the privileged representation of the late king [Palau-Marti 1964: 137–138]. Museum of Abomey has a collection of royal thrones, some reconstructed after fires.

Another characteristic object that stands out on account of its splendour is royal "asen". An *asen* is a metal object shaped in the form of an umbrella. It is an artefact connected with ancestor worship symbolizing a meeting place of the visible world and the invisible reality of ghosts. It is made of metal, sharp rods, between 20 cm and 1.5 m high, with an inverted cone of sheet metal or rods fixed on the top, which holds a circular disc with small metal figures. *Asen* is kept in a special room at home; it represents the ancestors of each family, loved and honoured by their living descendants. During a ceremony, an ancestral spirits finds peace in an *asen* and it is possible to communicate with them. An *asen* can also be a resting place for *Vodun* deities. In the Abomey region, *asen* have been known for over 150 years. In the Kingdom of Dahomey, *asen* were created in honour of deified members of the clan, initially only kings and queen mothers, but later also other people. They symbolized the names, feats and triumphs of the rulers, often in the form of riddles combining in a brilliant way visual arts and verbal artistry. For obvious reasons, royal *asen* are larger, often made of copper and some take complex forms, which have little in common with the original. Today, *asen* are replaced by photographs of the deceased [Bay 2008: 1–2].

Gubasa is a ritual sword with a wide, decorated blade. It represents the weapon of the god of war

VODUN – any manifestation of strength or intelligence; a mysterious object requiring worship. It contributes to the good and the evil of the world. The basic purpose of the cult is the use of mysterious forces by treating them with admiration, fear and attachment. On the other hand, people feed and maintain *vodun* through sacrifice.

and iron – *Gun*. In the myth, mentioned by Andrzej Szyjewski, *Gun* has a sword in place of his head. This way, *Gun* embodies the power that enables the creator couple to bring order to earth [Szyjewski 2005: 187]. Emmanuel G. Waterlot, on the other hand, considers *gubasa* a sword invented by the kings of Glèlé, found also in his emblem. He also draws attention to the etymology of the word "gubasa", associating it with a royal saying "Basagla (King of Ghèzó) gave life Gou (King of Glèlé) and the revenge is endless" [Waterlot 1926: board XXI]. In any case, *gubasa* indicates belligerent attitude of kings of Dahomey, as well as their connection to the world of *Vodun* deities.

Asens at the market, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Man with his *asen*, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

Offerings at the *asen* sanctuary, Abomey, 2008, photo: G. Wilhelm.

Symbol of King Behanzin as a mural on the fence of the Prefecture, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Although not considered a god, the king was seen as sacred, and the kingdom combined the sacred and the profane with the political and religious dimensions, authenticated in the ancestor worship. The king was endowed with mystical power, he was the epiphany of the sacred, an eminent figure of holiness and all *vodun* bowed before him. The king himself became *vodun* after death. The entire system was based mainly on royal cults, with loyal priests under royal patronage. But Dahomey not only developed the royal cult, but also assimilated deities and foreign cults. It is said that loot and women, but also deities were brought from victorious wars. It was a part of assimilation strategy of the conquered peoples. All foreign *vodun*, including *Mawu-Lisa*, were subject to royal cults. It was through the establishment of the hierarchical pantheons of deities that the Kingdom of Dahomey has developed a state religion – an architectural structure that was almost a perfect replica of its complex political institutions. The hierarchical subordination of minor deities to higher gods corresponded to the authority of the king over individual leaders [Claffey 2007: 89–90].

Everyday life provided patterns for understanding the lives of the gods. When the country was taken over by the French, Dahomey became an absolute monarchy with strict hierarchy. All forms of social and economic life were regulated. It was believed that the world of gods was organized in a similar way, with gods as rulers of their kingdoms, whereas distribution of power to individual gods emerged from the division of the universe by the God of Heaven among his sons. The transfer of the divine power and the autonomy of the gods resembled everyday life. Moreover, the division of competences went hand-in-hand with the hierarchy within the supernatural structure. Not individual deities but rather groups of gods were assigned to one of the elements, thus forming a pantheon. Each of these pantheons has its own myths, rituals and priests. The Dahomey religion is the worship of *vodun* deities. Even the ancestor worship is a *vodun* cult, as the dead can become *vodun* through deification. Although the Dahomey people recognize the existence of cults of many *vodun*, they identify with a specific pantheon they feel attached to.

This seemingly rigid principle of hierarchy in the world of gods is both disturbed and at the same time revived by the trickster, regardless of his earthly or supernatural nature. It is usually the youngest deity that can outsmart older and stronger members of the pantheons. In the case of the Fon people, he is called *Legba*. By gaining the favour of the trickster, it is possible to circumvent *Fate* and it is a way for an individual to find a voice in a society which favours community.

The ancestor worship, including the deified ancestors and spirits of the recently deceased, is almost as important as the cult of great gods. Between the public cult of great gods and the ancestor

TRICKSTER – in the mythology, meaning the figure of a god of mischief, both wise and cunning. His favours can bring good fortune and change fate for the better, but an angry trickster can also send severe punishment. He is often considered an intermediary between the visible and invisible world and he may take the form of an animal.

worship, there is a cult of ghosts representing the first descendants: supernatural founders of the several dozen Fon clans. The supernatural founders of major clans are equal to the great gods and are the subject of public worship. Next in the hierarchy are minor deities, who were sent to earth from the main pantheons to live among people. Some of them coupled with people and populated the earth with half-god ghosts. At the end of the divine order, penetrating all cults and forming the basis of the entire structure of that organized religion, there are personal deities and powers associated with individual life – destiny and control of fate, happiness and prosperity provided by the figure of the serpent and magic. Only in the latter group, we find fetishes and sorcery.

Drou fetish (altar) protecting the harvest, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

Great gods

The highest of the great gods form **the Heaven Pantheon**[1], ruled by the *Mawu-Lisa* pair. This duality is symbolized by the double drum used in worship practices. *Mawu* is the female element whose eyes are the moon, while *Lisa* is the male element whose eyes are the sun. Some myths depict *Mawu-Lisa* as a hermaphrodite and others consider *Lisa Mawu's* son. Still others treat *Mawu* and *Lisa* as two, united beings: one half female and the other male.

The Fon myth of creation is rather fluid and non-crystallized, suggesting that the world does not necessarily come from one divine creator. Mythological descriptions usually start with an argument between

[1] The following information about Dahomey pantheons comes from M.J. Herskovits [1938].

the gods or a conflict caused by fraternal jealousy, for example between Earth and Thunder. However, whatever the exact concept, *Mawu* is always depicted as the founder of the family of gods. She is considered to be the mother of other gods who, after dividing the invisible kingdom, granted them some of the power and authority. However, she is the only one with the power to create, so the final destiny of the world remains in her hands. When her children punish and destroy, she can create everything anew. *Mawu* knows the formula of human creation. She taught people divination techniques to calm down the anger and stave off the dangers of evil intentions of her children: the gods ruling the pantheons. *Mawu* also sent her favourite youngest son, *Legba*, to help people avoid fate.
However, it is not *Mawu-Lisa* but *Nana Buluku* – the deity who leads the Pantheon of Heaven in which belief connected the whole region inhabited by tribes speaking "gbe" languages. Being a distant god, she is not the object of worship. *Mawu* and *Lisa* are twins born out of Nana Buluku. When they grew up, *Nana Buluku* divided her kingdom giving the former the power over night, moon and west, and the latter: day, sun and east. *Mawu* is older and very kind. *Lisa* is a young and temperamental man. When he rules during the day, people are forced to work and sweat in the scorching sun and in the heat. But during the night, when *Mawu* takes over, people sleep and gain strength after a hard day's work. It is also the time for experiencing the pleasures of life: dancing, telling stories and loving each other. It is said that when *Lisa* punishes – *Mawu* forgives. *Mawu's* peace symbolizes wisdom, while *Lisa's* youth

Symbols of King Tegbes as a mural on the fence of the Prefecture, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

stands for strength. In art, the *Mawu-Lisa* pair is sometimes presented in the form of a hermaphrodite figure with two faces: *Mawu's* on one side and Lisa's on the other.
The Heaven Pantheon has its own cult, priests and apprentices. It was introduced during the reign of Tegbes (1732–1774) by his mother, to secure his son's authority. The position and prestige of *Mawu-Lisa* worship in Dahomey can be compared to state religions in Europe. In royal times, it was the only cultural institution with the right to make human sacrifices. The main temple and the hermitage for apprentices were located within the palace complex in Abomey. The rituals were accompanied by grand festivity. However, this does not mean that the worship of *Mawu-Lisa* was popular. Only the members of the brotherhood of this cult, and there were very few of them, had the right to call *Mawu's* name while offering sacrifice. Nevertheless, in the common language, the calling "Oh, *Mawu*!" is repeated quite often, similarly to: "Oh, God!"
With time, *Mawu* and *Lisa* had offspring. Three first descendants: *Sagbata*, *Hevioso* and *Agbe* have their own pantheons, which is why they will be discussed separately. Later other came into the world, so there were a total 14 divine children. Other children of *Mawu* and *Lisa* are: *Gun* – god of iron, *Age* – god

Sagbata's sanctuary, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

of the bush, governing animals and birds, *Ji* (*Dan*, *Aido-Hwedo*) – god of rainbow, who helps the God of Thunder descend to earth. *Wete* and *Alawe* are male guardians of the sun estate of their father *Lisa*, while *Aizu* and *Akazu* are *Mawu's* daughters who have the same role in their mother's mansions as the guardians of the moon. Next in line was *Loko* – the god of trees who was entrusted with all the trees on earth. His task is so important that his younger brother *Medje* was sent to his aid. After them, *Ajakpa* was born and became the guardian of drinking water, while *Ajaba* became the goddess of the household, who cared for food. It is said that she manifests herself in the crackling of burning logs, when sparks rise upwards.

As mentioned before, apart from the first three descendants of *Mawu* and *Lisa*, the remaining *vodun* forms the Heaven Pantheon. *Gun*, the god of iron and war, was placed directly below the parent gods. He had the task of making land habitable for people and he gave them tools to control the earth. He also taught them craftsmanship. That is why his temples are located always outside the houses, just like the forges, which are built some distance from houses due to fire danger. Also, his temples do not have roofs, as they would be surely swallowed up by fire. However, *Gun* is not only considered a blacksmith. He is also depicted as a piece of iron (sword, *gubasa*) that *Mawu* gave *Lisa* when she sent him to help people settle on earth. The same object is used by *Mawu* as a wand during creation.

Another particularly interesting god is *Aido-Hwedo*, portrayed in the form of a snake which accompanied *Mawu* when she created the world. It was *Aido-Hwedo*, a serpent older than the universe, which *Mawu* carried in her mouth during creation. Wherever they stopped, mountains were formed from the excrement of the serpent and when they moved, the terrain undulated.

Gun altar in the forge, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Today, *Aido-Hwedo* takes on two forms. The first one is female and lives above the earth, in the heavens. On her tail she carries lightning, and together with the deities of the Thunder Pantheon, she throws them from the sky. Some say she is both the thunder and the rainbow. The second form is male and lies curled up underground, supporting the weight of the world. The Fon people say that when he moves, he causes an earthquake and the end of the world will come when he will not be able to carry the burden of the ever multiplying humanity. The divine figure of *Aido-Hwedo* is always depicted as a pair (2, 4) and personifies all the gods unknown to the Fon people. It is less respected than other *vodun*, but more feared. Not all snakes are worshiped as personifications of *Aido-Hwedo*. The serpent's body embodies the principle of movement (everything that curves). As *Aido-Hwedo*, it is characterised by a dynamic nature, movement and life.

The youngest son of *Mawu* and *Lisa*, *Legba*, the divine trickster, does not belong to any special pantheon, but ritual practices related to him are present in all cults and in everyday life. Therefore, he will be the subject of separate discussion later in this chapter.

The Earth Pantheon. It is headed by the first-born son of *Mawu-Lisa*, the older brother of the god of Thunder: *Sagbata*. However, this is not an individual god but a twin couple: *Dada Zodji* and *Nyohwe Ananu*. Myths talk about the relationship between the Earth Pantheon and the Thunder Pantheon. Hevioso – god of Thunder – wanted to be the god of the earth, but *Mawu-Lisa* said that it would be best if their eldest descendant, *Sagbata*, descended on earth. He could take whatever he wanted with him, provided he never returned to heaven. However, he chose so many things that there was no room for water and fire, but *Sagbata* found them unimportant. Jealous, *Hebiosso* kept water and Thunder for himself. People welcomed the new king happily, as he gave them many riches, but soon came drought and famine. It was *Legba* who stepped in as mediator in the dispute between *Hebiosso* and *Sagbata*. As part of his trick, he told people on earth to start a great fire; he then forced *Hebiosso* to release water from the sky to extinguish it, threatening that if the fire reached heaven it would wreak havoc. Thanks to *Legba*, the brothers were reconciled and rain came back to earth, so today, there is no risk of drought as it once was. *Sagbata* is the master of the earth, who rewards with abundant crops, and punishes with smallpox and other skin diseases. It is said that spots and rash are the seeds eaten by a person, which now come out through the skin. *Sagbata's* altars are always outside villages because the ruler of every village is the king. However, the kings of Dahomey hated this competitive invisible sovereign, especially given the fact that several of them died of smallpox. The cult of *Sagbata*, though unwelcome by kings, developed strongly in the agricultural environment, because the harvest was dependent on the god of the earth. In art, *Sagbata* can be recognized by rough surfaces, protrusions and other accessories similar to pimples.

The Thunder Pantheon. With the younger brother of *Sagbata*, *Hebiosso*, was already discussed with the Earth Pantheon. He is the master of the heaven and the judge who makes the final judgment because he understands the needs of the world. He sends heat and rain, kills people and destroys houses, trees and fields, but also makes people fertile and ensures good harvest. His symbol is a ram and he has many children. According to the priests of this pantheon, the firstborn son was *Agbe*, the god of the ocean. He punishes people with thunder, but the application of this punishment is so specialized that the priests, after examining the body, can tell which of the deities of the Thunder Pantheon sent the punishment. Symbols of *Hebiosso* are thunder axes, smoothed stones and a fish. The ceremonial axes, referring to the gods of Thunder and the Sea by numerous attributes, are very important artefacts in dances performed in honour of the deities of this pantheon. A typical *Hebiosso* axe has a wooden handle finished with the head of a ram (or with horns). The brass blade has engravings on both sides, depicting *Aido-Hwedo* – a snake that carries thunder down to the ground. The blade is attached to the handle by spring wires, which stand for lightning bolts. Two fishes symbolize the sea, ruled by the deities of this pantheon. On the back of the handle, there is a copper knob in the form of a Neolithic smoothed stone.

The Sea Pantheon. The deities ruling the sea are the offspring of *Agbe*. In the Heaven Pantheon, he is considered the third son of *Mawu* and *Lisa*, while in the Thunder Pantheon, he is said to be the firstborn

of *Hebiosso* (*Sogbo*), identified with *Mawu*. *Agbe* was instructed to rule the world; he came down to earth and created the sea, where he lives. *Sogbo* did not care about the earth, as her son (or brother) ruled there, and moreover, the sky was so much bigger. *Agbe* came to earth with his twin sister and wife: *Naete*. They lived in the sea, but she chose to reside in the river. They communicate with *Mawu* on the horizon, where the sky meets the sea. Thanks to this closeness, they live both in heaven and in the sea. The sun, rising from the sea in the morning and setting behind it in the evening, is believed to be the eyes of *Agbe*.
Agbe and *Naete* have six children. Their first-born son, *Agboyu*, looks after his mother. Next son, *Ahwangan*, is very impetuous and caused much evil sinking ships, so his father threw him ashore. The third child was *Tokpodun*, venerated by women for her gentleness. Unable to endure brutality of her brothers, she went ashore and turned into a river. The next son, *Saho*, lives in the rising waves. Another, *Gbeyongbo* – the god of descending wave – is very malicious. *Agbe* values him, although he is responsible for drowning people and sinking ships. *Afrekete* is the youngest daughter of *Agbe* and *Naete* and the most anxious of all children; she does not want to be neither in the sea nor on land, but still wants to stay close to people. She is said to love gossip and know everything about her parents. Adored by the Dahomeyans, she resembles *Legba* in character. Deities from the Sea Pantheon are usually worshiped as part of the cult of the Thunder Pantheon.

Sanctuary, Mougnon around Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Once a *vodun* temple was erected and the priest responsible for it was installed, worship could begin. Candidates for apprentices are selected by reading the signs. During initiation, they are symbolically killed and then resuscitated to become a medium for a *vodun*. By the power of the deity, temples become popular, and the prestige of their priests grows. At the same time, the number of worshipers of the *vodun* and its apprentices increases.
Each temple has a priest, called *voduno*, who is assisted by several of the oldest and most trusted members of the cult. Next in the hierarchy, there are *vodunsi* (apprentices) who, regardless of gender, are called "*vodun* wives". Next, there are novices at various stages of introduction, mostly those who

are isolated in a cult house while waiting for initiation. Ritual ceremonies are either closed or public. The former, is led by a *voduno* in a temple yard accompanied only by the initiates. The latter take place outside the gates of the temple and include, for example, the presentation of the newly initiated to a wide audience during a solemn procession.
Cults associated with *vodun* pantheons are institutionalized and engage a relatively small part of the population. Simple rural people, while sharing the beliefs of the great gods and offering them sacrifices, prefer deities which are less distant and can offer direct help. There are three supernatural entities close to human life, namely *Dan*, *Legba* and *Fa*. The first of them was already mentioned and will be discussed again later. However, *Fa* and *Legba* attract particular attention.

Individual gods

As already mentioned, *Legba* is the youngest son of *Mawu-Lisa*, who can be either kind or malicious. Acting as spokesman and messenger of all gods, he is worshiped by everyone, regardless of the cult, and he is summoned whenever a request is directed to any supernatural force. He has the power to put an end to some burdens of the human condition. He can help by tricking other gods. Ritual figures show *Legba* in the human form: a torso and a head, with an extremely long raised penis and with a pot

Legba sanctuary of district, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

at his feet, in front of which sacrifice is offered. At the temple of *Legba*, you can find wooden statues representing his wives. This shrine, located next to the house, is covered with a conical roof.
When somebody leaves the house, they whisper a few words to *Legba*, asking for good fortune. Before any god receives a sacrifice, *Legba* receives a part of it, because if he is ignored, being the spokesman and intermediary between people and gods, he could refuse to communicate intentions and the name of the donor. Rude and wicked, he gets angry fast, but is also quick to forgive; he can be cunning

and malicious, but never hostile. *Legba* has no apprentices, no temples and no priests. However, he has a place in every pantheon, and his cult is universal, individual and lasting. Because only *Legba* knows the languages of all divine kingdoms and serves as the spokesman for the gods, he must be always addressed before any other god can be called.

Fa – the fate of the universe, intended by the gods – is an important spiritual being in human life. *Fa* is associated mainly with the divination system. When he came to the Fon people from Nigeria, people were initially sceptical. Nevertheless, when droughts became bothersome and all everything else failed, *Fa* diviners conducted a séance and suggested sacrifice to be made. After the sacrifice had been offered, rain fell on the same day. People came from all directions and the story repeated itself: after consulting with *Fa* and making appropriate sacrifice, there was heavy rainfall also in other villages. The king decided that the *Fa* divination system was real. It is based on the interpretation of permutations and combinations of an arrangement of sixteen palm nuts falling on a divining tablet. There are many combinations so the fortune-teller must be expert not only in mythology, but also the context of the situation to be interpreted.

Although other divination systems existed and are still present before the introduction of the *Fa* practice in Dahomey, it remains the most popular. *Fa* acts as expression of *Mawu's* formula, with *Legba* as an interpreter and a herald of the gods. That's why they always appear together. Myths confirm the divine origin of *Fa*.

Fa is both male and female and has sixteen eyes. Parents ordered *Fa* to live on top of a palm tree in the sky, to observe the sea, the earth and the heaven. At night, when *Fa* sleeps, his/her many eyes are closed and can be only opened by *Legba*. In the morning, when *Legba* climbs the palm tree, he first asks *Fa*, which eyes to open: in the back or the front, right or left. However, *Fa* is too cautious to speak, afraid of being overheard, so the answers are communicated to *Legba* using palm nuts. When *Fa* puts one nut in *Legba's* hand, it means a wish to have two eyes opened, and when *Legba* receives two nuts – only one eye. After opening *Fa's* eyes, *Legba* himself looks around to see what is happening in the sea, on earth and in heaven, and passes the information to *Fa*.

The *Legba* family altar, on the right a wooden sculpture of his wife, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Later, the myth explains how, through the children of *Fa* and with the permission of *Mawu*, the *Fa* divine system was passed on to people so that they could know their destiny. The *Fa* is closely related to *Legba*. If *Legba* does not want *Fa* to speak, people will not hear the truth, because he is the only translator of the language of the gods into human language. Without the help of *Fa*, people would not know how to satisfy the gods, as it is *Fa* who determines, through *Legba*, which deities should be addressed and what sacrifice should be made. Currently, *Fa* has 16 major emissaries and each of them has 16 assistants. *Fa* has one message when one emissary arrives, and another, if there are two of them. Each emissary represents the will of an individual *vodun* or pantheon.

Divination séances have similar course. The fortune-teller sits on the ground. In front of him, he has a wooden tray (a divining tablet) with white clay or flour scattered over the surface. He takes palm nuts and quickly puts them from one hand into the other, making one or two nuts fall on the tray. This exercise is repeated eight times. Each time, he draws two lines in the sand if one nut escapes and one line if two nuts fall into the other hand. As a result, a set of eight single or double strokes is created on the tray, which gives a system of sixteen combinations. Each of these combinations is called "*du*" and has its own name and meaning. The combination that appeared as an answer to a particular question is interpreted using appropriate mythology.

The fortune-teller consults *Fa*, for example, at childbirth, to know what sacrifice must be made to ensure successful birth, or shortly after birth, to know who is the child's protective spirit and if the child is a boy, then to know the best time for circumcision: in childhood or at the age of 18-19. *Fa* also suggests sacrifice to be made during the ceremony of welcoming a new child, when building a house, planting a field, beginning a journey, undertaking a project and entering into marriage or to learn about the result of the project or to determine the cause of the disease, impotence or infertility.

To further understand the philosophy of life of the Fon people, it is worth looking at their concept of a person. According to the Fon people, a man is made up of a body that *Mawu* forms from clay and places in the womb of the mother, and from three souls (*se*). The first of them is the ancestral soul, the "guiding spirit" of the individual, called *djoto*. However, before it becomes *djoto*, it must find clay to form a body that will perpetuate the name of the ancestor. It is believed that this soul belongs to the person's grandfather, but it does not necessarily have to be the soul of a direct relative. It is rather a biological force.

The second is the personal soul, called *semedo*, which, after collecting the clay, takes the shape of the individual's physical body. It represents the personality: thoughts, doubts, questions and it is expressed in the characteristic voice of a given person. *Semedo* can leave the body at night and travel to strange places. After death, it goes to *Mawu* to report on the person's life on earth.

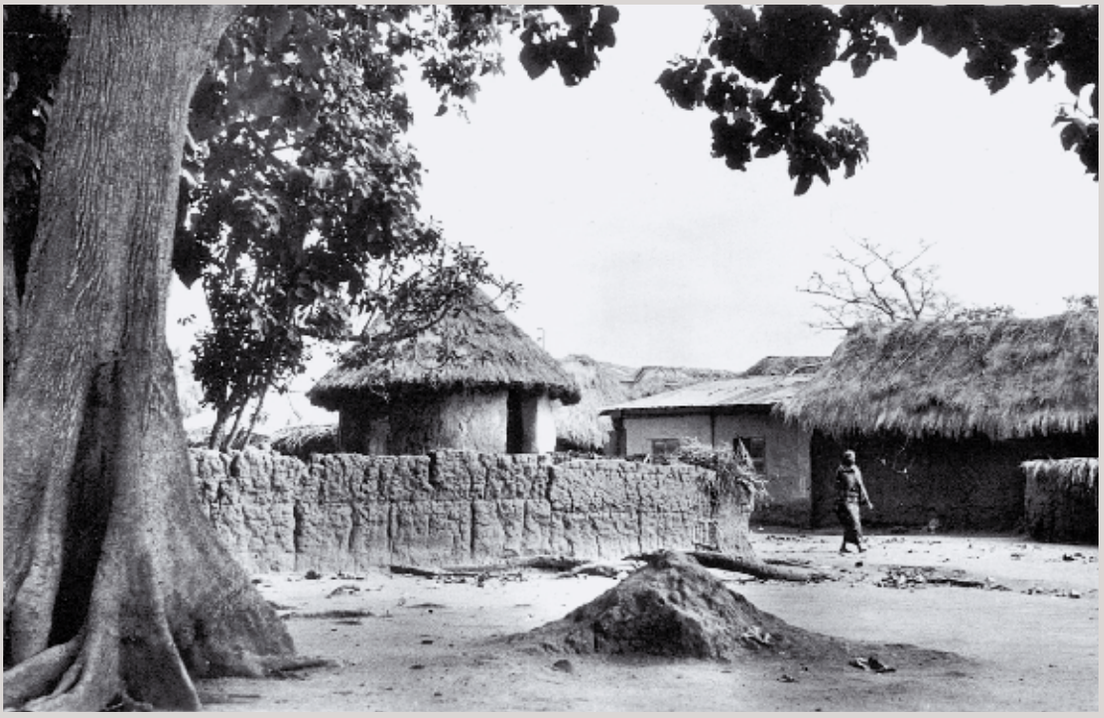
The third soul is *selido*, "a portion of *Mawu* residing in each person", representing intellect and intuition, an inner voice directing all actions. Because *selido* is a part of *Mawu*, who is not offered sacrifice, *selido* also does not expect any offerings. It is *selido* that enables man to dominate the earth. It is located in the pelvis, where children are made. After death, it also appears before the god and, if necessary, testifies against *semedo*. If *Mawu* is not satisfied with somebody's earthly behaviour, he dismisses *selido* of that person, which causes death.

The most important human element is *semedo*, representing thinking and speaking. *Semedo* is not given sacrifice, because it is believed that people feed their *semedo* when eating. However, sacrifice may be necessary if ordered by the oracle. In such a case, the person's head is shaven (because that is where *semedo* resides) and he is dressed in white; a white pigeon or chicken is killed and his head is sprinkled with a few drops of blood and feathers. The sacrifice animals are eaten by the participants of the ceremony, while the person in question sits silent, eating nothing.

Every soul returns to earth in the form *djoto* sixteen times, in sixteen bodies and then returns to the first body. As there are no living people who know the owner of that body, it can live in a large tree or a hill dedicated to its ancestor.

Some people have a fourth soul. This applies only to adult men who received a full "revelation" from *Fa* and were granted *sekpoli* – a soul that remains in heaven to protect the good and the evil of human

destiny. Usually, when a boy is between ten and twelve years old, the fortune-teller installs a partial *fa* in the form of a pot placed on a mound in front of the house. When the boy becomes a man and takes a significant position in the group, he can take steps to receive the full *fa*. People often delay these ceremonies because of significant expenses they generate. When the necessary resources are gathered, the person goes with the fortune-teller to the forest, to obtain his *kpoli* in the form of an earthly equivalent of *sekpoli* – the soul that remains in heaven. It is symbolized by the sand on which the fortune-teller sketched "power lines". The sand is collected and put in a bag made of a square piece of white cotton, decorated with kauri shells. It becomes the object of personal worship. Other objects of worship are the plaque, white clay or flour, palm nuts and a horn-like object carved from wood or ivory used for *Fa* divination. All those items are kept in the house of the initiated person. A man "feeds" *Fa* by offering sacrifice two to three times a year. First, *Fa* is consulted to point to the preferred offering. During the sacrifice ceremony, a *weduda* dance is performed.



Temple of the python, the guardian animal of Ouidah, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

A woman can only receive a partial *kpoli*, unless she is the head of the family. This is explained by the fact that *Mawu*, being a woman herself, takes particular care of all women. Moreover, if a man seeks happiness, it would also mean happiness of his wife and children. Therefore, destiny should not be divided within one family. The *Fa* is not *vodun* like *Mawu*, *Hebiosso* or *Dan*, because it is worshiped only by men.

Dan as *Aido-Hwedo* relates to the whole universe, but he also has an individual side, called *yodan* (*dan*). At the beginning of human life, he becomes a serpent, a *dan* of the individual, who fills the womb of a woman with whatever *djoto* and *semedo* had prepared in heaven. When a child is born, *dan* comes along. It is represented by the umbilical cord, which is cut and buried under a palm tree, making the tree inseparably connected with the child. The location of the place is kept a secret to protect the child. This connection does not mean that if someone damages the tree, the child will automatically get sick and die. However, the child may be in danger if a sorcerer uses the tree to cast controlling spells.

The Fon people believe that *dan* lives in the stomach, and therefore, when offering oil, blood or rum before the symbol of the *vodun* of *Dan*, they sprinkle the head and the navel. Only the head of the family can install *Dan's* sanctuary. It is usually located near the altar of *Legba*, represented by two pots, one male and the one female – a sign of prosperity, because *Dan* is believed to bring wealth. Not only people, but also *voduns* have their personal dan. *Dan* can be unpredictable. At times, he gives and at other times, takes away. When his sanctuary is well installed and sacrifice appropriate, *Dan* brings wealth to his worshipers. However, whoever neglects him becomes his slave. A successful man should never forget the one who brought him into the world and ensured prosperity. If *Dan* blessed the worshiper with good fortune, the family will not forget about *Dan* after his death. They will set up a shrine and provide apprentices who will dance for him, as they do for other *vodun*. To this day, the largest temple dedicated to *Dan* can be found in Ouidah. It was founded by King Agadja, after conquering the city and getting access to the sea. A *dan* which was not worshiped in the household and offered no temple, leaves the man after death and manifests itself as volatile emanations coming out of the head, which can be seen by people of exceptional spiritual strength.

As mentioned before, the pantheons of the great gods, *Mawu-Lisa*, *Sagbata* or *Hebiosso-Agbe*, have their own temples, priests and apprentices – they live away from the struggles of simple farmers. For the common people, it is a sacred but rather foreign reality. *Legba*, *Fa* and *Dan* exist close to the people, and so does (as we shall see soon) a whole array of smaller ghosts, populating deserted lands. *Legba* tells the gods whom to reward or punish according to *Fate*. The effectiveness of sacrifice depends on his involvement. He protects houses and property. *Fa* shows people their destiny and enables them to act according to their fates. *Dan* represents the movement of all living beings, he has the power to bring wealth or cause poverty. In art, he is depicted in serpentine forms, usually made of metal.

Temple of the python, the guardian animal of Ouidah, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

Ancestor worship

At the forefront of the ancestor worship are the founders of the Dahomey *Tohwiyo* clans. Myths refer to the place of origin where *Lisa* was himself as the great founder. It is said that when *Mawu* wanted people to multiply, she sent spirits from heaven, which coupled with humans to give birth to founders of all clans. Such spirits were mostly animals. The most famous myth narrates the origins of the royal family. The official version reads as follows: "In the times that can be determined approximately as the 13th century, Princess *Aligbonon*, daughter of King Tado, went to the spring to collect water. There, she met a ghost (*hun*) who took the form of a male panther (*kpo*). Terrified, princess's companions escaped, leaving their mistress at the mercy of the predator. They soon returned with armed warriors and found *Aligbonon* alive and without harm, while the panther had disappeared. Nine months later, the princess gave birth to a male child with red and curly hair and a strong body, called 'son of the panther'. The child was named *Agassou*. Soon, he became a tall and strong young man with long nails. The man demonstrated exceptional strength and courage, and when he died, he left behind numerous descendants. His children, called *Agassouvi* (sons of the panther), formed an important clan in Tado. When the dispute over the succession to the throne broke out, one of the princes insulted the chief of the *Agassouvi* clan, who retaliated with a deadly blow. As a result, he had to leave his country" [Oké 1984: 51]. *Tohwiyo*, being the founder ancestor, performs the function of a judge and serves punishment. If the fortune teller suggests that the new-born child comes from *Tohwiyo*, for two years, the child's mother is considered to be *Tohwiyo's* wife and remain under his influences.

In the spiritual hierarchy, below *Tohwiyo*, there are *Tovodun* – deified ancestors. Authority is passed on by the eldest man and the oldest woman, who constitute a bridge between the living and the dead. It is usually them who receive most sacrifice. Ancestors must be offered first crops and they must be appeased before marriage, before and after journey and in all circumstances indicated by the fortune-teller. To become an ancestor spirit, it is important for the family to accurately observe rituals. If anything is neglected, the soul will be condemned to eternal exile and wander as an evil ghost, seeking revenge on careless children. But when the soul succeeds in reaching the world of the dead, it will be received by other deceased relatives awaiting deification, which requires spending a long time in the underworld.

A special religious role is played by *Tohosu* – breach babies, or children showing any anomalies at birth. The name itself means "king of the waters". They are considered to be the *vodun* that inhabited the child's body to manifest their anger. Once, such a child was thrown into a stream and sacrifices were made to appease the deity. They were considered the incarnation of river *vodun*. Some of them, after consulting *Fa*, were left alive and worshiped as protective deities. Above all, they are believed to be the keepers of the kingdom of death. Here also, hierarchy and order are strictly observed. *Tohosu* from the royal family holds the leading role.

In this context, it is also impossible to forget the significant role of twins (*Hoho*). The Fon people believe that twins have their brothers in the bush and go there at night as monkeys. A distinguished researcher of the *Fon* culture, Pierre Verger, claims that twins should not be confused with *vodun*. Their extraordinary births give them an aura of the supernatural. When one of them dies as an infant, a figurine representing the dead twin

Figures of King Béhanzin's ancestors, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

is carved and the mother wears it on her back or between her breasts. When the living twin grows up a little and starts eating solid food, the mother does not forget the dead baby, always leaving out a bit of food and drink, even symbolically [Gangba Guédou 1985: 109–112]. The mother of twins is highly respected in the *Fon* community.

Twins are a kind of semi-divine ghosts. *Hoho* is in fact a goddess of twins, who share her power. Twins know magic very well and many stories describe how they compete with *Tohosu*. It is also worth mentioning Abiku ghosts – children who are born to die. They can be recognized when subsequent children of one mother die. Such children are offered to *vodun*, who can thwart their return to the forest (which means death), or their bodies are mutilated so that the spirits cannot recognize and kill them. These children wear metal decorations on their ankles or a bell bracelet for their whole adult lives, so that the iron weights and bells keep them on the ground.

Magic and medicine

Two paths lead from the great *vodun* gods: one through *Tohwiyo* to deified ancestors and family guardians and the second through semi-divine spirits to magic. It is the semi-divine forest spirits that embody the psychological connection between gods and magic. The first of them is *Minona* (our mother *Na*), daughter of *Mawu* and *Legba*, or in other mythology, sister of *Legba* and mother of *Fa*. Every house has a shrine dedicated to *Minona*. She is the patron spirit of women. Being the mother of *Fa*, she gives power to fortune-tellers and provides them with protection.

MAGIC – the word comes from the Persian language and means science and wisdom. It refers to various ideas, beliefs and rituals aimed at obtaining knowledge about controlling the life force, developing senses able to capture energies and enclose it in talismans, formulas or magical seals. Magic seems to impose control, while religion comes from maintaining relationships with supernatural beings. The former wants to force nature to obey human will, the latter asks for the grace of god.

Ghosts living in the forest, called *azizan*, are directly related to magic and they know as much about plants as *Legba*. When the Fon people talk about medications made of leaves or herbs, they mention these monkey-like creatures. They can be found in small anthills, but can also inhabit iroko or kapok trees (*Ceiba Pentandra*). They can be spotted by trained hunters, who spend a lot of time in the forest. It is the hunters who received the magical knowledge from *azizan*. Once the healing power of a plant was revealed, this knowledge became the property of all humanity, and is then passed from generation to generation. That medicine will be effective as long as its power is not destroyed by disregarding a taboo. Because it was *azizan* who gave people medical knowledge, it is not surprising that the most effective medicines (*gbo*) are associated with the ancestors who became famous as hunters. *Azizan* are not *vodun*, they do not have temples or drums to carry their voices. They also do not have priests or apprentices. However, they possess the "seal of divinity" – Yehwe – as giving people *gbo*, and at the same time suggesting the existence of certain *vodun* and forms of worship.

Gbo is a category of medicines or supernatural powers, as well as their antisocial counterparts. *Gbo* come from *Mawu* and even the gods cannot do without them. It is believed that the first *gbo* were created by *Legba*, as told by the story below.

"At the beginning, the gods were very hungry because no one offered them sacrifice. *Legba* made a snake, put it on the road to the market and ordered it to bite passers-by. When the snake bit one of them, *Legba* approached and said: 'Give me something and I will heal you.' As soon as he received something, he ran to the market to buy food. One day, a passerby asked *Legba* "which creature bites people?" *Legba* answered: 'It is *gbo*. Bring me two chickens, eighty kauri shells and some straw, and I will make a *gbo* for you.' On the side, he explained how to make medicine. Then he ordered the man to throw

Offerings to *Legba* at the house altar, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

a twig on the ground, which turned into a serpent and began to bite people. But this time *Legba* gave an antidote. That first man who learned how to make the medicine was Awe."

Snake is often associated with healing (*gbo*) because it resembles a vine that can be used as medicine. Not only *Legba*, but also other gods have knowledge of medicines. However, the real link between the world of gods and magic are intermediate spirits: *Minona*, *Hoho* (twins), *Abiku* and *azizan*.

The Fon people recognize and use countless *gbo*. They can be classified by form and ingredients or according to their function. And so, the first category are herbal macerates for bathing, powders taken orally or applied to the skin, powders wrapped in a piece of cloth and worn as a talisman. They can also take the form of copper or iron bracelets for protection against danger. *Gbo* perform a variety of functions: they can protect against evil magic spells cast by others, protect the house, the herd and fields. There are *gbo* which can return the evil back to the sender, some can kill, while others prolong life, protect against evil magic buried in the field or serve as a love spell; still others affect the judge's decisions, heal diseases, look after hunters, children or pregnant women, protect against accidents and give strength.

A *gbo* draws its power from the supernatural power that animates it. Their use is defined by the magical principle of similarity, along with instruction on how to use their force for the good of evil. Most *gbo* have countermeasures that can neutralize their power. Each *gbo* has its own formula, which is related to its ingredients and the strength of the animating spirit.

Each *gbo* likes a certain types of food and dislikes others. It should get with it likes to become stronger. The power of *gbo*, unlike *vodun*, can be activated in accordance with the will of its owner by giving proper food, calling its name or pronouncing a formula that makes it effective. If sacrifice is not given, *gbo* can fall asleep. In any case, there is also stronger magic, which can annihilate *gbo* or turn its power against the owner. This applies both to evil and good spells.

Although good and bad magic are thought to use the same power, there are people who specialize in evil magic. They are called *azondato*. They are said to be organized in closed brotherhoods. They govern the souls who have not entered

A figure depicting a mother breastfeeding her child, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

the world of ancestors. It is said that these are people with reddened eyes or those who are successful in trading. At night, these dangerous individuals turn into bats and perform their evil deeds.
The earth, trees and shrubs, rocks, animal and people bodies provide the Fon people with material for making *gbo*, while *azizan* and other forest spirits, *Legba*, *Fa*, *Dan* and the great gods teach them how to fill this material with effective force. Even modern vaccines are considered gbo, given to people by *Mawu*. The human condition is not hopeless. This is indicated by one of *Fon* proverbs: *Mawu* says to a newborn child: 'If I give a man a disease, I also gave him medicine'".

Active figures

Bochio (*bocio*, *botchio*) figurines attract special attention of the admirers of the Fon art. *Bochio* is the common name of anthropomorphic sculptures. This is a type of *gbo*, although the term "gbo" is reserved for magical objects that do not have figural representations. The word "bochio" consists of two elements "bo"[2] = "having power" and "cio" = dead body.
In *bochio*, the force is anthropomorphized and visualized. *Bochio* represents the person who ordered it and refers to psychological and emotional identity. It expresses both familiarity and alienation, while its form depends on the context. Its therapeutic significance comes from transferring emotions from a person to *bochio*. It serves as an imitation or an effigy and its observer becomes a part of it [Blier 1995: 95]. However, one must remember that *gbo* and *bochio* are not just a containers or a representations of power, as in the case of altars built for the gods. The material object itself is a force. Through activation, it is endowed with power that makes it a magical object.

FETISH – a word which comes from Portuguese and means "an enchanted object". It is a physical object used in cultic practices because of its magical power. Material of the fetish can be organic or human-made. The characteristic elements of the fetish are its ingredients, often invisible and hidden inside the object. It is these ingredients of plant, animal or human origin that determine the effectiveness of the object. Although it is a man-made object, it is called upon to produce the desired effects. It is believed that it has its own will and can influence human behaviour. *Bocio* should be considered a type of fetish.

Types of *bochio* cannot be counted, because there are countless manifestations of desires that can be satisfied, and their power is only limited by the imagination of each worshiper [Herissé 1911: 148, quoted after Blier 1995: 117]. Suzanne P. Blier enumerates the following functions served by *bochio*: attracting clients or lovers, seduction, making someone hated by others, immunity to poison or bad deeds, protection from being bitten by a man, animal or snake, curing leprosy, rheumatism and other diseases, arousing good will, sympathy or guilt, helping fulfil desires, making someone sick, impotent, a fool or infertile, estranging two or more people, soothing obsessions, fears and influence of spirits, attracting the users of *gbo*, protection against magic, protection of the home and private property, protection of fields and protection from the dead during the funeral, stimulating confidence and the feeling of power, causing hostility, ensuring longevity, causing amnesia, poisoning someone at a distance, help in theft or killing someone [Blier 1995: 117-118]. Yet, the list above is not full. It should be noted that *bochio* serve both positive and negative functions, depending on their use.
Like every sculpture, the anthropomorphic figure of *bochio* follows certain rules of representing individual parts of the body and their symbolism. Particular attention should be paid to the stomach, which, according to Fon beliefs, is a source of emotions. In sculptures of this type, the belly is often swollen and bloated by the addition of various ingredients. The bellies of many *bochio* suggest

[2] *Gbo* and *bo* should be treated interchangeably.

Fètischeur, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

strength, disorder, disease and even fury. The navel marks the entrance to the stomach. It is an important point when activating *bochio*. Other important parts of the body are kidneys (considered the primary organ of reflection), genitals and buttocks, the neck – a sign of physical strength and the head (especially the forehead and eyes).

Non-figurative magic items (*gbo*) are often placed close to the body, around the neck, around the waist, on the shoulders, in the hair or in the pocket. They can also take the form of special hairstyles or scarification, a special soap, liquids or powders. Figurative magical objects (*bochio*) are usually found in transitory locations: entrances and exits in villages, marketplaces, farms, houses, temples or at crossroads. For example, a *bochio* called "Agbadome" protects the household. It is a pair of figurines placed in the house: female on the right, male on the left. A guardian *bochio* can be also placed at the back of the farm. A *bochio* called "Alimagban" accompanies travellers. Its strength comes from the macerate in which it was soaked. The Fon proverb says: "Two are always safer than one".

Bochio have not only a variety of forms, but also sizes. They are usually 0.2–1 m high and size plays a significant role in defining their power. The larger the figure, the greater it's strength. A *bochio* with a pointed tip is intended to be stuck in the ground and has an important symbolic significance, because the earth is considered the source of strength.

Fetish, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

Bocio figure, Mougnon, around Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Bocio figure, Mougnon, around Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Placing it in the ground is done only once, when activating the object. Thanks of the force emanating from the earth, that *bochio* has a unique power. When *bochio* is fixed on a flat base, it has other energy sources than the earth, coming from various deities and spirits. It can be repeatedly activated to renew its power.

Bochio can be seen during *Fon* divination practices. A fortune-teller is called "bokonon" or "holder of bo knowledge" (non = holder, kon = knowledge). It is believed that before the *fa* technique became popular, divination had focused on the bo power. This is evidenced by the specific character of *Fa* oracle in Dahomey, which, unlike *Fa* in Yoruba, includes elements of *bo*. *Bochio* figures used in divination are provided with mirrors, which symbolize clairvoyance, but also the ability to drive away danger.

Bochio is an object endowed with power. It is an aesthetically pleasing item, but at the same time it is a living being, which makes it active. Among the people associated with *bochio*, there are sculptors. In the Fon tradition, they could be only men, and they gave shape and meaning to the figurine. At first, a sculpted figure is just an object, far from playing the role of *bochio*. After the figure is carved, it is passed to creators who give the sculpture the right strength by tying or inserting various attachments. The next group associated with *bochio* are viewers and clients who ordered them to become beneficiaries of their strength. Emotions and psychology play an important role in the perception *bochio*. Some of the meanings expressed by *bochio* can be read as universal: death, slavery, swelling or deformation, but reception of *bochio* depends mostly on emotional impressions of strength, fear, shock, fury, disorder and deception. *Bochio* are very popular in the rural environment, especially as a protective measure and in diagnosing diseases.

The last group associated with *bochio* are advocates: priests, fortune-tellers, heads of families and families who activate *bochio* through interaction with materials and properties. All *vodun* have special *gbo* and their secrets are part of the education of priests. By making *bochio*, priests use not only knowledge, but also the power of the gods they serve. The created objects are supposed to ensure prosperity of their devotees. Apart from the priests, also the fortune-tellers have the ability to activate *bochio* by using the knowledge and power of their deities, and so do family elders, who can draw strength from their ancestors. Activating *bochio* is done by saying the right formula, licking, burning, rubbing with pepper seeds, squeezing with a string or wrapping with cloth, etc. The forces necessary to sacrifice a temple are material ingredients, such as pieces of stone, earth, bone, iron, animal parts or pieces of fabric. The same components are used in the creation of *gbo* and *bochio*. The knowledge of plants is important because it teaches about the cult and helps summon the power of each deity. All gods have their own plants that can be found on the surface of *bochio*. The same plants can are used to make medicines.

When creating a *bochio*, an important role is attributed to the types of material and the ways of tying additional elements. It is interesting to note the psychological potential associated with the string.

Among the numerous associations, we can mentions communication, duty, durability, complement, manipulation, resistance, power, resilience, etc. However, strings can also have a negative connotation: death, slavery, danger, fall, prison, toxicity, etc. Both the contrast of ideas expressed in relation to strings and the power of their psycho-dramatic source are noteworthy. There are other forms of closure associated with the string. It is often a buckle or a padlock which, depending on *gbo* or *bochio*, contains a varied potential value: weight, obstacle, solution, killing, accident, bad spirit, trouble.

Not only the way of creating additional elements of *bochio* is important, but also the material it is made of. Iron symbolizes power, strength, imprisonment, death, impoverishment, blow, fire, sorcery and trouble. Kauri shells and beads stand for danger, disgust, accident, money, funeral, pregnancy, etc. The above are just few examples in a wide range of symbols related to *bochio* representations. Some *bochio* have a hole on the top of the head and in the stomach where the blood of chicken sacrifice is placed. If a *bochio* is associated with black magic, blood of a duck is used instead.

There are several characteristic types of *bochio*. One of them is *kudio-bochio* – a word meaning "*bochio* instead of death" (*ku* = death, *dio* = exchange). When creating this item, little attention is paid to the form of the sculpture. It is used to help avoid traumatic situations or difficulties in life, mainly by deceiving evil spirits who will attack the figurative representation instead of the living person. By using the power of the sculpted "imposter", a person turns death into life. The next type is *wutudji-bochio* (*dji* = to swell, to conceive, to give birth, to create) is a figurine depicting a person with a swollen body (*wutudji*) around the belly or the back. This type of *bochio* is associated with sorcery or protection against it. It has the power to receive or send bad luck, to avoid or transfer it. Another type is *bochio-bigble* (*bigble* = fully defective). It is a representation of a deformed body. Its visual and emotional strength comes from missing a certain part of the body (usually a limb) or having more than one of them (two heads or two faces). It symbolizes tension and danger. Those types of *bochio* are often used to protect houses, farms, temples and villages. Yet another type is *kpodohonme-bochio* (pierced), associated with the idea of penetration, confinement and obstacle. It used to have buckles, today – usually padlocks. This *bochio* strengthens or fulfils desires. The number of closing elements is significant. The more padlocks, the greater the potential of this *bochio*. There is also *bla-bochio* (*bla* = bondage) – its strength comes from the fact of binding: desires, suffering, and energy. It can also be addressed to another person, who will die bound (a photo of a dead person bound before the funeral). *Bochio* stands for slavery, imprisonment, impotence and personal suffering. It can be also used for the good: tying the figurine in a place corresponding to a painful point on the body will cause the pain to subside. The presence of *bochio* was already mentioned when discussing divination. It involves *Fa-bochio*, which take various forms. They differ from other *bochio* because they are sprinkled with powder coming from the surface of the divination table. Unfortunately, this component quickly disappears and it is difficult to guess that the figure is *Fa-bochio*. There is also *vodun-bochio*, which (like *Fa-bochio*) do not differ in form. They are connected with individual deities and their powers. They can be recognized by kauri shells, while the colour of beads will indicate the type of *vodun*, which *bochio* represents. Finally, we should mention *bochio* related to sorcery. They can be identified by a big belly and two pairs of eyes [Blier 1995: 276–314].

Altar, Mougnon around Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

Whether defined by formal features or by the source of power, the abovementioned types of *bochio* provide important clues to reading of the work as well as the psychological and social dynamics that

define their artistic significance. *Bochio* expressed both the fear of death and the possibility of psychological projection and substitution. Through formal and functional modes of expression, the swollen figures of *bochio* express different values: from reproduction and growth to decay and destruction. Deformed and double-faced figures indicate the emotional value of the reduced or exaggerated features and the readiness to amplify and reduce. Pierced or perforated *bochio*, invoke strong ideas of penetration, secrecy and closure on the one hand, and power and reinforcement on the other. Bound *bochio* indicate a wide range of meanings, from limitation, repression, imprisonment and death, to life, family, self-control, culture and prosperity. *Fa-bochio* promotes purification by emphasizing communication with destiny and the natural course of life. *Vodun-bochio* is based on religious ideas and spiritual strength, and they bring psychological relief. Sorcery *bochio* is associated with fear of destruction by devastating revenge within the family [Blier 1995: 311, 314]. Each form of *bochio* figurines, although it does not correspond to any particular canon of art, communicates content that causes tension as well as release, both transgression, exchange and relief.

Asens kept in the ancestral home, Abomey, 2017, photo L. Buchalik

By way of conclusion, it is worth looking at a typical Fon house with particular attention to sacred places. Before entering the property, we would surely meet a *Legba* altar – a clay statue of a sitting figure with a long penis, and a wooden statuette of his first wife next to it. Nearby, there are mounds of ground, made for boys and women who achieved partial fa. At the foot of a baobab, there are two covered pots for the male and female *Dan*. On one side, there is a hut for ancestors, where *asen* are kept, and next to it: a house for *Tohwiyo*. In front of the door leading to the farm, there is a figure acting as the guardian of the entrance (*gbo*). The same can be found in front of each hut inside the homestead. At the wall of one of the huts, there is a mound devoted to *Lisa*. Next to the mound, there is a double clay vessel for twins. You can also see a clad of iron or a cactus – the symbol of *Sagbata*. In the hut of the first wife, we will find one altar for *Minona*, the goddess of women, and one for *Hwel* – the guardian of the household, as well as numerous *gbo*. The head of the house will store the *Fa* accessories in a small container, and if there are *vodunsi* in the homestead (apprentices of one of the *vodun*), they will have a container for ritual clothing. There are also personal *gbo* and *bochio* as well as *Glo* altars. That way, a house becomes a peculiar sacred space, but at the same time it is a place carefully protected by supernatural forces and beings, making the *Fon* who live there feel safe. Only by neglecting sacrifice rituals or ignoring the wishes of *vodun*, the power of destiny can cause disaster to happen.

Lucjan Buchalik
Municipal Museum in Żory

Birgit and Gustav, gallery and field collectors

Collecting

The term "collecting" derives from the Latin word *collectio* which means collection and it is a willful gathering of objects in order to create a collection or portfolio. "It is really hard to precisely define the term *collecting* due to its openness. The gathering of objects is usually based on variable determinants" [Podyma 2019: 82]. Collecting is most commonly encountered in its amateur form as a hobby and it is developed as a source of entertainment, even in children. Mature collectors treat their collections very seriously, often committing substantial financial resources. Professor Jan Święch from the Jagiellonian University believes that "collecting assumes the creation of a systematically ordered set of objects which will demonstrate a particular reality to the fullest extent. Choosing an object for a collection assumes that it must be recognized, which then requires proper knowledge guaranteeing a good decision in such a matter [2009: 45]. As noted by Katarzyna Podyma "the term *collectio* describes a process of acquiring objects but also the state of possession". Furthermore, she adds that "*collectio* is not possible without emotions" [2019: 82]. Gustav adds, with a sense of humor characteristic to him, that collecting is a disease which cannot be cured. A collector constantly seeks, supplements and expands his/her collection. In this context the question of whether a collection may be closed seems to be a rhetorical one.

Collecting has been known since antiquity. An example may be the Mouseion at Alexandria, founded by Ptolemy I Soter in 295 BC. It was considered the biggest scientific institute of antiquity due to its collection of manuscripts. This means that collecting is not only a hobby, but also a science. In the 16th and 17th century, cabinets of curiosities and wonders which included art collections, numismatic coins, ancient monuments, exotic items and other peculiarities, started to emerge in Europe. They were founded by rulers, aristocrats and, until the 18th century, they were the predecessors of museums. Nowadays, there are many types of *collecting*, the most popular are philately, numismatics, bibliophilism and militaristics. Somehow less popular are beerophilia (items related to beer), button collecting or collecting items related to shaving. Collectors of art of non-European cultures are the world elite. Aside from features characteristic for all hobbyists (commitment, expertise knowledge) they also need to have the ability to move in the field among people from different cultures.

Here we can ask ourselves a question about the object of interest of African art collectors. Before I try to answer this question one should first answer another question: What is art? According to a common belief, art is a way of influencing the sense of human aesthetics[1] through the senses. A picture transmitted through vision influences our senses and triggers aesthetic experiences. Gilles Gontier

[1] In this short article, the notion of aesthetics is narrowed down to a common definition linking an aesthetic subject with "beauty" or "careful execution" and its reception with the aesthetic predispositions of a recipient who classifies the subjects according to a "I like it – I do not like it" dichotomy.

believes that "art is a stable relation between freedom of thought and material freedom" [2016: 20]. It should be asked how an artist or recipient understands African art. Are these poetic comparisons adequate for their idea of art? Do the aesthetic features of an object or phenomenon matter in terms of aesthetics and religion for an African raised in the traditional way? However, it seems that this is a secondary problem. The most important things are the metaphysical meaning and religious features of an item, and then aesthetics, craftsmanship etc. Objects considered as art for Europeans constitute only a material exemplification of spiritual powers for believers of traditional religion and they are made according to such needs of their users[2]. As noted by rev. prof. Jacek J. Pawlik, in African cultures it is hard to distinguish religion from art [2009: 109, 116]. Both terms are of European origin and they are not present in the majority of local languages. However, art is still the main object of interest for western collectors. An antiquarian from Dogon's country (Mali) provided quite an original definition of art, stating that "African art consists of items and Dogon objects manufactured for tourists". Other Dogon antiquarians keep their distance and claim that the author of these words is a tanner and they mention that members of this group "lie and are not trustworthy". However, the opinion of this tanner is not isolated as many informers point out that art serves for family development, improving its standard of living, giving jobs and money. It should also be remembered that the vast majority of sculptors' products is aimed at tourists [Buchalik 2010: 232]. In his paper regarding the Vodun religion, Professor Andrzej Zieliński observes that "the main goal of African artists – dancers, singers, sculptors or painters – is to serve deities and spirits" [2011: 48]. He clearly emphasizes the religious character of traditional African art, as figurines and masks should facilitate contact with the sacred for believers. In another passage he highlights, paraphrasing Kofi Asare Opoku from Ghana, that "Africans do not pay homage to wooden figurines but they honor their deities, which choose these figurines as their temporary seat" [Zwoliński 2011: 29; Opoku 1978: 4]. African art, despite its exoticism and otherness became a part of European culture thanks to the commitment of museologists, who popularize knowledge but, above all, collectors who put African art in the antiquarian circulation [Podyma 2019: 81].

Fetish or figurine? that is the question, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

Writing about Madagascar, Karolina Marcinkowska observes that "including African masks and sculptures in a typical European category of art devoted for collections of curiosities or museums is far from their assessment in categories of a given non-European culture from the pre-colonial period when the meaning of an object was important, not its form" [Errington 1998]. The sole process of making these objects, and not the final outcome, was important for their manufacturers, and the function of summoning the eternal actions of ancestors ascribed to them caused a lack of attachment to their authorship, which is basically a defining factor for this category in the context of European art [Napier 1992: 26]. Usually a narrow group of collectors, dealers, curators and people calling themselves "specialists in the field of African art" has the right to award chosen "African art pieces" the title of "an original" or "an imitation"[3] [Marcinkowska 2016: 15].

[2] Other conceptions are also popular. In his paper regarding masks of the Dogon people from Mali, a French ethnologist Marcel Griaule observes that according to myths masks did not have a religious meaning but an aesthetic one [1994: 790]. It is quite a surprising interpretation. Masks are well rooted in myths and, according to them, the first masks came from metaphysical beings. Of course, aesthetic features cannot be completely ignored.

[3] In this quote the author used the work of David A. Napier [1992: 26] and she also refers to works of Shelly Errington [1998] and Sydney Kasfir [1999: 88].

Birgit and Gustav collection, Marl, 2014, photo: L. Buchalik.

In which area a collector operates, what is his or her area of interest, one may ask. The African bush or numerous antique shops in Paris or Brussels? Which one is easier to move around and where is it easier to find "a trophy"? These are hard questions, and answers will vary depending on whom you ask. The answer from a scientist looking for artifacts describing a researched reality will be different from the answer provided by a collector looking for beautiful objects.

At this point, it is worth saying a few words about the aesthetics of collected objects. Each collector wants to show his or her treasures, literally, in the best light. Thus, as mentioned above, many objects were carefully cleaned and polished, their natural, cultural patina, also called "a sacrificial patina", which

does not attract much attention was removed [Pawlik 2019: 133] and they were given an antiquarian patina[4]. Their current owners believe that this makes them noble. It is worth remembering that the original user did not treat them as works of art but as elements of a sacred zone which serve for making sacrifices. Stripping sculptures from acts of making sacrifices means depriving them of their nature. Nevertheless, such polished sculptures abound on the European antiquarian market as they "look more decorative". Birgit and Gustav prefer authentic objects, i.e. objects not deprived of their original patina, with traces of sacrifices, even when they look like a habitat of dust and dirt.
In European galleries, objects are denuded of their original, cultural patina; they have to shine, look nice and conform to western aesthetics. Gustav and Birgit see things differently. The objects have kept their authentic, natural patina, appearance and condition from times when they were used for religious purposes. They are not "adapted" to suit our aesthetic values and to the rules of the European collectors' community.

Collectors and museums

A collection is an exemplification of research conducted by museums. Gathering exhibit items was and still is a great opportunity for conducting ethnological observations allowing one to observe the process of change. Exhibit items constitute a reflection of processes taking place in the field, they register occurring changes resulting from, amongst other things, globalization. At the 1st Congress of Polish Museologists in Łódź (April 23, 2015), Jarosław Suchan stated that "exhibit items are objects of extraordinary authenticity, they don't imitate, they refer to the reality from which they originate". A collection or collectibles are the essence of a museum. A decision regarding the nature of collected exhibit items defines the whole character of a museum. An exhibit item triggers the viewer's imagination, sacralizes an exhibition. Nowadays, a change of accents in museum operations is taking place. At the above-mentioned Congress, Michał Niezabitowski, president of the Association of Polish Museologists, observed that today "the role of a museum is being redirected and the accent is moved from building a collection towards free-time engineering".
If museums deal with "the free-time engineering" who takes care of collections and registers the transformation process. Fortunately, there are collectors. Despite the latitude, they collect and thus protect from destruction. Adama Sawadogo, a collector from Burkina Faso, while describing his collecting passion quotes a story about a certain mask. "When it was carved, the dance of masks no longer existed. It could not dance. It was kept in a family which is Muslim nowadays. I went to see this family and persuaded them to give it back to me. I saw other masks which had been burnt, abandoned. My role is to recover such objects and create a private collection. This is my collection. It is very important for me because I am a fan of my culture."[5]
Preliminary surveys have shown that non-European collections are rare in Polish museums. It mainly results from the fact that Polish scientists have rarely conducted research amongst non-European cultures. Those who conducted such research worked for museums and universities in other countries. Professor Jan Czekanowski worked for the museums in Lipsko and Berlin, Wacław Sieroszewski and Bronisław Piłsudski were engaged with Kunstkamera of St. Petersburg; the private collection of

[4] "A sacrificial patina" is evidence of the sculpture's authenticity, a thick layer of this patina is evidence of the frequency of sacrifice making. By removing it, a collector deprives a figurine of its unique evidence of authenticity. Modern manufacturers of "authentic" figurines cover them with fake patina, i.e. they glaze them with a pulp made of millet and blood and they stick to them feathers of sacrificial animals.

[5] He pays a high price for his commitment to the traditional culture. He is the owner of a private collection of objects from the traditional Kurumba culture, he is also in charge of the Koro Wonde Museum in Pobe-Mengao (Soum province, Sahel region). He had to leave his village in 2019. The Jihadists terrorizing northern areas of Burkina Faso threatened him and his museum.

the latter of the two researchers became scattered after his death and then destroyed during World War II. This makes the donation from Birgit and Gustav even more valuable. It significantly changes the state of possession of exotic collections in Polish museums.

While discussing the interest of western collectors in African Art, Hanna Schreiber notices that "a western amateur recipient was very attracted to these pieces of art which have more in common with a simultaneous process of "inventing traditions". Hence the popularity of so-called tourist and souvenir art, as well as the great interest in shops with "folk art" or "ethnic art" which, according to an expert collector, do not meet the standards of "authenticity" [2014: 49]. Expert collectors pay particular attention to the object's authenticity. Taking into consideration the way of describing items in reputable galleries and antique shops, it may be concluded that the value of objects in the eyes of collectors is increased by information about the previous owner. If the previous collector had a good reputation, the object's value increased. If the collector is unknown, its value is slight. Registers of objects gathered by collectors mainly include data about the owner, and publications and exhibitions where a given object was presented, all of which significantly increase its value. The registers rarely mention who obtained this object in the field. Some certificates include information about the first owner and, rarely, the dating method. Collectors seldom have any information about the way a given object was obtained in the field. However, this information is important for scientists. Mainly, they focus on who (which researcher), when, where and in what circumstances an object was bought. "Upon purchasing objects in the field, musicologists try to match artifacts to make them representative of a given culture in a specific stage of its development. Collections coming from different periods of time enable one to define the transformation process taking place in a given culture. Therefore, museums' warehouses include "old" and "authentic" items, as well as the "new" ones manufactured to meet the needs of a constantly changing market. Nowadays, it means changes caused by the mass movement of tourists and the process of globalization. From an ethnological point of view, manufacturing pieces of art for commercial purposes, commissioned by people not belonging to the traditional society, is something degrading" [Buchalik 2018: 105].

One time, I showed Gustav a quiver with arrows (cat. no MŻo/A/3045/1-2) which I bought in Korsimoro, Burkina Faso (Sanmatega province, Centre-Nord region). It is a small town in Burkina Faso, to the north of Ouagadougou, which lacks any tourist attractions and is not visited by tourists. I came to Korsimoro mainly because of a Polish writer, Ferdynand Ossendowski, who resided there in 1926 [2011: 409–412]. The additional advantage was the fact that a befriended prefect was working there, too. There is a huge market in the town which attracts salesman (farmers, craftsmen) from neighboring areas. On one of

Quiver from the collection of Municipal Museum in Żory (MŻo/A/3045/1-2), photo: Małgorzata Dec.

the market stalls, I noticed a quiver with arrows. Almost identical to those sold in tourist souvenir shops. The one I saw was not that "pretty" as the ones meant for tourists. Arrows were of poor quality, they had different lengths, did not fit in the quiver, and were not suitable for shooting. The woman (!) who owned the stall broke a piece of a protruding arrow just in front of me in order to close the quiver[6]. Before I bought it, I had asked her what was its purpose and who bought stuff like this (as there were no tourists there). The owner told me that locals bought these items and they hung them at home as a protection from thieves. This is a modern application of an old weapon to current beliefs and it is very interesting from an ethnological point of view. During one of his visits to Żory, I showed Gustav this quiver. He gave his expert opinion that this is a modern object of rather poor quality and the only original part is its lid which has a significantly different color and patina. To be honest, I did not pay much attention to this lid when I bought this quiver. I was intrigued by its modern application. Gustav, who always searched for authentic objects, analyzed it in a way characteristic for him. I believe this is the only difference in my – museum oriented and his – private collecting.

Birgit and Gustav at their home, Marl, 2020, photo: Zbigniew Szendera.

Birgit and Gustav[7]

In the autumn of 2014, we made contact with Gustav Wilhelm and his wife Birgit Schlothauer from Marl, who decided to donate their collection to the Municipal Museum. Zbigniew Szendera described them in the following way: "These people are idealists and they love what they do. They respect people like you who love it as well."

---

[6] The woman selling the arrows is also a picture of occurring changes.

[7] This chapter was written on the basis of conversations with Birgit Schlothauer and Gustav Wilhelm between 2015 and 2019. Quotations from conversations are marked with quotation marks.

Routes through the Sahara in the years 1985-95, drawing by T. Hojczyk.

Birgit and Gustav "caught the collecting bug" in the 1970s. Gustav bought the first two masks in Port Harcurt (Nigeria) in 1978. He met some Dutchmen there who had bought a lot of masks from the local people. They persuaded him to buy two masks. They were supposed to be very valuable, old... When Gustav came back to the country and showed those masks to experts it turned out that they were modern products for tourists, probably made in Mali or Burkina Faso. He recalls years later: "I was very angry. I was not even thinking about the financial aspects but the fact that they had told me unbelievable things about these masks and then...". These two "false" masks encouraged him to study this topic. "I started looking for information and studying to be able to distinguish between authentic pieces and tourist souvenirs." He read specialist literature, consulted museologists from the Dutch Afrika Museum in Berg en Dal. Paradoxically, the masks gave rise to today's valuable collection. He has one of them, for sentimental reasons, to this day. It was the symbolic "beginning" of his collection. "I started looking for information and studying to be able to distinguish between authentic pieces and tourist souvenirs" – Gustav recalls.

His collection dates from 1978, when he bought the aforementioned masks. Then he seriously began collecting African art and, after some time, he shared his passion with Birgit. In 1997, they specialized their collection and since then they have been focusing on the culture of the old Dahomey kingdom. At the beginning, they bought many objects in the aforementioned museum in Berg en Dal. At that time the museum organized sales of obtained objects from time to time. The museum was buying collections from heirs of deceased owners. It kept only interesting objects and sold the rest of them. Now Gustav observes that "the quality of modern objects is completely different than in the 1980's because at that time very valuable objects were sold by this museum. It does not sell its collections anymore". It was the beginning of joint collecting. First, they gathered all objects, despite their country of origin: Mali, Guines, the whole of West Africa. Around 1994, they opened a gallery at their house which they showed to their friends and collectors. At the entrance to their house, a motif of an African mask was visible, which strongly suggested that lovers of African art lived there.

In 1984, they went for their first joint trip to Africa. At first, they were going to go by train from Cairo along the Nile, through Sudan to Kenya. They had to resign from this trip due to the outbreak of a civil war in Sudan. They contacted a friend in Senegal and went there. Beside the capital – Dakar they also visited Touba, they traveled through Gambia to the Casamance region where they stayed in Ziguinchor and in the most southward point Cap Skirrina. They were most impressed by the Wolof people's sacred city of Touba. It is mostly known as a pilgrimage center for all Muslims from the Senegambia travelling to the graveside of Amadou Bamba (the leader of the local Islamic brotherhood), who is buried in a local mosque. They visited the mosque as it was still possible at that time. Nowadays, it is not possible for non-Muslims. Then in Casamance, they took part in a ceremony involving the circumcision of boys from the Dioula ethnic group.

One of their African dreams was to travel across the Sahara and they accomplished it four times, the first time in 1985. They went from Marl by car, traveled to the south of Europe, to Italy, and then they went by ferry to the harbor located at the edge of Tunis in Tunisia – La Goulette. Next they went west to Algeria and when they passed Constantine they travelled south towards Mali. At that time, the asphalt road went only to Reggane (south from Adrar) and then there was more than 1,300 km of a dirt road (so-called *pista*), to Gao. They went home taking the same route. They recall: "this was a year after a great drought, we saw dead cattle of the Tuareg people". They were traveling for four weeks and during this time they visited Mali and then came back to Germany. Obviously, they bought different objects in Mali and they took them home.

The destination of their next trip in 1986 was Guinea as their friend from Senegal had moved there. Unfortunately, he did not have time to take care of them. They started traveling through Guinea by themselves and they stayed in the area inhabited by the Malinke. They visited Guinea for the next two years. In 1987, they went there from Europe by car. Similar to the first car trip, the route from Marl took them to the south of Italy, then they traveled from Sicily to Tunisia by ferry and then through Algeria to Mali. Unfortunately, when they passed the border of Mali the engine was damaged in the desert.

Routes in Guinea in the years 1986-93, drawing by T. Hojczyk.

The car was useless so they took a lorry to Gao and then continued their trip by bus. They reached Guinea through Mopti and Bamako. In 1988, they made contact with the Museum in Kissidougou, founded in 1960 (*Musée Préfectoral de Kissidougou*) and known for its mask collection. They made a photographic documentation of the museum's collection.

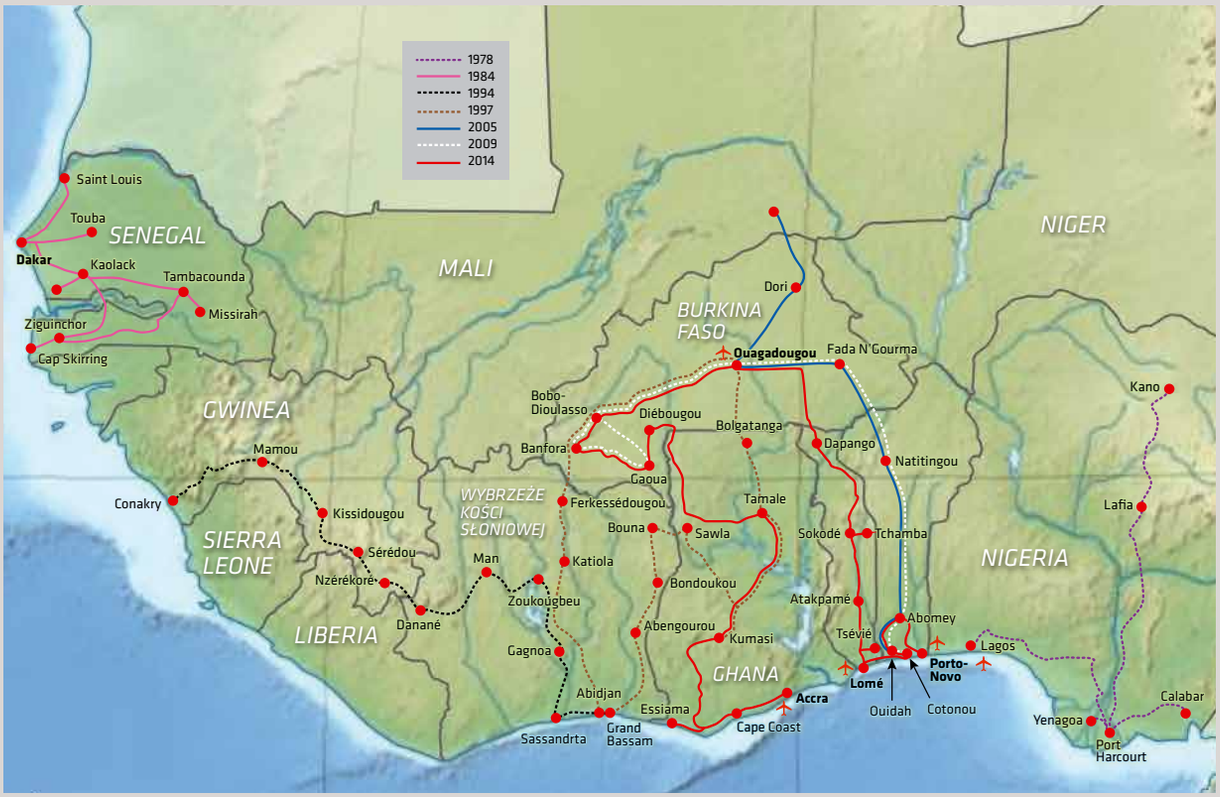
In 1990, for the first and last time so far, they visited East Africa – Tanzania. It was the only trip whose main goal was to get to know the nature and not the culture of people living in this country. They mainly visited national parks: Mikumi, Tarangire, Mount Kilimanjaro and the Ngorongoro Conservation Area. They traveled across the Sahara once more in 1991. Once again they left Marl in a car, headed towards the Mediterranean Sea, took a ferry to Tunisia and then headed to Algeria. Previously, they traveled across the Sahara taking the route to Mali but this time they chose the route to Niger. They reached Niamey, the capital city of Niger, through Tamanrasset (south Algeria) and Arlit (Niger). From there they traveled to Burkina Faso, which was the main goal of their trip. Beside the capital city Ouagadougou they also visited villages of the Mossi in the central part of the country, villages of the Lobi near Gaoua, and villages of the Senoufo near Banfora where they took part in a funeral. They came home via plane from Ouagadougou. "There was one asphalt road in Ouagadougou at that time, no tourists. There were a lot of good objects to purchase, original ones".

In 1993 and 1994, they visited Guinea and the main goal of this trip was to cooperate with the Museum in Kissidougou. They also visited nearby villages inhabited by the Kissi ethnic group. In 1994, they also visited a diamond mine in Macenta and they saw mask dances of the Toma ethnic group. From there, they headed south and they reached Danané in Ivory Coast through Nezerékore (this was their first visit in this country) where they took part in initiation ceremonies and they watched mask dances of the *Dan* ethnic group. Upon reaching the coast of the Gulf of Guinea, they then travelled along the coast to Abidjan and Grand Bassam, which is a holiday resort but mainly a recognized craft center. In 1995 they visited Guinea and so far this was their last visit in this country. They travelled overland through France, Spain (by ferry to Africa), Morocco, Mauritania and Senegal to their destination. Similar to the two previous trips, they spent a lot of time in the Kissidougou museum and the nearby Kissi

village. Altogether, they were in Guinea 6 times, most often they flew by plane to Conakry, which was the starting point of their trip around the country. Travels in 1987 and 1995 were exceptional as they traveled by car.

The trip starting in 1997 heralded a change in their area of interest. This time they flew to Ouagadougou and then headed towards Ivory Coast and Ghana. Their stay in Abengourou was particularly interesting as they were guests of honor of the king of Agni (Ayni). They took part in the coronation of a new ruler where all of the kings of Akan with their courts were present.

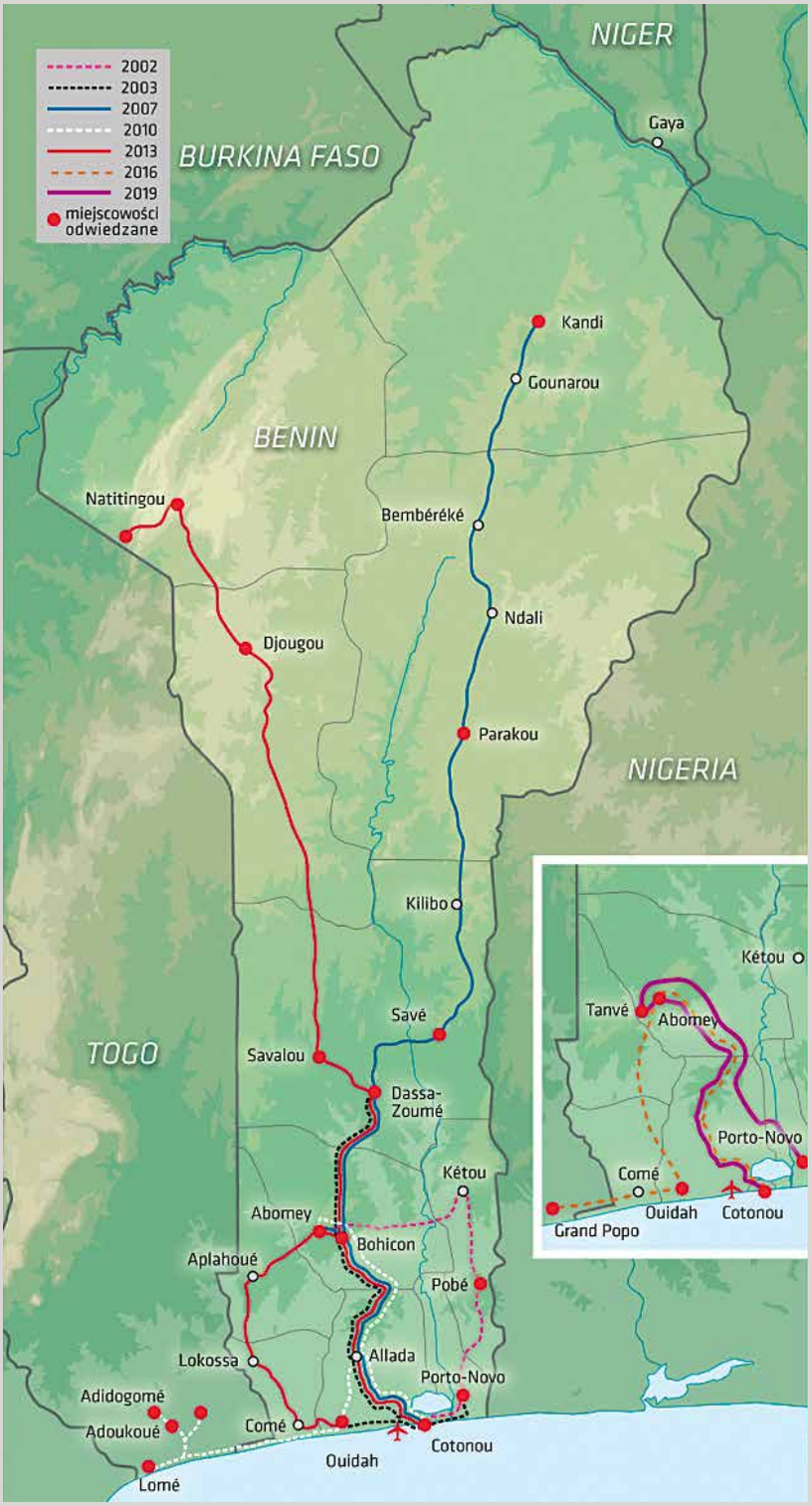
In 2002, they visited Benin for the first time and since then they visit this country regularly. They have visited Benin 11 times in total. The main goal of their trips was to observe traditional Fon culture and thus they spent most of the time amongst this ethnic group near Abomey. At this time, they took part in many traditional ceremonies, amongst others: a mother's funeral (the head of the Behanzin family, the ruler of Dahomey), consecration of vodun believers, funeral ceremonies in Asasis and Affama families, consecration of a family altar in the *Hoho* temple, consentration of a priest of the *Sakpata* cult, consultations with a fortune teller (*Fa-Oracle*), family ceremonies of king Houégbadja, the *N'insshouhou-Vodoun* royal ceremony and the enthronement of the Fon people king, Sagbadjou Dlélé, as well as ceremonies in *Hebiosso*, *Legba*, *Tron*, *Sakpata*, *Gou*, *Adja*, *Mawu-Lissa*, *Minnuna* temples. The list of these ceremonies, usually limited to a small group of family relatives, is impressive. It proves how much the Fon people trust Gustav and Birgit. They used their travels to Benin not only to learn about the Fon people's culture. In 2005, they also visited a friend in Burkina Faso and goldfields in Mali. In 2010, 2014 and 2019 they visited the Watchi people temples (Ewe-Ouatchi) which belong to the Ewe ethnic group living in Togo and Benin [Stokes 2009: 530]. They also got to know the culture of other ethnic groups inhabiting Benin: Bariba (Parakou), Somba (Natitingou) and Joruba (Savé). They still live for traveling, with a desire for learning, and thus conversations with Gustav and Birgit usually end with a story of their next planned journey.



Routes in West Africa in the years 1978-2014, drawing by T. Hojczyk.

However, let us come back to the beginning of the collecting passion. At first they were buying objects not related to each other, deriving from different cultures, beliefs and peoples. They were buying things they liked so the aesthetic sphere was the most dominant. Gustav recalls: "It has to make a dialogue with us, speak to us. When it comes to form, an object must be appealing. While collecting, you train your eyes constantly". They were mainly focused on authenticity and whether or not an object was used. They make a decision regarding the purchase of a given item together. Birgit "decides with her heart" and Gustav sees an object from a formal side, in less spontaneous way, and thus they have to discuss their purchases sometimes. Sometimes they are 100% sure what they want to buy, but on the other hand there are situations when she likes something but he says it is not a good object. Birgit recalls: "Herman is a very good antiquarian here in Germany and he sells pieces of art from Africa. Sometimes I tell him what I like and that a given object is good and then Gustav says that it is not good at all. Then Herman, as a dealer, comes and says: You did a good job with this one; this is a very good object". They hold energetic discussions with each other; however, they tend to have the same opinion but a different point of view.

According to the concept presented by K. Podyma, we can include Birgit and Gustav in a group of collectors who purchase objects on the European antiquarian market. "They are interested in every opportunity to consequently develop their collection in order to create the most extensive set telling stories about a certain reality. They do not deprive an object of its voice; on the contrary, they want objects to give reference to the reality they come from." They are focused on their quality and knowledge about them, they



Routes in Benin in the years 2002-19, drawing by T. Hojczyk.

are also interested in the cultural context and the world they functioned in. For them an object becomes an inspiration to cognition. Paradoxically, an object purchased in Europe triggers a willingness to make a trip to the area where it functioned. Knowledge about a given object becomes a source of happiness and creates a stronger bond between a collector and his/her collection" [2019: 85].
They bought most of the items in their collection – they estimate it may be even 90% – in Europe. In the initial phase of their collecting activities they had a couple of sources for obtaining items – the aforementioned Berg en Dal Museum, as well as antiquarians from Brussels and Ouagadougou. The last one flew to Brussels with items from Burkina Faso. Birgit and Gustav met him in Brussels when they finalized purchases of previously ordered items.
Another important place of their purchases is the gallery of André Kirbach in Düsseldorf. In this very gallery they saw the Fon people items for the first time. Their attention was immediately caught. They were amazed by the otherness of Fon art. Birgit observes that "when comparing Fon and Yoruba art we can see that they have completely different forms, different possibilities which you can see. Yoruba art is simple; you see and you recognize that this is Youruba. However, Fon art has different patterns. This diversity is interesting and it is impossible to say right away that this is Fon; we had problems with distinguishing at the beginning of our collecting. Nowadays, after years of collecting Fon art and after purchasing numerous items, we distinguish Fon items immediately". They both admit that "it was a decision based on aesthetics; that is eyes and hearts, and not the formal side". Another reason for collecting Fon items was the fact that in the 1990's Fon art in Europe was little-known, and thus relatively cheap. They seriously started collecting Fon items at the end of the 1990's. The easiest way to purchase these items was to buy them in antique shops in Paris, where they made their first serious investments. They recall today that Fon items were usually bought by men who took them home as souvenirs for their wives (who disliked these items) and stopped taking any interest in them. These items bore visible traces of sacrifice making, blood, feathers etc. which had bad associations but, most of all, in their opinion it was a habitat of dirt. Many of these items bought in the gallery came back again to antiquarians to be resold for a low price. Then Birgit and Gustav noticed that it is worth buying these items. Once they saw an interesting item in one of the Paris antique shops. It was at the end of their stay in Paris and they did not have any Francs

Exhibition catalog in Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, 23.11.2008-18.01.2009.

Birgit and Gustav recades collection.

(it was before Euro). They asked about the price of this item and the antiquarian gave them quite a high one. They said they did not have such an amount and that they only had 200–300 Marks and, additionally, they did not have time to exchange money because the train was about to depart. The antiquarian said: "You can buy it for the money you have because this figurine has come back to me for the fourth time".

They presented their collections on numerous collective and individual exhibitions[8] in Germany and abroad. Organizing an exhibition is a great opportunity to popularize knowledge about the culture of the old Dahomey, their religion, art and customs. Gustav is a natural born storyteller which, in connection with his gigantic knowledge, makes recipients of every age and on every level of knowledge about Africa listen to his words with great interest. He also presents papers and publishes articles in reputable periodicals [Wilhelm 2014, 2015].

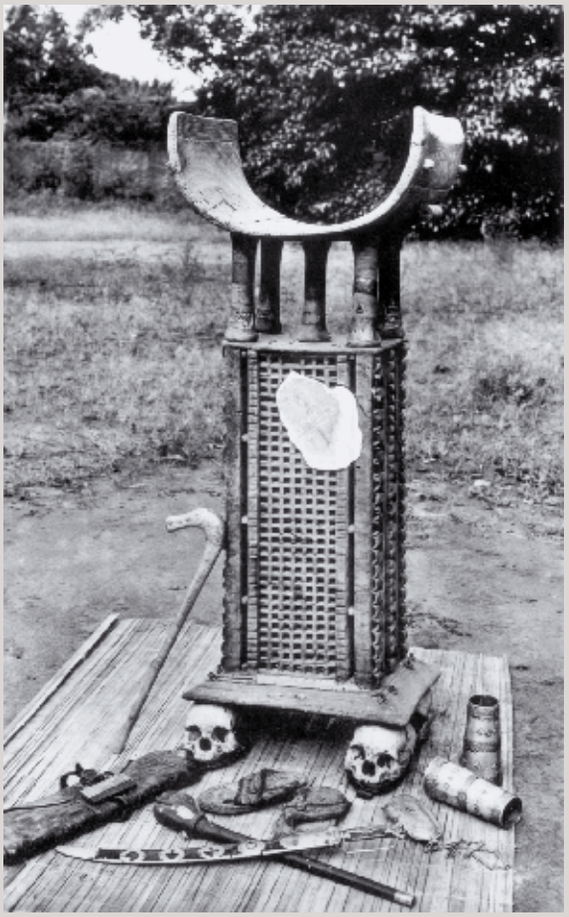
The exhibition in Düsseldorf in 2001 was an important one with regard to the development of their collection. Its material trace was a catalogue which fell into the hands of Ernst von Hellfurt from Verdun. He made an offer to sell his Fon art collection to them. This collection was created by his father, who was a doctor in Benin in the 1920's and 1930's. The whole collection consisted of 150 exhibit items. Due to the divorce of Mr. Ernst and his wife, the collection was split in two. Birgit and Gustav decided to buy his 75 items and a couple of weeks later, his wife informed them that she was interested in selling the remaining 75 items. As a result, they bought the whole collection and they became completely preoccupied with Fon culture. Items purchased from Mr. and Mrs. Hellfurt are the jewels of their collection because they were obtained in Africa at the beginning of the 20th century when souvenir art was not yet popular. There were no antique markets which traded items of doubtful quality. Items were purchased at the source, so we are dealing with undisputed originals which have their documented origin. As observed by the aforementioned G. Gontier "a perfect origin has it roots in times where there were no imitations" [2016: 26]. I know from my own experience how hard it is to obtain good products in the field. This may be the reason why Birgit and Gustav rarely buy items in the field and they prefer buying them in European antiquarian shops.

Modeste Affama, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

They do not limit themselves to collecting works of art such as figurines, masks etc. Gustav says that they collect "more ethnographically than ethnologically. Ethnographic collections not only consist of items relating to art only, but also to the everyday life of these people. Ethnological collecting is related to culture and religion". Birgit and Gustav wanted to get to know the cultural context of the purchased items, so they decided to visit Benin. In Benin, they got interested in the life of its citizens and, therefore, they collect all items related to their everyday life. They started off collecting art and went on to collect everything related to a broadly defined Fon culture. During the stay in Benin, they met a lot of people deeply rooted in this culture, which enabled them to discover its secrets. A person important to them is a painter from Abomey, Modest Affama. They often visit their Fon friends in Benin and they

[8] Collective exhibitions: *Geist – Reich* (May 12 – June 21, 2000) in Community College in Marl; Fon (May, 4 – May 13, 2001) in Afrikanische Kunst Wende in Düsseldorfie; Voodoo (April 28 – June 30, 2002) in Altes Rathaus Stadtoldendorf. Individual exhibitions: *Skulpturen und Objekte aus der Region des Königreiches Dahomey* (November 23, 2008 – January 18, 2009) in Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl; *Voodoo anders bekeken* (November 13, 2009 – March 28, 2010) in Stadsmuseum in Zoetermeer (Netherlands); *African Mirabilia from the Schlothauer-Wilhelm's Collection* (November 26, 2015 – March 31, 2016) in the Municipal Museum in Żory; *Art of the Dahomey Kingdom in the Collection of Birgit Schlothauer i Gustav Wilhelm* (October 14, 2016 – February 26, 2017) in the National Museum in Szczecin.

invite them to Germany. The aforementioned Modest is a guest of Gustav and Birgit and therefore he had a couple of exhibitions in Europe, including Germany, Belgium, France, Spain, Finland, and Poland. Comparing the first trips to the latest ones they unanimously observe that "it used to be very hard to get into these families, in these regions, generally see something, see some kind of a ceremony or see a *fètischeur*". Gustav claims that it is easier for him now because he has grey hair and a belly – "it opens all doors as it commands respect and esteem. It used to be really hard to see something as a foreigner but it has changed. This change shows that they have opened up for tourists very much." Changes in attitude towards their own culture are also visible. "People are no longer so interested in their own religion and ceremonies and thus their traditional religion is being replaced…." He identifies reasons for these changes as progressing globalization and the development of mass tourism. They remember the year 1984 in Burkina Faso. They stayed in a region where the number of white people was really small and inhabitants were shocked at the sight of white skin. Once we visited an area around Gaoua in the southern region; one hill was occupied by a sacrifice-making place of the Lobi people. They had a 7-hour discussion in order to get permission to climb this hill, which was inaccessible for foreigners. Nowadays, it is a tourist center. Tourists hire a guide who leads them towards the sacrifice making place and tells them about traditional ceremonies. It used to be something unimaginable. A similar situation can be observed in Benin where there were a lot of *fètischeurs* and now they mainly work for tourists.



A royal throne resting on four human skulls, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

While a decreased interest in traditional beliefs can be observed, Gustav notices a considerable interest in the work of *fètischeurs*. "I tell you that these *fètischeurs* who work for tourists will find their successors faster than those who organize ceremonies only for their own culture." Undoubtedly, this is connected with financial aspects. During one of their first trips to Benin, they visited a homestead of a certain *fètischeur* who kept sculptures on his altar. Two or three years later, after his death, half of these sculptures remained. His son, his successor, sold everything. He did not care about culture or religion, he only cared about money. Selling sacred objects deprives them of their sacral value and people who do it are not afraid of their predecessors taking revenge. It may be concluded that money weakened their religious activity. The fact is that these people are poor and very often these sculptures inherited from parents are their only valuable property, so they are sold in order to boost the family budget. In that case, when they sell old items they make new ones. Unfortunately, not all people sell such sculptures with family wellbeing in mind. Sometimes items are sold from the desire to get rich and then they are usually stolen. Unfortunately, they are most often stolen by young people who need money for electronic gadgets and grandfather's sculptures do not have any cultural or religious value for them. However, this is a matter of ethics.

Gustav tells a story of a sculpture once purchased by them. "There have been a lot of thefts since Europeans started to buy these things. For example, we bought a Lobi figure from a good friend. We have some friends in Cologne who go there every six weeks and conduct scientific research. They visit the smallest villages accessible only on motorbikes; they have guides who show them the route. Such distant areas. This figure we bought

had been photographed by them three years earlier, in its natural environment, with various traces of sacrifices made by a *fètischeur*. Three years later we bought it, all cleaned up, from a friend who bought it from someone else from Belgium. Therefore, this figure had been sold or stolen." Thefts of African cultural heritage are common. They tell a story in which they were pulled over by the police who thoroughly searched the car they were traveling in. At first, they thought that this situation was related to smuggling. Then they found out that an altar of ancestors had been robbed and graves had been plundered nearby. Probably the stolen items were transported in their rented car.

The throne - in the center of the illustration, „Le Petit Journal" 6.04.1908.

At this point we touch upon the very delicate matter of human remains in exotic collections, both museum and private ones. Gustav believes that graves are still plundered. Properly dissected human skulls, which are thought to be the ones used during religious ceremonies, appear on the antiquarian market from time to time. There are collectors who still collect skulls who meet opposition from the modern inhabitants of lands where these skulls come from. Collecting human skulls was popular at the turn of the 19th and 20th century as contemporary anthropology used them for scientific research. During his trip to Central Africa, Professor Jan Czekanowski collected and brought to Germany more than 2000 skulls [1958, 2014]. This was true not only for Africa. Skulls of the Ainu people were highly "valued" at that time. Nowadays, they mainly live on the Japanese island of Hokkaido.[9] Their graveyards were robbed in order to obtain the skeletons of Ainu people[10]. However, there was a qualitative change in scientific research and nowadays scientists rely on DNA tests, whereas at one time anthropometry used to be dominant.

The Fon collection created by Birgit and Gustav also includes items made of human remains and they were obtained by the aforementioned French doctor who worked in Benin. Items clearly made of human skulls are properly secured in the Museum's warehouse and they are not exhibited. For Gustav there is no problem in displaying human remains. Attaching human bones to the object – in the traditional believes – potentiate its effect. These object have similar function to reliquary in catholic church, where the remains of saints are kept. This is no ethical problem. In Gustav's opinion these are double standards. This situation should be distinguished from the situation in the early 20th century when anthropologists collected human skulls for research purposes, and some of them were used to prove the superiority of the white race.

Gustav is very careful when it comes to dating items which are in their possession. He tries to gather as much information as possible about a user or an author in order to establish the time when a given

[9] In the 19th century, the Ainu occupied larger areas, including Sakhalin and the Kuril Islands.

[10] Skulls of the Ainu people were brought to Poland by Benedykt Dybowski [Radliński 1901: 186].

Collection of *recades* at the home of Birgit and Gustav, Marl, 2014, photo: L. Buchalik.

object came into being. *Bochio* sculpture (sign. MŻo/A/2558) purchased in 2005 from Modest was made by a sculptor who died around 1970. Probably it was made in the 1930's before his departure from Europe in 1945. In 2011, he bought hats of the Hountondji family from Abomey (sign. MŻo/A/2648–2652). Due to the fact that he knew the owner he was able to sort the hats according to the generation they belonged to and thus he was able to establish their dating. Sometimes, dealers confirm the time of origin of certain items by documents, but this is rare. In his records, Gustav has a confirmation of the time of origin

The symbols of King Agola-Agbo as a mural on the fence of the Prefecture, Abomey, 2017, photo: L. Buchalik.

confirmed by a thumbprint of the last owner. It is a stool (sign. MŻo/A/2592) of the sister of Akaba's ruler (1685–1708) created at that time. The seller claimed that this stool was in his family for generations and that his family carefully looked after it by rubbing it with cocoa oil. The state of the stool, its wear, patina and damage seem to confirm the seller's story. Such valuable items and information about them can be obtained when there are good relations with their owners. Birgit emphasizes that "because of the fact that we are friends with Modest and we visit him quite often, people who sell such items know that we are not dealers and we buy these items for ourselves. That is why we get items which are not usually sold. When we were there last time, a family had to repair their roof. They needed funds to do it so they sold some family objects from the inheritance. They only do such things when

The exhibition *African Mirabilia from the Schlothauer-Wilhelm's Collection.*

Folder of exhibition in Szczecin 14.10.2016 – 26.02.2017.

they are forced to. They only sell them when they have no choice and they do not sell them to anybody but only to people who they trust".

The collection of Birgit and Gustav includes a few hundred items illustrating the Fon culture (from southern Benin) and the vast majority originated from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. These are mainly items for religious practices and everyday items. The collection of axes (so-called *recades*) made on the orders of the rulers of Abomey seems to be especially interesting. One of the most interesting items is the throne of king Agoli-Agbo[11] (sign. MŻo/A/2557) made on his command in the 1890's. It is not known whether it was used by Agoli-Agbo. It is curious that the seat is not ornamented. Probably the throne was finished after the king had been driven out of the country to Gabon by Frenchmen. The throne had always been the property of the Donvidé family whose ancestor made it. It is said that it was carved in the wood of the so-called *Fon Hountin* tree. The Donvidé family has lived in Cove village for generations and it is considered one of the great sculptor families. This throne belonged to the farmer Tohossi Ganséle from Agbanhinzoun Sinhouéder village, a follower of *Ninsouhoue-Vodun* who sold it to Monique Adido, the owner of the *Chez Monique* hotel in Abomey. In 2010, it was purchased by Birgit and Gustav.

Our first meeting took place during the collector's fair in Krefeld, then there were visits in Marl in the hospitable home of Birgit and Gustav. It all resulted in establishing a friendly relationship – museologists became friends with collectors. Z. Szendera, a middleman of our conversations, shared some important information with us, stating that Gustav "would like to thank you wholeheartedly for your visit and he would like to donate this very important part of his possessions". Shortly afterwards, on April 15, 2015, we received an email from Gustav himself: "As discussed with you previously, we are, on certain conditions, willing to donate our African collection to the Municipal Museum in Żory. Our collection consists of about 500 items from the modern Dahomey Kingdom and, additionally, the border ethnic groups of the Vodun religion. Upon signing an agreement, we would immediately donate around 150 items to the museum's disposal. A further 350 items would be donated not later than 2029, or whenever we were prepared to accept them under the necessary conditions." The conditions in question refer to the proper documentation of items and enough space for a proper presentation on a permanent or contemporary exhibition.

The Fon collection was donated to the Municipal Museum in Żory in accordance with the donation agreement drawn up at the notary office in Żory in the summer of 2015. The first presentation of the Schlothauer-Wilhelm Fon collection donated to the Museum took place at the 4th Congress

[11] King Glélé, also called Badohou, reigned between 1858 and 1889. After his death, his son Kondo became the heir and assumed the name Behazin (1844–1906). In 1894 he lost the war with France and he was expelled from the country. With the consent of the French, Agoli-Agbo, son of king Glélé and brother of Behazin, became the new ruler and he reigned until 1900 when he was exiled from the country.

of Polish Africanists in Żory (November 26 – November 28, 2015). This event got a lot of publicity in the local community and in the Africanists' circle [Stajer 2015]. Items of this class are rarely presented in Polish museums. The exhibition "African Mirabilia from the Schlothauer-Wilhelm's Collection" by doctor Lucjan Buchalik and Gustav Wilhelm lasted until March of the next year and then it was presented in The National Museum in Szczecin (October 14, 2016 – February 26, 2017). It was the biggest one-time donation of Gustav and Birgit for our museum. Such a generous donation significantly expanded our collection and it constitutes the biggest set of Fon items in Polish museums.

Conclusion

We write about Birgit and Gustav's collection from the point of view of a western collector, whether a private or a museum (differences between these two types of collectors are small). What do the Fon people think about this collection? I discussed it with Modest who knows this collection very well. The important thing for him is the fact that Birgit and Gustav, who created this collection, have not done it in isolation from the Fon people's reality. He emphasizes with appreciation that regularly since 2002, almost every year, they visit Benin. "They always visit Abomey or neighboring villages where I have a lot of friends. When they explore various villages they are interested in multiple aspects, such as the Fon culture and tradition. Because of numerous visits he knows the Fon history very well." However, he has not bought many items in the villages. "He did not buy a lot of things here. He bought the majority of his collection in other places. First of all, he already has a lot of items and second of all, he is interested is certain items which cannot be bought here because people do not have them. However, he may buy other things. Generally speaking, he is interested in wooden sculptures. He is not interested in pottery. He is also focused on Fon sculptures and Fon *recades*. Fon sculptures, the *Vodun* cult and wooden totems."

I also asked the most difficult question in my opinion. What does he think about Europeans carrying away and collecting their traditional items? After all, they were a colony for a few generations. What do contemporary Fon people think about their heritage in foreign, European countries? The issue of returning the cultural heritage of formerly colonized people is present in the field of Western collecting and museology. Some simply accuse collectors of "plundering the cultural heritage of Africa" [Gontier 2016: 42]. The answer given by Modest was very simple and mature: "It is a good idea and a good way to save and preserve items"[12]. If items illustrating their heritage are stored in different places, not only in Benin's museums but also in European collections, there will be a better chance to preserve them for future generations. The other advantage is promoting their traditional culture,

At this point, one may ask the following question: what does the Municipal Museum in Żory need this collection for? Is it our duty to store and promote foreign cultural heritage for future generations? This question is asked not only in the context of our small municipal museum but it is also directed to bigger institutions. Precisely, why do we need non-European collections? Some go even further and ask why do we need knowledge about foreign people? Anna Nadolska-Styczyńska understands it as the need for "familiarizing a foreigner's vision", eliminating fascination with shallow exoticism in order to get to know other cultures, instill tolerance, conduct an intercultural dialog [2011: 440]. Primarily, there is a need to expand our knowledge about the surrounding world in these times when it is shrinking so much.

[12] i.e. specific items known to Modest which were purchased legally. African items gathered in European collections, which were "obtained" in military actions conducted during the conquest of these lands by European colonial superpowers, still arouse strong emotions.

GUSTAV AND BIRGIT'S TRIPS TO AFRICA

No.	Year	Route
1.	1978	**Nigeria**: Lagos, Port Harcourt, Yenagoa, Calabar, Lafia, Kano
2.	1984	**Senegal**: Dakar, Saint Louis, Touba, Kaolack, Tambacounda, Ziguinchor, Cap Skirrina; Gambia
3.	1985	**Tunezja**: La Goulette; Algieria: Konstantyna, Ghardaia, El Golea, Adrar, Reggane; **Mali**: Gao
4.	1986	**Gwinea**: Conakry, Kindia, Labé, Mamou
5.	1987	**Tunezja**: La Goulette; **Algieria**: Konstantyna, Ghardaia, El Golea, Adrar, Reggane; **Mali**: Tessalit, Mopti, Segou, Bamako; **Gwinea**: Labé, Mamou, Conakry
6.	1988	**Gwinea**: Conakry, Mamou, Faranah, Kissidougou, Guéckédou, Macenta, Nzérékoré, Beyla, Kérouane, Kankan, Bissikrima
7.	1990	**Tanzania**: Dar es Salaam, Park Narodowy Mikumi, Kondoa, P.N. Tarangire, Rezerwat Przyrody Ngorongoro, P.N. Mont Kilimandżaro
8.	1991	**Tunezja**: Tunis, Kairouan; **Algieria**: Ouargla, Konstantyna, Ghardaia, El Golea, Tamanrasset; **Niger**: Arlit, Agadez, Birnin-Konni, Niamey; **Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Banfora, Gaoua
9.	1993	**Gwinea**: Kissidougou i okolice
10.	1994	**Gwinea**: Conakry, Mamou, Kissidougou, Nzérékoré: **Wybrzeże Kości Słoniowej**: Danané, Man, Zoukougbeu, Gagnoa, Sassandra, Abidjan, Grand Bassam
11.	1995	**Maroko**: Tanger, Meknes, Rabat, Sale, Marrakech, Agadir, Dakhla, La Guria: **Mauretania**: Nouadibou, Nouamghar, Nouakchott, Rosso: **Senegal**: Saint Louis, Kedougou: **Gwinea**: Mali, Labé, Mamou, Coyah, Dubréka, Conakry
12.	1997	**Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso; **Wybrzeże Kości Słoniowej**: Ferkessédougou, Abidjan, Grand Bassam, Abengourou, Bondoukou, Bouna; **Ghana**: Sawla, Kumasi, Tamale, Bolgatanga
13.	2002	**Benin**: Cotonou, Ouidah, Porto-Novo, Dassa-Zomé, Abomej i okolice (Detohou, Mougnon)
14.	2003	**Benin**: Cotonou, Pobe, Porto-Novo, Abomej i okolice (Tinsji, Detohou, Mougnon, Dohuimin, Dokon, Déjalagani)
15.	2005	**Benin**: Cotonou, Abomej, Natitingou; **Burkina Faso**: Ouagadougou, Fada N'Gourma, Dori; **Mali**
16.	2007	**Benin**: Cotonou, Dassa-Zomé, Savé, Parakou, Kandi, Arafan, Abomej i okolice (Detohou, Mougnon)
17.	2008	**Benin**: Cotonou, Allada, Abomej i okolice (Fankopame)
18.	2009	**Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Banfora, Gaoua; **Benin**: Cotonou, Ouidah, Abomej, Natitingou
19.	2010	**Togo**: Lome, Adidogomé, Adoukoué; **Benin**: Ouidah, Bohicon, Abomej, Cotonou
20.	2013	**Benin**: Cotonou, Abomej i okolice (Tinsji, Detohou, Mougnon, Dohuimin, Dokon, Déjalagani)
21.	2014	**Benin**: Cotonou, Porto Novo, Abomej: **Togo**: Lome, Tsévié, Atakpamé, Sokodé, Tchamba, Dapango; **Burkina Faso**: Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Banfora, Gaoua, Diébougou; Ghana: Tamale, Koumasi, Cape Coast, Accra
22.	2016	**Benin**: Cotonou, Abomej, Ouidah, Grand Popo
23.	2019	**Benin**: Cotonou, Abomej i okolice (Tanvé, Avalame), Porto Novo

Katarzyna Podyma
Municipal Museum in Żory

About places and "different" objects... African *sacrum* in museum collections

The article is a reflection arising from many years of working in a small provincial museum gathering non-European collections. It presents thoughts which appeared during study trips and direct contact with cultures of Western Africa, feelings which dominated the first contact with strange objects[1], and concepts born when designing and organizing exhibitions. It records the audience's reactions to presented ideas and the world of distant cultures and it tries to face museum concepts in the time of post-colonial postmodernism[2].
The reflections on strange objects were framed according to the skills of an art historian and the ethnological experience of direct contact with a different culture. These two cognitive perspectives allowed a multidimensional object analysis in a widely understood museum context. The content layout was determined by the logic of reflections which introduce the reader to a museum space – a literal and a metaphorical one. They show the story of a difficult connection of a museum to a strange object, they try to present it as an item which is worth exhibiting next to the greatest pieces of art, and finally, they give it autonomy to be itself in a different culture space.

Museum – "different" space

The modern museum is full of contradictions – it is closed with its numerous restrictions on safety and at the same time open to the craziest ideas in order to attract a recipient; its collector's mission seems obvious, while it surprises with objects which distinguish it from other museums. It is conservative in thinking and innovative in action or, perhaps it is the other way round: it is innovative in thinking and conservative in action? Regardless of the point of view we have to accept that "The museum is full of tensions. On one hand, it is a temple where you go for a moment of contemplation. Some bonds which make you realise something other than random objects to buy, are born there. On the other hand, you look at a piece of art in a museum a little bit like it was in a cemetery" [Łysiak 1990: 20]. One cannot disagree that the reflection from the end of the 20th century seems to be still accurate.

[1] In the article there are two definitions joining objects from non-European cultures: strange and different; strange – understood as unknown and causing fear, different – understood as tame and understandable. These definitions are often used by the author in relation to cultures.
[2] Post-colonial and postmodern are terms which have a key meaning in reflections on the functioning of non-European objects in the museum world. Not only do they describe a time perspective but also they refer to specific theories.

When crossing the museum's threshold we enter a different space or, should we say, the space of "difference" determined by the character of what we find in those interiors. This walk is usually accompanied by silence, focus and almost pious curiosity. Sometimes a closed door may be an insurmountable obstacle – there is a fear of crossing the threshold of an institution whose authority was built on elite concepts and ephemeral statements of natural sensitivity. An intrusive thought comes to mind which archives a comparison of a museum to a temple – a transcendent space which not everyone is worthy to enter or maybe not everyone is ready to enter. 19th century museology is homage to arts on the altar of beauty and perfection and it is constructions on pantheons destined for great pieces of art linked to the culture of one continent. This homage left an imprint on the definition of tasks which have been given for over two hundred years to the institution collecting different objects – objects as different as the character of newly-created museums which currently reflect postmodern directions of institutional development.

One can question giving this secular "modern" institution[3] a sacred character, talking about opening to the different needs of the modern recipient, but even if we change the pious focus and contemplation to interactive games and the noise of multimedia, there is still faith in the curator's message, faith in the truth presented in exhibitions and in comments attached to the exhibited items and finally, faith in their authenticity. Bruno Soares presents a similar contrary view of modern museology in his article with a provocative title "Every museum has a God, or God is in every museum?" [Soares 2019: 57–72]. Exposing the objects in a classically museum way on a pedestal of uniqueness has something from the atmosphere during religious mysteria. Paradoxically, the consistency of religion, its persistence dependent on set borders and a system of restrictions and instructions is close to the inertia of the museum to changes taking place in the culture. This statement is obviously a deliberate exaggeration in the context of changes which affect modern museology, but it is justified as it is supposed to present conservative thinking about the museum.

The times when "[...] the best thing, though, in that museum was that everything always stayed right where it was. Nobody'd move [...]" [Salinger 1961: 104] had to make room for new concepts of the dynamically changing institution. It seems that it is the expectations of a modern recipient towards the museum which caused the commotion in conservative understanding of the role and function of museology. However, it is an illusion caused by the technological revolution which is now present in museum rooms. The recipient still feels lost in exhibition narrative. Following standpoints with technical fireworks let us gain a deceptive feeling of certainty which bursts like a soap bubble when faced with a "clean" collectible with only an exhibition note attached[4]. On the other hand, presenting an object without context and cleared of religious connections fulfills the conditions of exhibition secularization. The omission of the religious context, paradoxically, will not ensure the object's secularity because the absence of the "old" religion will soon be filled with a "new" religion – a curator's museological *credo*.

The tension built by a modern museum can also be felt in the contrast between an empty space and the objects filling it. Balance between these two factors, which modern curators try to achieve, allows the recipient a mystery play of cognition not interrupted by anything. It is the space where the idea of an object is born, which is read by the recipient who attempts to decipher it. Entering a museum, very much like entering a temple, means immersing in the world of emotions and feelings which should lead to cognition. The lack of one of these elements will disrupt a full reception and will result

[3] A modern museum as a secular and national institution, which means it is available for all citizens regardless of their material status or background, is a baby of the French Revolution, but the institutional evolution in postmodern times has shown issues of an ideological nature and challenges which have appeared in a world dominated by technology and virtual thinking. The term "modern" was used in the context of necessity to include all new phenomena which appeared in the museum space as an attempt to adapt the recipients' expectations.

[4] I have heard such an opinion from museum guests on many occasions. The museum narrative regardless of the subject, enriched with conversation becomes more understandable and richer in content and meanings.

in forgetting about the curator's narrative and as a consequence, about a showpiece which is the subject of the curator's story.
One might wonder what role the museum architecture used to play and what role it is currently playing in regard to the deposed object – the collectible – deciding about the institution's identity, but because of the assumption of the article that the word *sacrum* should join all reflections, we should state that the museum is still a temple, just a secular one [Nakonieczny 2007: 9–13][5].
Thinking about a modern museum is closed in a secular definition referring to metaphysical experiences. A religious entourage on a tour, bringing emotions based on faith in the truth, suggests the accuracy of speaking about the secular religion of the museum. In this secular religion, whose dogmas and commandments have been formulated and set in stone by the modern museum, the principle of the True and the Good resides in the aesthetically valued object [Gell 1995; 41–42].

"Different" object

The time of European domination and the Eurocentric point of view have closed the recipient in silence allowing contemplation of collectibles with freedom guaranteed by "being" in the right culture. Paradoxically, in spite of the apparent opening caused by colonial expansion and the inflow of "different" or, should we say, culturally "strange" objects into Europe, their reception remained at the *curiosité level*. Many of these interesting facts came into the scope of European culture but it was the effect of looking for novelty and following the fashion rather than the willingness to understand and gain knowledge. Objects from China, India or Japan, with their form, color and function, were closer to the European way of thinking about beauty than to the étrangeté of the then primitive cultures.
Nevertheless, these attempts should not be marginalized because they prepared the European recipient for a difficult meeting with African, American or Australian cultures. The "strangeness" has closed the culturally strange objects in 16th century cabinets of curiosities [Żygulski 1982: 27] indicating no features qualifying these objects as museum objects, which would make them objects of delight. In this way, the European cultural ethos [Sumner 1906: 36–37][6] of treating the museum as a temple of art identified with beauty stood in the way of introducing many interesting and original objects from outside of the known world. The criterion of a subjective, European understanding of beauty was for a very long time a serious obstacle in recognizing the right of other objects to be collectibles. As a consequence, the description of other cultures was either incomplete or it was never undertaken by museums.
Objects from other continents, which are accessories in living rooms, decorations in offices, inspiration in artists' atelier and deprived of their "cultural patina" and context, changed into culturally "newborn" artifacts. It was the same in the case of objects which became a part of museum collections. Aiming at bringing the beauty out of the object was an irrational pursuit, an involuntary reflex which was justified by the history of European museology, resulting in depriving the objects of additional information included in the covering patina. Cleaned, repaired and often polished, the objects would tell the story filtered through the European understanding of museum standards, their history very often deprived

[5] Modern architecture solutions introduce a completely new relationship between space and object, so we should also take into consideration these solutions which treat a museum as a neutral package of collections (the approach of desacralization and neutrality), as an independent showpiece (the approach of competition toward the collections) and as a place of confrontation of a piece of art in a new reality of the adapted facility (the approach of a dialogue and symbiosis of a piece of art with a new historical, cultural and social context).
[6] William G. Sumner proposed such an understanding of the word ethos as he considered it to be a holistic cultural pattern and he identified it with the existing lifestyle. Sumner also wrote about transnational ethos which is characteristic for big geographical units such as Europe, China or India. In his opinion it is the ethos which lets us distinguish specific groups and take a point of view to enable their mutual criticism.

of the field context. The barbarism of such procedures was especially drastic in the case of many objects of sacral meaning for which fulfilling the religious function was directly connected with the next layer of sacrifice put on the object.

The interest of European artists at the beginning of the 20th century with objects taken out of the world of African cultures caused at least some of them to be raised to the level of art in European understanding. Despite the predominance of aesthetics over religion, and the discourse of art invested in the exhibition, it has been a stage for the spontaneous manifestation of several acts of faith since it was inaugurated in a so called "universal" museum. [Soares 2019: 59]. The "universal" modern museum is open to contact and accepts different objects, but traps them in the interpretation of a concept which is culturally strange to them. Unfortunately, this is the cost of "universality", understood as a relationship between the "magic" of museology and the discourse with knowledge. According to Maurice Godelier, the quality of this relationship allows moving from "joy of looking to joy of cognition" [Price 2007: 50].[7]

Introducing objects which are culturally "strange" to the museum rooms was the result of an evolution in the way of thinking which began back in the 18th century, thanks to the interest with "wildness" during the Enlightenment and the first theories which focused on their cultures and their mutual relations. A return to nature and an interest in the purest signs of relationship between humans and their natural environment was the beginning of a long and difficult journey to the equal treatment of cultures by science regardless of the adjective describing them. It had a considerable meaning, especially for primitive cultures whose artifacts were described as "the first ones"[8] in the scientific discourse. This change resulted from the development of anthropological culture theories, according to which different communities were somehow related to each other culturally and there were relations between cultures which were less distinct. The interactivity of cultures was presented in probably the most distinct way in the acculturation theory by Melville Herskovits [1952: 176, 225] and its direct application in the research of Roger Bastide [1967: 228].

The scientific dogma of mutual cultural connections constituted the basis for musicological interests which biased the view of classified and distinguished "newborn" civilizations. The European cultural model – the model of civilization – is still treated as a model and universal standard. Such a standard has been maintained and considered to be the assessment "principle" of all museums in the modern world [Soares 2019: 60]. At the beginning of the 21st century a revolution took place in the history of modern museology which let us take a look at the mission of museums much more broadly than at "the history of development of the awareness about a common belonging of the art and other products of culture to a given society" [Żygulski 1982: 33] and see in it a potential to "serve not only the citizens of one nation but the people of all nations" [ICOM 2003:4].

Developing a way of speaking about other cultures with the use of a model based on one of them, treated as a universal tool, became the reason for criticism and the source of abusing the origin criterion. The truth has become the overall objective and it could only be manifested as such with the authenticity of the object whose content was based on the dichotomy of true and false. The use of anthropological methods in the museology work may be a significant help in this difficult situation. François Mairesse represents such an approach. He tries to describe the museum system and the museum practice "the way an ethnologist might do when confronted with a cult and its rituals" [Mairesse 2014: 11].

---

[7] M. Godelier played a significant role in the process of creating the first exhibition of the Quai Branly Museum of the Louvre. As an anthropologist he reviewed original concepts of the Canadian curator, Germaine Viatte. Further in the article the Paris exhibition will be one of the points of reference in these reflections.

[8] The term *l'art premier* is used in the French literature.

"Different" object in "different" space

The admission of "strange" objects to the museum started the process of adapting and searching for ways to describe and present them. It was the museum which allowed the change of their status from "strange" to "different". This change took place slowly and it was the result of a clash between different concepts of the approach to the object – understanding its cultural meaning and at the same time, perceiving it. The direct representation of different approaches to speaking about non-European objects were the exhibitions[9] organized by European and American museums, which have collections from different parts of the world referring to cultures with a different degree of complexity of a socio-religious life translated into the dimension of material presentations.

When speaking about the exhibition we imagine a specific space dedicated to the objects. The "different" space of the museum is the ex *cathedra* of the reflections in the article, a perfect place for "different" objects. Hence, it is surprising how difficult and complex the non-European exhibition history is, what emotions it has triggered and still does, often achieving the surprising effect of cultural waves[10].

The exhibition is not only a meeting place of cultures but also a meeting place of different cultural points of view. It is a situation where the artifacts referring to one of them are visually interpreted by a curator to obtain in the recipient's eye a reflection of a cognitive "now I understand". For many recipients the museum exhibitions require further explanation. Museum exhibitions designed for presenting the collection and telling the story about the meaning of exhibited objects are usually considered as an occasion to see "treasures" from old days [Moser 2010: 22]. It is their space where two different points of view clash, where one of them is understanding the exhibitions as a tool to transfer knowledge and the other is the recipients' expectation to be surprised. Very often these disparate goals are irreconcilable and the effect of mutual misunderstanding marginalizes the object, its meaning and the information which it conveys.

The exhibition – the effect of many factors which influence its final shape, has the power. With the use of the most archaic language – the language of image – it communicates content and images of a significant level of difficulty, notions and definitions difficult to translate. Sometimes it does so in an unsurprising, even stereotypical way, and sometimes the approach is surprising when it creates concepts which require sensitivity in reception, yet sometimes the approach is revolutionary and it turns our cultural habits "upside down" [Nadolska-Styczyńska 2011: 301–381][11].

When speaking about exhibitions and trying to perform an initial categorization we encounter problems of an epistemological nature determined by the ambiguity of the curators' intentions.

Sometimes the receipt of the curator's interpretation is difficult and ambiguous, sometimes it is impossible as there is no interpretation available and the exhibition is only an overview of the objects in the museum's collection. The reception is also not facilitated by the variability of the nature of the museum exhibits' functions. The approach of museums that use their collections less frequently and put more emphasis on thematic exhibitions has been criticized by many exhibition theorists. [Moser 2010: 29].

Exhibitions may be different and they can have different characters – their message is built with the use of different means, having literal and metaphorical effects. Aiming to present the culture

---

[9] Because not all exhibitions have photographic documentation available online and because copyright for photographs used has to be taken into consideration, the author decided not to present in this chapter the iconography of the discussed subject and leave the description part only.

[10] Every recipient's reaction is valuable and the exhibition review does not have to mean an authoritarian and final negative assessment. Both the emotions and lack of them include luggage full of information specifying the recipient's attitude toward exhibited objects, very often not referring to the curator's concept.

[11] A. Nadolska-Styczyńska wrote a lot about Polish non-European exhibitions in her habilitation thesis dedicated to monuments from distant places.

as a whole, capturing it for a moment and closing it in a frame of ethnological description[12] is a basic way to deal with the matter of the presented "difference". Such creations make an impression and they are seemingly easier in reception, but they result in perceiving the exhibition in a stereotypical way which is often dictated by a sense of cultural superiority. Presentations based on an artistic way of thinking and noticing "different" beauty in exhibited objects are frequent and they are pleasant to receive, but they do not differ significantly from each other. Following exhibitions differ in: layout, color, light and shade, one has a feeling of repetition and similarity in narrative. The lack of preparing the recipient does not let them notice the beauty of the line, a schematic way of thinking and artistic synthesis. It is not the curator's fault that the visitor cannot see the curator's truth, it is because their own cultural experience does not allow the purity of vision and going outside the object's function.

Both types of the exhibitions mentioned are probably the most archetypical ones which have become an excuse for numerous anthropological variations which aim to bring the cultures and the art to an equal level of mutual understanding.

This understanding was often treated too literally – the visitors of the exhibitions more often paid more attention to the names and information than to the objects. The willingness to understand was so great and at the same time the difficulty of reception was so big that visiting was a path leading from the description to the object rather than from the object to its description, which would seem to be a more accurate order. The recipient, when entering the room where only one object was presented in the center, paradoxically looked for the information board first and went in that direction, ignoring what was the most important [Silva 2017: 84].

Multiannual attempts by museums in the scope of non-European exhibitions have gone through different stages of the anthropological experience – from pure didactics to novelty. The process of decolonization of exhibitions began at the moment of dissatisfaction with the achieved effect. When the curator realised for the first time that the object should be "different" rather than "strange" and then it should be positively deciphered from the level of "difference". This should mean the sense of admiration of the "difference" and seeing the potential which the other culture and the other art bring through the "different" object.

An important view in this process was the perspective of Swiss and English museums whose exhibitions reflected the museology discussion. Exhibitions looked for a compromise based on the epistemological and methodological relation to the anthropological practice, most often concentrating on the forms of textual representation and identification of rhetorical trails, such as co-existence of the ethnographer and studied object [Geertz 2005: 17–47][13]. In this context the museum became a party in mediation and the exhibition became the concept which was a well considered choice and was a result of the critical analysis of authoritative ways of presentation and a collection of essays prepared for every exhibition design[14]. Texts accompanying the exhibition were supposed to be an expanded comment because the authors perceived the exhibition itself only as a partial discussion of the subject at best. Another example of introducing the experiment to the museum rooms was the exhibition of Anthony Shelton, who tried to enter into a dialogue with the British art scene, using it in anthropological research[15]. One of the more interesting of his exhibitions was the exhibition dedicated to *African*

[12] We are talking about the exhibitions whose concept is based on the willingness to show "what it is like there". It does not include any interpretation which is an advantage of such an approach but it introduces some kind of simplification and historical references which in turn, causes excessive idealization of the image. The use of term "ethnological" indicates a historizing approach deprived of the cultural interpretation and dynamics of anthropological references.

[13] Clifford Geertz wrote in the first chapter *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture* of its fundamental work on the interpretation of cultures about "being there" in the context of the studied object – representation of a collective person.

[14] The team of museologists from Neuchâtel Ethnography Museum in Switzerland specialised in such types of exhibitions, among others Jacques Hainard and Roland Kaher.

[15] An example of such approach was for example the exhibition *Fetishism: Visualsing Power and Desire in* Brighton Museum and Art. Gallery in 1995.

Worlds – the first permanent exhibition dedicated to African art and culture, in London. The author proposed an interesting juxtaposition of African artifacts with analogical objects made specifically to the needs of the exhibition by African artists living in the diaspora. It allowed a look at the historical collection of Horniman, which was the basis for the exhibition, and using its potential for reflections on modern African communities present not only in Africa [Porto 2007: 177–178].

Another type of the exhibition experience was the approach of Portugese museologists[16] who, using solutions similar to those described above, placed them in juxtaposition with the experience of Portugese colonialism. The exhibitions which referred to such experiences were the perspective from both sides of the Atlantic Ocean – their presentation both in Portugal and their former colony, Brazil [2007: 178–179][17] gave the opportunity to achieve a cultural dialogue in an aspect with a completely different meaning. Such a type of meta-museological exercise registered in the broader context of crisis in the world of anthropology and in the epistemologically-methodological discourse.

The development of non-European museology does not end in consecutive development phases. Exhibitions are often returns to old concepts, their reinterpretation in new exhibition conditions. This is not a wrong approach – sometimes the use of the same exhibition concept does not mean a bad exhibition; however, the challenges posed by the world of the contemporary audience should be taken into account. In this context the inaugural exhibition of the Musée Quai Branly in The Pavillon des Sessions of Louvre which is the most discussed exhibition of the last few years, seems to be a perfect example. It refers to the aesthetic aspect of the message rather than the scientific interpretation, presenting the non-European objects with great enthusiasm. With such an attitude the author of the concept exposed himself to criticism from the world of science because of his liberal treatment of the meaning and symbolism of objects, and additionally from critics and reviewers who saw in the exhibition nothing else but the presentation, which was not enough for an exhibition of this caliber. The point of view of the exhibition curator who set a goal to emphasise the "magic" of the authenticity of the objects presented – their "density, their weight, their skin" [Soares 2019: 59]. In his study B. Soares compares this exposition to the temporary exhibition Māori. Leurs trésors ont une âme presented in the museum at the turn of 2011 and 2012 for a few months. In his opinion, the latter showed that museumisation does not need to imply the desacralization of an object and its curators presented an opening to a different *sacrum* experience [2019: 68]. The exhibition of Maori objects broke with the supremacy of the aesthetic approach making an attempt to decolonize its own practices in order to reach the sense of indigenous practices. It was an extraordinary museum practice which allowed introducing a metaphysical experience into the exhibition space and crossing the materiality of the object.

Regardless of the place or the subject matter presented, the museum space – the exhibition became a meeting place, and one of its goals, perhaps even the most important, was social mediation. Connections established between art and anthropology using the language of exhibitions may be treated as an element of the decolonization process, considered to be a common discourse and not only for an authoritarian voice typical of the Western world. The exhibition Magiciens de la Terre was surely a sign of a cultural dialogue which took place in the museum space – the French experiment in the scope of non-European art which, through the work of modern artists drew attention to problems of an anthropological nature and allowed a discussion among a bigger audience than just the exhibition recipients.

The cultural mediation became the exhibition goal in itself. The exposition design does not contribute only a settlement relating to the choice of objects, their scenery arrangement, adjusting the color and light but most of all, it is the beginning of a dialogue about the subject presented at the exhibition. Ethnographic exhibitions may and should be treated as an experiment in modern

[16] The exhibitions were organized by the Museum of Anthropology of the University of Coimbra.

[17] The exhibition *Memory of Amazonia* by J.A. Fernandes Dias was widely discussed in the context of the exhibition solutions used and the goals achieved thanks to them.

anthropological practice. Such a point of view refers to both a specific neutrality of the object, but also to the neutrality of the curator's position. Cognitive emotions should be accompanied by peace and even scientific contemplation which guarantees suma summarum a state of epistemological calm rather than enlightenment.

Sacralisation of *profanum* or desecration of *sacrum*?

Non-European objects in museum collections build a real perspective to learn about the world, but at the same time they present curators with numerous dilemmas related to owning them. The most interesting, but the most difficult group, are the objects with religious meaning which have played or still play a significant role in the *sacrum* sphere. These objects are not always clearly identified and it is not easy to describe them and speak about them in the exhibition language, but they always cause strong emotions – from interest to disgust caused by the sight of dried blood or a specific smell.

Contact with objects from other religions requires thinking about the methods used to describe the "different" transcendental aspect. The museum way of thinking about the measures to be used to emphasize the immateriality of the message and its meaning for the object's contextualization started a trend of theatricalization of the exhibition and the direct borrowing of the role and function of theatrical forms found in religion. B. Soares writes in his article about a magic act which, under certain circumstances, may cause effects of a religious nature. At the same time he notices that emphasizing the religious aspect in the analysis is a provocative hypothesis which might threaten the so far unshakable secular status of the institution [2019: 59].

By redefining the objects with religious meaning and treating them as cultural artifacts, the exhibition curators maintained a connection to the place of origin and, by redefining the same objects and seeing them as art, they managed to maintain both a direct reference to their materiality as well as raise their perception to the level of transcendental universal aesthetics [Silva 2017: 82].

However, for many years there have been situations where religious objects, exhibited as art, were perceived as sacrificial and spontaneous acts of faith. Sally Price recalls such events when writing about the collections of "primitive art" presented by the biggest museum in Paris [Price 2007: 79]. A unique situation in a secular temple of art caused numerous comments and emotionally extreme reactions. It seems that in such situations the fact described by Maurice Godelier starts to take the lead, that most of these objects, despite their "beauty", represent way more complicated connections and unbreakable bonds which connect the human to the invisible world [Godelier 2007: 27].

Maria Wrońska-Friend writes in her article on the objects with special needs that even the "process of moving the objects from the *sacrum* sphere to museum collections poses a lot of questions about the principles of the ethical treatment of the objects originating from cultures distant in time or space [Wrońska-Friend 2015: 56]. If we assume that the secular space where we move the objects to is sacred, we have to assume the creation of an interreligious sphere in the museum space. Like in the case of exhibitions we talk about museum mediation, we should speak in a similar way about religions meeting in the museum space. In this case the mediation will require special care and attention. Such approach should not be surprising in the museologist's work – every object held in hand is treated as priceless. It is a truth accepted á priori however, as it does not always imply an understanding and the right attention. Lack of interest from the side of a curator or an employee looking after the collections leads to maintaining a cultural barrier in the relation between them and the object, a barrier which seems to be impassable because of the lack of attention of one side[18].

[18] The denigration of the object's value by people describing it as an "eyesore" we encounter sometimes, or even a feeling of disgust towards an object are a complete contradiction of a cultural and anthropological understanding based on knowledge. In the case of the museum knowledge is based on direct contact with the object.

The ICOM Code of Ethics pays special attention to the described museum sensitivity [ICOM 2017]. This situation causes mixed feelings. On one hand, we appreciate the care for a legal solution to the problem of the treatment of *sacrum* and all "sensitive" objects by museum employees, but on the other hand, we are worried that there is a need to sanction what should be obvious. Or maybe it is the other way round? There is still a lot of work ahead for the museologists looking after non-European collections, the curators preparing exhibitions and finally the recipients who will immerse in them, in the matter of anthropological mediation and, whether it will concern the objects with sacral meaning or other artifacts.

A separate issue is still the question: "[...] to what extent should we follow the religious instructions and taboo orders after moving these objects to a secular neutral sphere which the museum is? [Wrońska-Friend 2015: 56].

Own experience of "difference"

The history of the Municipal museum in Żory in the scope of gathering, developing and making accessible non-European collections is 20 years of directly experiencing "different" objects originating mainly from Africa. The museum collections include different objects – unique in form, surprising with their character and function, which together build an image of African cultures. This image is far from perfect; it is a flat map made with puzzling objects. Its elements are completed through field studies, joined together with ethnological knowledge and, finally, they undergo anthropological verification which can see a twinkling light of change on its surface. Live culture matter – sensitive and variable, which is difficult to describe using statistics. However, this is what attracts attention to what is most characteristic and representative in it. Gathered objects create collections or live for themselves – they are alone in their individuality. Together they allow an imperfect cultural reflection on the wall of a cave, which the exhibition can be. This is where study questions, scientific hypothesis and attempts to interpret meaning are reflected.

African collections became a basis for the struggle with the exhibition process and all of its elements – starting with the idea through the choice of the objects to its final physical representation. African exhibitions in the museum are a reflection of the struggle of international museology in the scope of non-European exhibitions, they provide an image of the curators' interests and their scientific imagination. They went the way of evolution – from attempting a scientific description of the cultural reality full of descriptive imperfections and a schematic approach, through aesthetic presentations referring to the universal world of art, to a problematic perspective which registers the processes in the matter of culture. The exhibitions were subject to financial and technical capacity, so it was difficult to compare them to the solutions of Western museology. There was no big picture drawn by the curator team. However, their history shows a strong desire to share their fascination with an object in every possible format of its description.

Collection-based exhibitions are a separate subject and an exhibition issue. The collection sets the frames, its character imposes a perspective and the objects representing it are characterized by a certain repeatability. All these elements require taking into consideration by the curator and finding the answer to fundamental questions: what it is like, what characterizes it, how the collector influences its shape, and finally what is worth presenting.

The last of the exhibitions organized by the museum[19] – *Kolekcjoner światów* (*The collector of worlds*) – was built based on the idea of playing with an object, the object of interest. Each of the presented objects was deprived of their cultural identity; its identity was built with two elements – the form, color

[19] The author of this article was the exhibition curator.

and the detail which impressed the collector and its story for which it was an inspiration. The concept behind the exhibition reflected a collector's need to purchase, own and brag about the object. The collection was placed in shop-like display becoming an object of delight and an object of desire. The clean scenography was complemented by the color given by the story.

When objects with a religious meaning reach the museum, there is always a question about how to treat them, what meaning they have for the museologists and for those who will see them during an exhibition – does the way of storing and exposing them matter? Many similar questions are asked, especially when a significant and representative collection like the collection of Birgitt Schlothauer and Gustav Wilhelm becomes a part of the museum collection.

It was this collection which became an impulse to considerations of not only a stricte museological nature, but also amounting to a decision on how to store these special objects and take care of their state of preservation but also, how to expose and describe them.

The collection was admitted into the museum's storage room. It laid on the shelves in silence, covered with a patina of "sacred" museum dust. This way of the collection "being" in the museum is similar to the way of the objects "being" in the collector's house. The closeness of objects and their connection create the unique atmosphere of a dialogue. Taken out of context, deprived of their identity, the *Vodun* religion objects started a new life when they became collector's items.

Sacrum dedicated objects take a special place in African cultures. Their material representation has way more meaning than the objects of European religion cultures. I think that such an object acts as a medium rather than a symbol and a direct reference to the transcendental matter. This profound metaphor is close to thinking about museum mediation between cultures, between *sacrum* and *profanum*.

For the first time these objects were presented during a temporary exhibition *Mirabilia from the Schlothauer-Wilhelm collection*. The exhibition was built on the basis of a classical presentation model – each of the objects was presented in the same dose of aesthetic creation. The objects lifted and put on pedestals became objects of sublime beauty rather than a metaphor referring to another dimension of cognition. Emphasizing the idea of the message's universality, its religious-aesthetic spirit helps us explain why the curators do not try to replicate original places where the presented objects were [Silva 2017: 91]. Such an approach is surely risky – the scale of difficulty in reception requires preparation, imagination and sensitivity of reception. Hence, the protest of ethnologists who could present such an object in a real perspective *in situ*, is not surprising [Pawlik 2014: 33–42][20].

The exhibition was accompanied by a feeling that the objects matched the curator's story, but at the same time, the image of a storage room and stillness in the memory echoed the narrative about connections much more profound, referring to a different place and different time.

Such a way of thinking was the source of the project *Wystawa magazynowa…* (*Storage exhibition…*), whose goal was to present the exhibit items in isolation with the scenery of an exhibit room and presenting them in their natural storage surroundings.

This kind of exhibition is not a new phenomenon in international museum practice, but in Polish museums it is rarely used. The solution turned out to be intriguing for the recipient; its variability and attractiveness of arrangement had great appeal. We could conclude on the basis of the visitors' reactions that the exhibition rotation, additional information stimuli and novelty of the environment fulfilled their function in the exhibition process.

[20] Jacek J. Pawlik wrote about a ritual object decontextualization in an article dedicated to African fetishes.

In storage silence...

"Other" objects live their short lives in a temporary exhibition during which they are presented. As actors they play their role given by a curator. They do not protest when the concepts do not match their character, meaning and function. They go back to their tame storage space where they live with a memory of Africa and *sacrum*, some of which will always remain in them and will be temporarily activated.

Non-European museology went a long way "from Knowledge to narrative". That short phrase describes a profound shift in thinking that over the last half-century has rocked universities, museums. It refers to a radical change in how we define "Knowledge": from objective, verifiable facts to socially constructed meanings [Roberts 2017].

Small exhibition in the storage exposition.

"In storage silence... ...", objects waiting for being storaged.

KATALOG ZBIORÓW

COLLECTION CATALOGUE

Lucjan Buchalik
Muzeum Miejskie w Żorach

Katalog zbiorów Gustava Wilhelma i Birgit Schlothauer

Powiększenie kolekcji jest radością dla muzealnika, ale także wielkim wyzwaniem. Obiekt, który dotychczas funkcjonował w rodzimej kulturze zgodnie ze swoim przeznaczeniem lub też cieszył oko kolekcjonera nagle zostaje poddany „obróbce muzealnej". Należy go wtłoczyć w ramy obowiązujących w muzeum terminów i procedur. Jeśli obiekt został pozyskany bezpośrednio przez muzealnika w terenie sytuacja jest łatwiejsza. Natomiast jeśli obiekt pozaeuropejski został pozyskany poza swoim naturalnym terenem zaistnienia, czyli na przykład w Europie (antykwariaty, kolekcjonerzy), to sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana.

Przy opisie muzealium pojawiają się różne problemy, do najważniejszych należy brak informacji dotyczących nazwy i datacji[1]. Pierwszy z wymienionych problemów wydaje się być poważniejszy. Pytanie „co to jest?" wydaje się być zasadnicze, odpowiedzi należy udzielić używając terminów znanych tak muzealnikom jak i zachodnim odbiorcom. W tym momencie pojawiają się pytania, czy ów termin powinien odnosić się do jego fizyczności (tego co widzi oko zwiedzającego) czy funkcji (tego co wie użytkownik a nie zawsze wie to muzealnik). Jakim kryterium się kierować? Formą przedmiotu, jego estetyką sugerującą, że to obiekt sztuki czy jego oryginalną funkcją? Co w przypadku przedmiotów, których znaczenia i funkcji nie jesteśmy pewni bądź nie jest ona znana? Należy mieć świadomość tego, że jako ludzie wychowani w określonej kulturze nie potrafimy właściwie opisać obiektów funkcjonujących w odmiennych od naszej. Warto dłużej zatrzymać się przy tej jakże istotnej kwestii.

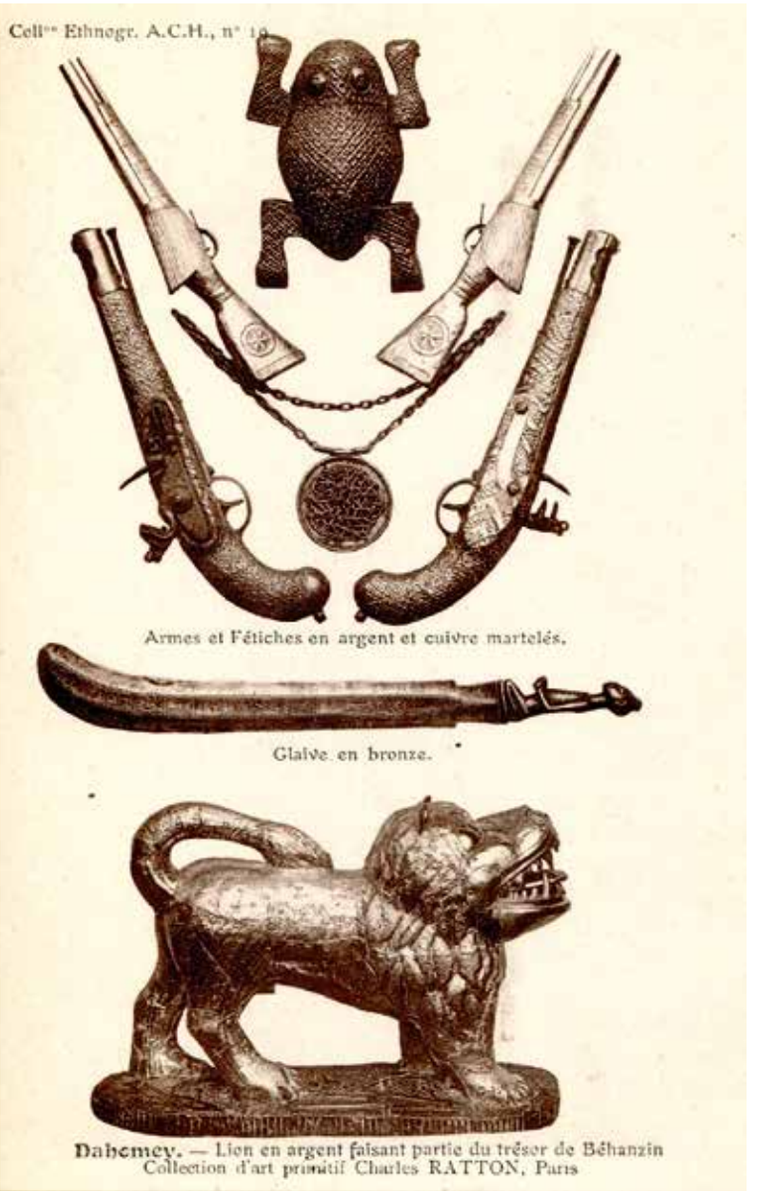
Powyższe problemy możemy tłumaczyć dystansem kulturowym istniejącym między badaczem (etnologiem, muzealnikiem), a przedstawicielem badanej kultury. Brytyjski etnolog, afrykanista Siegfried Frederick Nadel rozumie go jako brak wspólnych cech i doświadczeń między wymienionymi stronami [1953]. Można też postrzegać to zjawisko poprzez pryzmat poczucia obcości badacza, niezrozumienia czy nawet dziwaczności. Problem dystansu kulturowego dostrzegali już XIX wieczni naukowcy: Henry James Sumner Maine [1861] i Lewis Henry Morgan [1887].

Podstawową kwestią w tych rozważaniach pozostaje fakt, że punktem wyjścia wobec poznawania innych kultur zawsze są doświadczenia i funkcje poznawcze wypracowane na bazie własnej kultury. Świadomość ta rodzi problem szczególnie widoczny w przypadku przedmiotów, które w kulturze europejskiej określane są mianem „sztuki" (zatem muszących spełniać określone warunki, m.in. estetyczne czy funkcjonalne), a które w oryginalnym kontekście kulturowym zostały stworzone w celu religijnym bądź użytkowym.

[1] Podobne dylematy opisują pracownicy Muzeum Narodowego w Szczecinie Ewa Prądzyńska [2014] i Jacek Łapott [2009].

Jednak rozbieżność, błędy w identyfikacji obiektu czy interpretacji jego funkcji mogą wynikać nie tylko z odmiennych doświadczeń kulturowych, ignorancji czy braku wiedzy, ale także z subiektywnego charakteru procesu ludzkiej percepcji.

Człowiek (rozumiany tu jako twórca danego przedmiotu – artysta bądź też rzemieślnik) starając się odtworzyć coś, co widzi, nie czyni tego w sposób bezpośredni, lecz z wykorzystaniem pewnych wcześniej poznanych schematów. Zdaniem brytyjskiego historyka sztuki zajmującego się zagadnieniami psychologii percepcji, prof. Ernsta H. Gombricha, wynika to między innymi z faktu, że umysł ludzki postrzega widzianą rzeczywistość jako zbiór figur na określonym tle, które następnie stara się sklasyfikować, odtworzyć oraz zmodyfikować poprzez skojarzenie ich z jakimś poznanym wcześniej kształtem (i tak na przykład rysując postać, artysta stara się rozbić sylwetkę ludzką na znane sobie bryły geometryczne). W dużym uproszczeniu oznacza to, że nawet odtwarzając coś z pamięci, człowiek nie jest w stanie



„Egzotyczne" przedmioty z królestwa Dahomeju, francuska widokówka z pocz. XX w., ze zbiorów A. Rybińskiego.

stworzyć niczego jedynie z własnej wyobraźni, ponieważ jego umysł zawsze będzie poszukiwać inspiracji wśród wzorców, które poznał wcześniej [Gombrich 1960: 32–33].

Tak samo więc jak twórca przepuszcza widzianą przez siebie rzeczywistość przez pewnego rodzaju filtry oraz kody kulturowe, tak też odbiorca interpretuje ją za pomocą posiadanych doświadczeń oraz wiedzy.

Umysł ludzki potrzebuje pewnego rodzaju strukturyzacji, która pomoże mu uporządkować chaotyczną rzeczywistość, zatem szukanie analogii zdaje się być jednym z podstawowych uwarunkowań jego funkcjonowania.

Jednak z takiej pierwotnej potrzeby biologicznej oraz odmiennego doświadczenia kulturowego może wynikać często błędne interpretowanie form niektórych przedmiotów polegające m.in. na doszukiwaniu się przedstawień antropomorficznych czy zoomorficznych tam, gdzie pierwotnie nie zostały one zamierzone, czy też braku umiejętności rozpoznania przedstawień, które w obcej kulturze wydają się oczywiste do odczytania.

Czasami przedmioty bardzo zbliżone do siebie pod względem formy, ale będące wytworami różnych grup etnicznych, mogą pełnić całkowicie odmienne funkcje. Nie posiadając rzetelnych informacji na temat formy czy funkcji danego przedmiotu, nasz umysł samoistnie będzie próbował odnaleźć analogię do obiektów, które są mu znane.

Jednym z najbardziej znanych przykładów tego typu zachowań naszego umysłu jest pareideolia, czyli zjawisko polegające na dopatrywaniu się przez człowieka znajomych kształtów w różnych przypadkowych konfiguracjach szczegółów.

„Znakomita większość kultur, które opisują i analizują antropologowie, to kultury dla nich obce. Wynika z tego wiele problemów metodologicznych, z którymi antropologowie stykają się częściej niż specjaliści innych nauk społecznych" [Nowicka 2006: 130]. Słowa te równie dobrze odnoszą się do muzealników, którzy opiekują się kolekcjami pozaeuropejskimi.

Etnolodzy prowadzący badania wśród odmiennych kultur, podobnie jak muzealnicy opisujący „egzotyczne" obiekty są nosicielami własnej kultury. W ten sposób przez pryzmat własnej poznają obce kultury. Posługują się właściwą dla zachodnich naukowców terminologią. Stosowanie własnych kategorii pojęciowych przez etnologa w terenie czy muzealnika w muzeum, „wpływa na ujednolicanie się opisu wielkiej rozmaitości obcych kultur" [Nowicka 2006: 140]. Zubażając w ten sposób wartość obiektu, poprzez pozbawienie go części pełnionych funkcji i kontekstów kulturowych. Ograniczając wiedzę o nim do sfery zrozumiałej dla człowieka zachodu. Niesie to także poważne ryzyko popełnienia błędu. Na kwestię tę zwracał już uwagę amerykański antropolog, niemieckiego pochodzenia, Franz Uri Boas. Na początku XX wieku zauważył, że podczas obserwacji odmiennych kultur, obserwujący popełnia błąd posługując się kategoriami pojęciowymi, właściwymi dla kultury, z której się wywodzi [1940]. Etnolog badający odmienne (od własnej) kultury, czy muzealnik opisujący przedmioty pochodzące z różnych kultur, są zmuszeni do przekraczania „barier międzykulturowych, co z konieczności musi prowadzić do postawienia pytania o sensowność i granice międzykulturowego przekładu oraz narzucania przez badacza własnych kategorii opisowi zjawisk obcej kultury" [Nowicka 2006: 139]. Stąd też pojawiają się problemy ze zdefiniowaniem przedmiotów należących do innych, nieznanych muzealnikowi kultur.

W artykule naukowym można dokonać dokładnego opisu przedmiotu, szczególnie jeśli pisze go doświadczony etnolog czerpiący swoją wiedzę nie tylko z literatury ale także, a może przede wszystkim, z badań terenowych. W suchym zestawieniu muzealnik musi użyć terminu określającego przedmiot. Przykładem mogą być obiekty (MŻo/A/2498-2502) opisywane w artykule J.J. Pawlika jako „forma czci"

muzealnik może je opisywać jako „przedstawienie abstrakcyjne", „figura", „ofiara", „obiekt kultu"[2]. Każde z tych sformułowań ma jednak swoje mankamenty. Najlepszym rozwiązaniem byłoby stosować określenia nadawane przez użytkowników w ich własnym języku. Byłoby to jednak trudne dla muzealnika i niezrozumiałe dla zachodniego odbiorcy.

Największą grupą obiektów w omawianej kolekcji są rzeźby antropomorficzne o ogólnej nazwie *bocio*. Warto poświęcić im więcej uwagi, bowiem spełniały one istotną psychologiczną funkcję w społecznościach, w których funkcjonowały. Były one wyrazem ludzkich potrzeb, marzeń, rządz, zarówno tych uniwersalnych jak i personalnych. Stąd niezliczona ich ilość. Jak zauważa J.J. Pawlik w wierzeniach ludu Fon były to istoty obdarzone życiem. Stawały się one siedliskiem mocy w wyniku przeprowadzonych rytuałów aktywacji tejże mocy. Aby wyprzedzić nasuwające się pytania o ewentualne niebezpieczeństwo metafizyczne obcowania z tymi przedmiotami, należy podkreślić fakt, że w myśl tradycji rzeźby traciły swoją moc w sytuacji, kiedy nie były na nich regularnie składane ofiary. Śladami wspomnianych rytuałów aktywizacji i składania ofiar jest widoczna charakterystyczna naturalna patyna (składająca się z papki z prosa, krwi zwierząt ofiarnych i oleju palmowego) oraz doczepione elementy z różnych surowców (między innymi szczątków ludzkich i zwierzęcych). W kulturze zachodu obiekty te są często określane terminem „fetysz". Jest to termin bardzo szeroki i niejednoznaczny, często obciążony negatywnymi skojarzeniami. Chcąc uniknąć negatywnych konotacji i wartościowania autorzy niniejszego katalogu zbiorów starają się unikać tego terminu.

Wyroby ceramiczne na targu w Abomeju 2017 r., fot. L. Buchalik.

[2] W innym artykule J.J. Pawlik używa sformułowania „figurki antropomorficzne" odnośnie wyobrażeń *bocio*. Dodaje jednak stosowny uzupełniający opis: „Figurki antropomorficzne *bocio* odpowiadają pewnym regułom reprezentowania ciała. U Fonów brzuch jest uważany za siedlisko emocji, dlatego w tego typu rzeźbach jest on zwykle nabrzmiały, wzdęty przez dodanie pewnych składników, które sugerują siłę, nieład, chorobę a nawet furię. Pępek jako wejście do brzucha, jest ważnym punktem w zabiegach aktywacji *bocio*" [2019: 135].

Ołtarze asen na targu w Abomeju 2017 r., fot. L. Buchalik.

Obiektami, które wywołały największe dyskusje w gronie muzealników opisujących kolekcję, były dwa drewniane bardzo podobnie wyglądające przedmioty – przedstawienia ludzkich rąk. Z uzyskanych od kolekcjonerów informacji wynika, że jeden to wskaźnik (MŻo/A/2597), a drugi to instrument muzyczny (MŻo/A/2598), oba przedmioty wykorzystywane są w czasie ceremonii religijnych.

Kolejny problem to kwestia datacji obiektu – określenie czasu jego powstania. Sytuacja jest w miarę prosta, jeśli wiemy, kiedy obiekt został zakupiony w terenie i znany jest jego tzw. „biały rodowód" (*un pedigree blanc*) [Gontier 2016: 55]. W przypadku prezentowanej kolekcji dotyczy to obiektów pozyskanych od Państwa Hellfurt, które możemy datować na początek XX wieku, być może nawet koniec XIX w. Natomiast jeśli obiekt został zakupiony w antykwariacie w Europie i nie znamy jego czasu zakupu w terenie, czyli nieznany jest tzw. „biały rodowód" – datacja jest mniej precyzyjna. Jeśli został zakupiony pod koniec XX wieku lub na początku XXI wieku, można stwierdzić, że czas jego powstania to XX wiek.

Pewien problem sprawiają także zapisy nazw w języku fon. Europejskie ucho czasem z trudem odróżnia niektóre dźwięki, stąd wynikają różnice w zapisach. Dodatkową kwestią jest stosowanie zapisu zgodnego z francuską ortografią. Różni autorzy stosują różne zapisy, najczęstsze różnice dotyczą zapisu terminów *Sakpata* czy *Sagbata*, *Bo* czy *Gbo*. Autorzy niniejszego opracowania dokonali ujednolicenia, wybierając najczęściej stosowane w literaturze polskiej zapisy.

Niektóre z prezentowanych obiektów były publikowane w katalogach towarzyszących wystawom [Wende 2001, Brosthaus i in. 2009], prasie regionalnej [Stajer 2015, Śleziona-Kołek 2016, Cyganek 2019a], ogólnopolskiej [Buchalik 2020: 39; Pawełczak 2020: 52], wydawnictwach popularnych [Cyganek 2019b], na stronach internetowych Muzeum Miejskiego w Żorach oraz Facebooku.

Prezentowany wykaz obiektów przygotowany został na podstawie listy opracowanej przez Gustava Wilhelma. Podzielono go na dwie części: przedmioty wykonane i funkcjonujące w kulturze Fon oraz nieliczne obiekty pochodzące z innych grup etnicznych. W wykazie uwzględniono najbardziej podstawowe dane: nazwę w języku fon (jeżeli jest znana), datację, miejsce i sposób nabycia oraz jego fizyczny opis

(wymiary, surowiec, technika wykonania). W oryginalnej liście Gustava Wilhelma ponad 30 obiektów zostało opatrzonych informacjami dotyczącymi ich znaczenia w kulturze. Szczególnie cenne (z punktu widzenia datacji) są informacje dotyczące wykonawcy, zamieszczone przy obiektach kupowanych przez kolekcjonerów bezpośrednio w terenie, w Abomeju i pobliskich wioskach.

Wykaz rozpoczynają figurki *Bocio* z kolekcji Hellfurta, stanowią one najliczniejszą grupę, należą do najstarszych i najcenniejszych obiektów. Równie interesujące są trony, najstarszy z nich należał do Tassin Hangbé, siostry władcy o imieniu Akaba, który panował w latach 1685–1708 (MŻo/A/2592). Najciekawszy jest jednak tron należący do syna króla Glélé, o którym była już mowa (MŻo/A/2557). Szczególną wartość posiadają ołtarze wykonane z naczyń ceramicznych i metalu. Niektóre z tych przedmiotów współcześnie można nabyć na targu w Abomej, nie posiadają one naturalnej patyny, nie były bowiem używane. Obiekty wykorzystywane w czasie czynności religijnych pokryte są naturalną patyną powstałą wskutek składania ofiar. W artisanach[3] można również znaleźć przedmioty pokryte patyną, bardzo często jest to patyna spreparowana na użytek handlarza, który chce obiekt podnieść jego wartość i sprzedać jako „autentyczny".

Niniejszy katalog powstał przy współpracy Marietty Kalinowskiej-Bujak, Alicji Maciejewskiej, Małgorzaty Dec, Magdy Bogdan, którym składam podziękowania za trud włożony w opracowanie tak trudnej materii.

[3] Stragany, sklepiki oferujące wyroby lokalnych rzemieślników, obiekty tradycyjne, pamiątki dla turystów.

Lucjan Buchalik
Municipal Museum in Żory

Collection catalogue of Gustav Wilhelm and Birgit Schlothauer

Expanding a collection is a great joy for a museologist, but it is also a big challenge. An item which has so far functioned in native culture in accordance with its purpose or has pleased a collector's eye, now undergoes a 'museum processing'. It is now pushed into the frames of terms and procedures applicable in a museum. If an item was acquired directly by a field researcher it makes the whole situation easier. However, if a non-European item was acquired outside of its natural territory of occurrence, for example in Europe (antique shops, collectors), it makes the situation a little bit more complicated.

When creating a description for an exhibit item, issues occur, the most important it is lack of information about name and dating[1]. The first of such issues seems to be more serious. The question 'What is this?' seems to be cardinal and the answer should be provided with the use of terms known to both museologists and Western recipients. Now questions arise whether such terms should apply to the item's physicality (what a visitor can see) or function (what a user knows but what a museologist does not necessarily know). What criterion should be followed? The item's form, its aesthetics suggesting it is a piece of art, or its original function? What about the items whose meaning and function are not certain or unknown? It is important to realize that as people who were raised in a specific culture, we cannot properly describe items which function in a culture other than ours. It is worth pausing on this significant matter for a little while.

The above issues may be explained by cultural distance between a researcher (an ethnologist, museologist) and a representative of the examined culture. The British ethnologist and africanist Siegfried Frederick Nadel sees it as a lack of mutual features and experiences between the mentioned sides [1953]. We could also see this phenomenon through the prism of the sense of a researcher's alienation, lack of understanding or even bizarreness. The problem of cultural distance was noticed even by 19th century scientists: Henry James Summer Maine [1816] and Lewis Henry Morgan [1887].

A basic matter in this consideration is that the starting point of getting to know other cultures is always experience and cognitive functions established on the basis of your own culture. This awareness poses an issue, which is especially apparent in the case of items which are called 'art' in European culture (hence they have to meet specific conditions, e.g. aesthetic or functional) and which were created for a religious or functional purpose in their original cultural context.

However, discrepancy or errors in the item's identification or interpretation of its functions may result not only from a different cultural experience, disregard or ignorance, but also from the subjective character of a human's perception process.

[1] Similar dillemas describes museologist from the National Museum in Szczecin [Prądzyńska, 2014: 497] and [Łapott 2009].

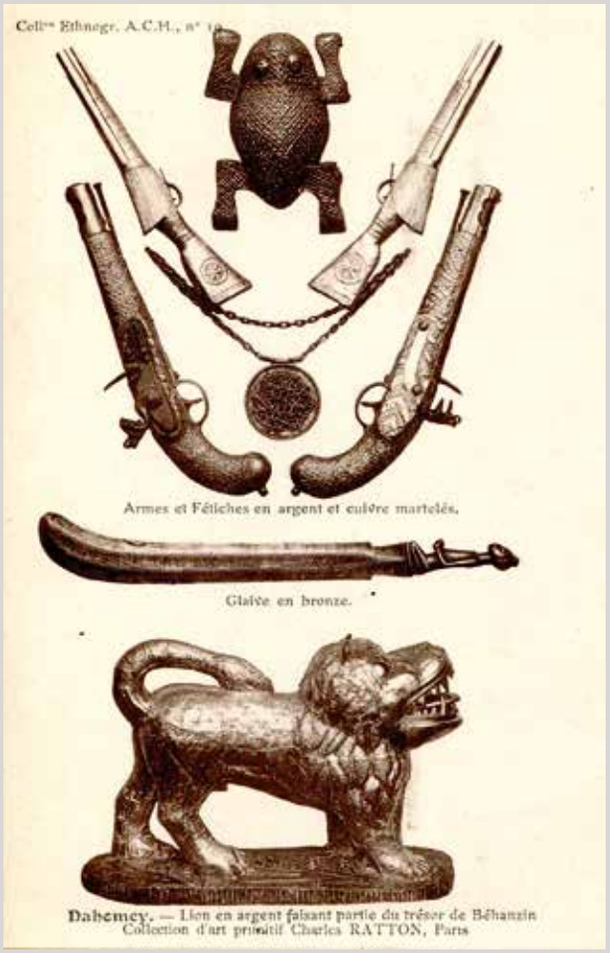
A human (seen as a creator of a given object – an artist or a craftsman) while trying to recreate something they can see, does not do it in a direct way but by using previously known patterns. According to Prof. Ernst H. Gombrich, a British art historian working on the psychology of perception, it results from, among other things, the fact that a human's mind perceives reality as a collection of figures with a specific background, which it then tries to classify, recreate and modify by associating them with a known shape (for example, when drawing a person, an artist tries to break up/divide the body into known geometric shapes). In a simplified manner it means that even when recreating something from memory, a human is not able to create anything from their own imagination because their mind will always look for inspiration among patterns which it has got to know before [Gombrich 1960: 32–33].

Like a creator who passes the reality seen by themselves through a kind of filter and cultural codes, a recipient interprets it by their experience and knowledge.

A human's mind needs a kind of structuring to help it organize chaotic reality. Therefore looking for analogies seems to be one of the basic conditions for its functioning.

However, such a primary biological need and a different experience may often result in an incorrect interpretation of some items' meaning, e.g. in looking for anthropomorphic or zoomorphic presentations where they were not originally intended or an inability to recognize presentations which seem obvious to read in a foreign culture.

Sometimes items similar in their form, but created by different ethnic groups may have completely different functions. If our mind does not have reliable information about the form or the function of a given item, it will try to find an analogy to the recognized items.



"Exotic" items from the Kingdom of Dahomey, French postcard from the beginning of 20th century, from the collection of A. Rybiński.

One of the best known examples of this behavior of our minds is pareidolia, a phenomenon which means that a human looks for shapes familiar to them in different random detail configurations.

"The vast majority of cultures described and analyzed by anthropologists are cultures foreign to them. Many methodological issues result from this fact and anthropologists encounter them more often than specialists in other fields" [Nowicka 2006: 130]. These words also relate well to museologists who look after non-European collections.

Ethnologists conducting research in foreign cultures, similarly to museologists describing items from 'exotic' cultures, are carriers of their own culture acquired at home, with their family, in the country where they received education. They get to know foreign cultures through the prism of their own culture. They use terminology specific for Western scientists. Using their own conceptual categories by an ethnologist in the field or a museologist in a museum "results in the homogenization of descriptions of a great variety of foreign cultures" [Nowicka 2006: 140]. Simultaneously, it impoverishes the item's value by depriving it of a part of its functions and cultural context, limiting our knowledge about it to the point understood by a person from the West. It also poses a great risk of making an error. An American anthropologist of German origin Franz Uri Boas, has already

drawn attention to this issue. At the beginning of the 20th century, he noticed that while observing foreign cultures, the observer makes the mistake of using conceptual categories specific to his own culture [1940]. An ethnologist examining foreign (from their own) cultures or a museologist describing items coming from different cultures, are forced to cross "intercultural borders which leads to a question about sensibility and borders of an intercultural translation and imposing the researcher's own categories on descriptions of the foreign culture's phenomena [Nowicka 2006: 139]. That is why problems defining items that belong to other cultures unknown to museologists occur.

In a scientific article we can make a detailed description of an item, especially when it is written by an experienced enthnologist who is using not only their knowledge from literature but more importantly, from field studies. In a summary a museologist has to use the term describing an item. The examples may be items (MŻo/A/2498–2502) described in the article by J.J. Pawlik as "a form of worship"; a museologist may describe them as "an abstract presentation", "figure", "sacrifice", "object of worship"[2]. Although, each of these expressions has some flaws. The best solution would be to adopt expressions used by users in their own language. However, it would be difficult for a museologist and incomprehensible for a Western recipient.

The biggest group of items in the described collection are anthropomorphic sculptures generally called *bocio*. It is worth paying attention to them as they played a significant psychological function in the societies where they used to function. They were an expression of a human's needs, dreams, desires, both universal and personal ones. That is why there are so many of them. As J.J. Pawlik noticed, these were living creatures as per Fon people's beliefs. They became a source of power as a result of rituals performed to activate that power. To answer questions about a potential metaphysical risk of the relationship with these items, we have to emphasize that according to tradition, these sculptures lost their power if regular sacrifices were not made. Traces of the mentioned rituals of activation and making sacrifices are visible natural patina (consisting of a pulp made of millet, the blood of sacrificial animals and palm oil) and attached elements of different raw materials (for example, human and animal remains). In Western culture such items are very often described as "fetish". It is a very broad and ambiguous term, very often with a pejorative connotation. To avoid negative connotations and assessment the authors of this catalogue try to avoid this term.

The items which caused the biggest discussion among the museologists describing the collection, were two similar wooden items, which are a presentation of a human's arms. The information obtained from the collectors suggests one is an indicator (MŻo/A/2597) and the second – a musical instrument (MŻo/A/2598), both items were used during religious ceremonies.

The next issue is dating, specifying the date of the item's creation. The situation is quite simple if we know when the item was bought in the field as we know its so called *un pedigree blanc* [Gontier 2016:55]. With regard to the presented collection it relates to the items obtained from Mr and Mrs Hellfurt, which can possibly be dated to the beginning of the 20th century or probably even the end of the 19th century. However, if an item was bought in an antique shop in Europe and we do not know the time of its purchase in the field, so its proven origin remains unknown, dating will not be exact. If it was bought at the end of the 20th century or at the beginning of the 21st century, we could conclude it was created in the 20th century.

Transcription of terms in the Fon language may also cause problems as sometimes it is difficult for the European ear to differentiate some sounds, hence differences in transcription. Another issue is transcription according to French spelling. Different authors use different forms of transcribing and the most common differences relate to the transcription of the terms *Sakpata* or *Sagbata*, Bo or

[2] In another article J.J. Pawlik uses the phrase „anthrophomorphic figures" against *bochio* ideas however, he adds a relevant additional description. „*Bochio* anthrophomorphic figures respond to some rules of body representation. In Fon culture, the stomach is considered to be the home of emotions, hence in such sculptures it is usually swollen, bloated by adding some ingredients which suggest power, chaos, disease and sometimes even fury. The belly button as the entry to the stomach is a very important area in *bochio* activation procedures" [2019: 135].

Gbo. The authors of this study harmonized there and chose the transcript occurring most commonly in Polish literature.

Some of the presented items were published in the catalogues accompanying exhibitions [Wende 2001, Brosthaus et al. 2009], regional newspapers [Cyganek 2019a, Stajer 2015, Śleziona-Kołek 2016], press published nationwide [Buchalik 2020: 39; Pawełczak 2020: 52], popular press [Cyganek 2019b], on the Municipal Museum in Żory website and on Facebook.

The presented list of items prepared on the basis of the list prepared by Gustav Wilhelm, was divided into two parts: items made and functioning in Fon culture and some items coming from other ethnic groups. Basic data was included in the list: name in Fon language (if it's known), dating, place and way of obtaining the item and its physical description (dimensions, raw material, manufacture technique). In the original list by G. Wilhelm 30 items were labelled with the information about their meaning in the culture. Especially valuable (from the dating point of view) is the information related to the creator included with the items bought by collectors directly in the field, in Abomey and surrounding villages.

The list starts with *Bochio* sculptures from Hellfurt's collection. They constitute the biggest group, and are the oldest and the most valuable items. The thrones are also interesting, the oldest one belonged to Tassin Hangbé who was master Akaba's sister; she ruled between 1685 and 1708 (MŻo/A/2592). The most interesting item is the throne which used to belong to the son of King Glélé, who we have already mentioned (MŻo/A/2557). Altars, made both of ceramic dishes and metal ones, have a very special value. Some of these items can nowadays be bought in the market in Abomey; they are not covered with natural patina because they were not used. Items used during religious ceremonies are covered with natural patina which was a result of making sacrifices. In *artisanas*[3] we can also find items covered in patina, but very often it is fake patina made by a merchant who wants to increase the item's value and sell it as "authentic".

This catalogue was made with help of Marietta Kalinowska-Bujak, Alicja Maciejewska, Małgorzata Dec and Magda Bogdan whom I thank for the effort put in elaboration of such difficult matter.

Ceramic products at the Abomey market in 2017, photo: L. Buchalik.

[3] Stalls, shops selling local craftsmen's products, traditional objects, souvenirs for tourists.

Katalog zbiorów. ILUSTRACJE

Collection catalogue. ILLUSTRATIONS

11

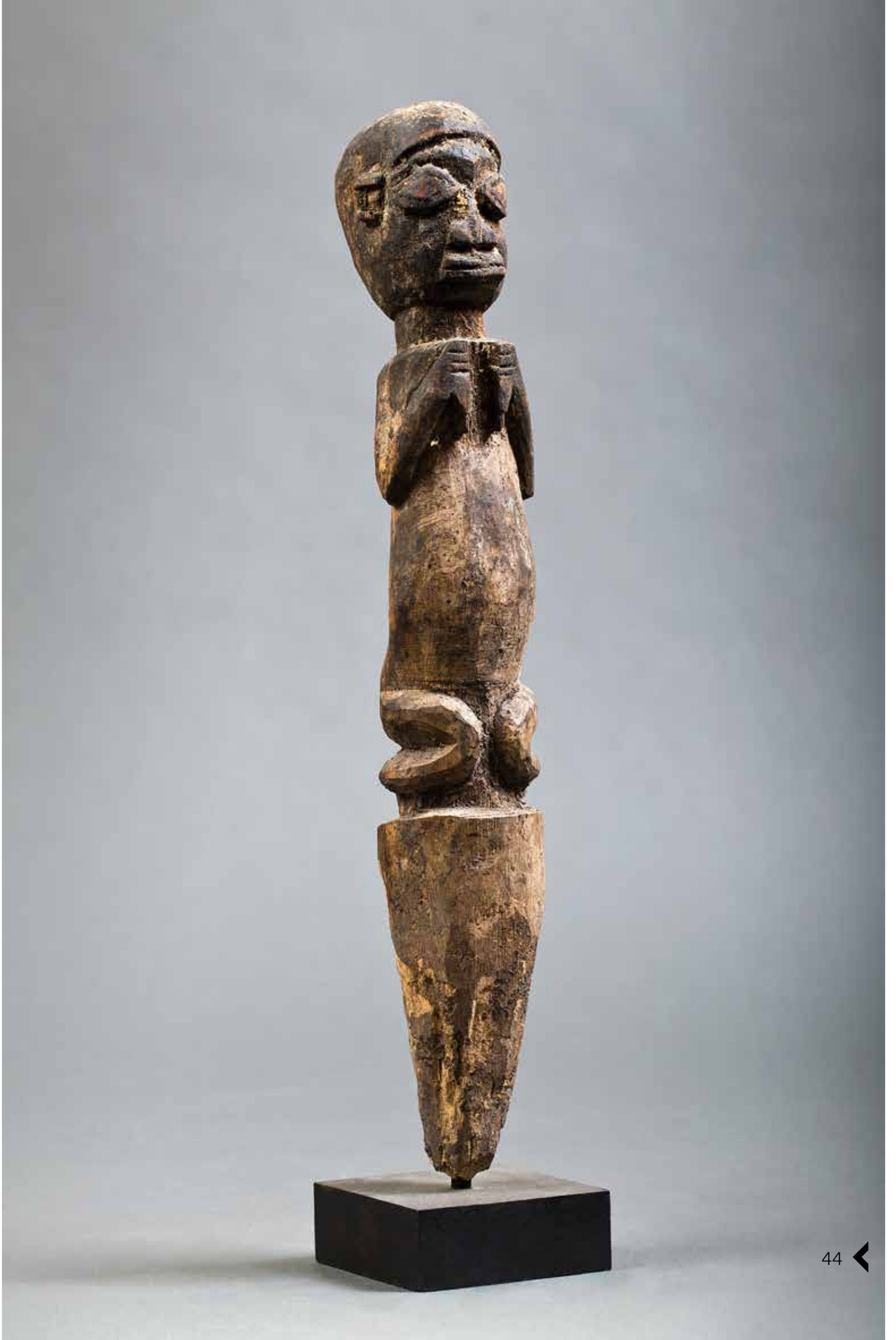
12

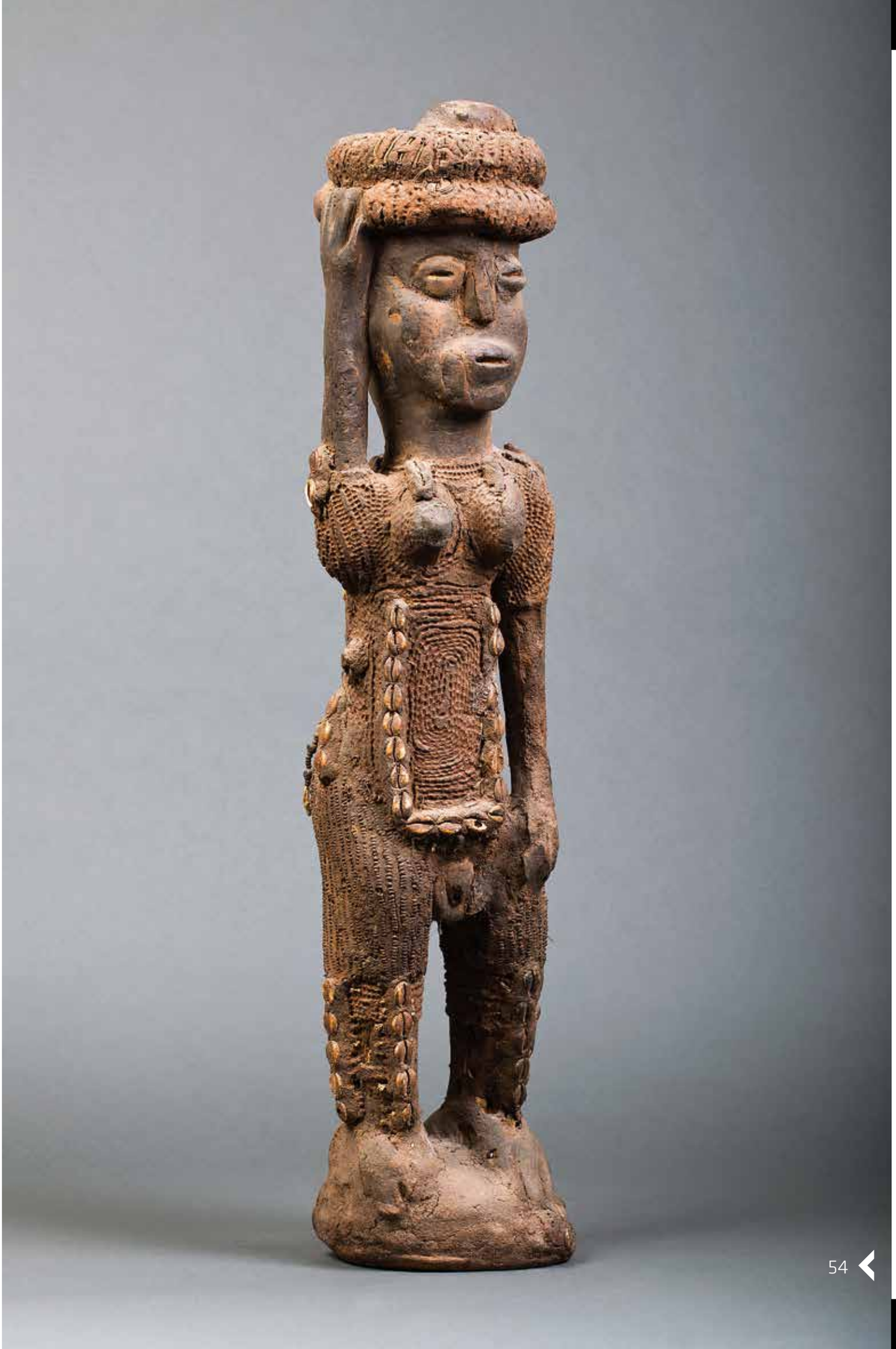
28/1

28/2

35

36





77

78

81

82

83

84

93

94

98/a-b

99/a-b

101

102

104

105

106

107

109

110

112

113

114

115

127

128

129

130

131

135

136

137

138

141

142

145

146

148

149

150

151

153

154

155

156

157

158

160

161

Katalog zbiorów.
WYKAZ

Collection catalogue.
LIST

Grupa etniczna Fon
Fon ethnic group

1. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2503**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of the 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.06.2001 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	11 June 2001 Gallery, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys.35,5 cm; szer. 5,5 cm; gł. 4 cm	height 35.5 cm; width 5.5 cm; depth 4 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	rzeźbienie metodą odejmowania	wood carving

2. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2504**

datacja / object dating	lata 90. XX w.	90s of the 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	26.07.1998 r. Galerie de Vos, Dormagen (Niemcy)	26 July 1998 Galerie de Vos, Dormagen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 47 cm; szer. 7 cm; gł. 11,5 cm	height 47 cm; width 7 cm; depth 11,5 cm
surowce / material	drewno, tkanina, czaszka zwierzęca, sznurek naturalny, plastikowe paciorki, drut stalowy	wood, fabric, animal skull, natural string, plastic beads, steel wire
technika / technique	rzeźbienie metodą odejmowania	wood carving

3. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2517**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.04.2000 r. Galerie Sand, Bruksela (Belgia)	21 April 2000 Galerie Sand, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 53 cm; szer. 22 cm; gł. 16 cm	hight 53 cm; width 22 cm; depth 16 cm
surowce / material	drewno, szczęka zwierzęca (nieokreślony gatunek), tkanina, muszelki kauri, żelazo, sznurek naturalny, puszka stalowa, stalowe rurki	wood, animal' jaw (unspecified species), fabric, cowry shells, iron, natural string, steel can, steel tubes
technika / technique	rzeźbienie metodą odejmowania, metody kowalskie	wood carving, blacksmith techniques

4. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2520**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 45 cm; szer. 11 cm; gł. 16 cm	height 45 cm; width 11 cm; depth 16 cm
surowce / material	drewno, tkanina, czaszka zwierzęca (nieokreślony gatunek), kute elementy żelazne	wood, fabric, animal skull (unspecified species), forged iron elements
technika / technique	rzeźbienie metodą odejmowania, techniki kowalskie	wood carving, blacksmith techniques

5. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2521**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 50,5 cm; szer. 14 cm; gł. 16,5 cm	height 50.5 cm; width 14 cm; depth 16.5 cm
surowce / material	drewno, tkanina, czaszka zwierzęca (nieokreślony gatunek), kute elementy żelazne, włókno roślinne	wood, fabric, animal skull (unspecified species), forged iron parts, plant fibres
technika / technique	rzeźbienie metodą odejmowania, techniki kowalskie	wood carving, blacksmith techniques

6. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2522**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 50,5 cm; szer. 14 cm; gł. 16,5 cm	height 50.5 cm; width 14 cm; depth 16.5 cm
surowce / material	drewno, tkanina, czaszka zwierzęca (nieokreślony gatunek), kute elementy żelazne, włókno roślinne	wood, fabric, animal skull (unspecified species), forged iron parts, plant fibres
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

7. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2523**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 43,0 cm; szer. 11 cm; gł. 10 cm	height 43 cm; width 11 cm; depth 10 cm
surowce / material	drewno, żelazo	wood, iron
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

8. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2526**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 35 cm; szer. 13 cm; gł. 12 cm	height 35 cm; width 13 cm; depth 12 cm
surowce / material	drewno, łupina tykwy, kute elementy żelazne, tkanina naturalna, sznur skręcany z włókien roślinnych, muszla	wood, calabash, forged iron parts, natural fabric, twisted cord of plant fibres, seashell
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie, wyplatanie	wood working techniques, blacksmith techniques, braiding

9. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2527**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 54 cm; szer. 12 cm; gł. 15 cm	height 54 cm; width 12 cm; depth 15 cm
surowce / material	drewno, kuty element żelazny, tkanina naturalna, włókno roślinne, fragment termitiery, glina suszona	wood, forged iron parts, natural fabric, plant fibres, fragments of termite mound, dried clay
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie, pochodzenie naturalne	wood working techniques, blacksmith techniques, natural provenience

10. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2530**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	24.06.2000 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	24 June 2000 Gallery, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 69,5 cm; szer. 15 cm; gł. 14 cm	height 69.5 cm; width 15 cm; depth 14 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

11. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2531**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 87,5 cm; szer. 12 cm; gł. 14 cm	height 87.5 cm; width 12 cm; depth 14 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

12. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2532**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 78,5 cm; szer. 14 cm; gł. 14 cm	height 78.5 cm; width 14 cm; depth 14 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

13. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2533**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 137,5 cm; szer. 22 cm; gł. 19 cm	height 137.5 cm; width 22 cm; depth 19 cm
surowce / material	drewno, tkanina, muszla, polichromia indygo, elementy stalowe, róg zwierzęcy, plastikowe paciorki	wood, fabric, seashell, indigo polychrome, steel elements, animal horn, plastic beads
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

14. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2541**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.01.2005 r. Galerie K. Herforth, Essen (Niemcy)	6 January 2005 Galerie K. Herforth, Essen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 26,5 cm; szer. 9 cm; gł. 8 cm	height 26.5 cm; width 9 cm; depth 8 cm
surowce / material	drewno, polichromia	wood, polychrome
technika / technique	techniki obróbki drewna, polichromowanie	wood working techniques, polychrome coating

15. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2542**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 58,5 cm; szer. 25 cm; gł. 17 cm	height 58.5 cm; width 25 cm; depth 17 cm
surowce / material	drewno, monety, drut stalowy, jajko, sznurek, muszle kauri, słoma, buteleczka szklana	wood, coins, steel wire, egg, cord, cowry shells, straw, glass bottle
technika / technique	techniki obróbki drewna, wyrób ręczny	wood working techniques, handmade

16. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2543**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	18.07.2001 r. Galerie Modou Sow, Nijmegen (Holandia)	18 July 2001 Galerie Modou Sow, Nijmegen (Netherland)
wymiary / dimensions	wys. 46,5 cm; szer. 14 cm; gł. 15 cm	height 46.5 cm; width 14 cm; depth 15 cm
surowce / material	drewno, tkanina, łańcuch żelazny, muszelki kauri, słomiana plecionka, drut stalowy	wood, fabric, iron chain, kauri shells, straw braid, steel wire
technika / technique	techniki obróbki drewna, wyplatanie	wood working techniques, braiding

17. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2544**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.08.2004 r. Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Niemcy)	11 September 2004 Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 46,5 cm; szer. 14 cm; gł. 10 cm	height 46.5 cm; width 14 cm; depth 10 cm
surowce / material	drewno, tkanina	wood, fabric
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

18. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2545**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.02.2000 r. Galerie J. P. Laprugne, Paryż (Francja)	1 February 2000 Galerie J. P. Laprugne, Paris (France)
wymiary / dimensions	wys. 26 cm; szer. 16 cm; gł. 14 cm	height 26 cm; width 16 cm; depth 14 cm
surowce / material	butelki szklane, nakrętka aluminiowa, muszelki kauri, glina lub łajno, słoma	glass bottlers, aluminium nut, kauri shells, clay or dung, straw
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

19. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2556**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 46 cm; szer. 20 cm; gł. 20 cm	height 46 cm; width 20 cm; depth 20 cm
surowce / material	drewno, żelazo, tkanina, pióra, włókno naturalne, muszelki kauri, paciorki plastikowe, buteleczka szklana	wood, iron, fabric, feathers, natural fibre, kauri shells, plastic beads, glass bottle
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

20. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2558**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	14.06.2005 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	14 June 2005 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 91,5 cm; szer. 19 cm; gł. 17 cm	height 91.5 cm; width 19 cm; depth 17 cm
surowce / material	drewno, sznur z włókien roślinnych, sznurek naturalny, paciorki plastikowe, klucz stalowy	wood, cord of natural plant fibres, plastic beads, steel key
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

21. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2560**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.08.2007 r. Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Niemcy)	21 August 2007 Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 51,5 cm; szer. 8 cm; gł. 9 cm	height 51.5 cm; width 8 cm; depth 9 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

22. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2561**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	08.08.2005 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	8 August 2005 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 46 cm; szer.20 cm; gł. 20 cm	height 46 cm; width 20 cm; depth 20 cm
surowce / material	łupina tykwy, drewno, suszona glina, buteleczka szklana, tkanina	calabash gourd, wood, dried clay, glass bottle, fabric
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

23. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2562**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	17.06.1996 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	17 June 1996 Galeria, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 28 cm; szer. 7 cm; gł. 6,5 cm	height 28 cm; width 7 cm; depth 6,5 cm
surowce / material	drewno, tkanina naturalna	wood, natural fabric
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

24. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2571**

datacja / object dating	XX/XXI w.	20th/ 21st century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	10.08.2004 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	10 August 2004 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 19 cm, szer. 12 cm, gł. 5,5 cm	height 19 cm; width 12 cm; depth 5.5 cm
surowce / material	drewno, lustro, butelki szklane, nakrętki aluminiowe, muszelki kauri, tkanina, nić naturalna	wood, mirror, glass bottles, aluminium nuts, kauri shells, fabric, natural thread
technika / technique	formowanie ręczne, szycie	hand moulding, sewing

25. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2573**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 19,5; cm szer. 7 cm; gł. 7 cm	height 19.5 cm; width 7 cm; depth 7 cm
surowce / material	drewno, tkanina, muszelki kauri, sznurek, plastikowe paciorki, nasiona roślin, elementy żelazne, czerwony barwnik, pióra ptasie, glina	wood, fabric, kauri shells, cord, plastic beads, plant seeds, iron parts, red dye, bird's feathers, clay
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith technique

26. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2574**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.08.2004 r. kolekcja Jasmine Albiston, London (Wielka Brytania)	21 August 2004 Jasmine Albiston's collection, London (Great Britain)
wymiary / dimensions	wys. 13 cm; szer. 4 cm; gł. 3 cm	height 13 cm; width 4 cm; depth 3 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

27. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2575**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.08.2004 r. kolekcja Jasmine Albiston, London (Wielka Brytania)	21 August 2004 Jasmine Albiston's collection, London (Great Britain)
wymiary / dimensions	wys. 13 cm; szer. 4 cm; gł. 3 cm	height 13 cm; width 4 cm; depth 3 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

28. Figury / Figures – *Bocio* **MŻo/A/2576/1-2**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	17.08.2001 r. Galerie Porto Novo (Frits Bless), Nijmegen (Holandia)	17 August 2001 Galerie Porto Novo (Frits Bless), Nijmegen (Netherland)
wymiary / dimensions	1/ wys. 35,5 cm; szer. 11 cm; gł. 11 cm 2/ wys. 36,5 cm; szer. 11 cm; gł. 11 cm	1/ height 35.5 cm; width 11 cm; depth 11 cm 2/ height 35.5 cm; width 11 cm; depth 11 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

29. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2578**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 29 cm; szer. 13 cm; gł. 11 cm	height 29 cm; width 13 cm; depth 11
surowce / material	drewno, metal	wood, metal
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith technique

30. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2579**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 29 cm; szer. 14 cm; gł. 11 cm	height 29 cm; width 14 cm; depth 11
surowce / material	drewno, metal	wood, metal
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith technique

31. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2591**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 23 cm; szer. 10 cm; gł. 14 cm	height 23 cm; width 10 cm; depth 14
surowce / material	drewno, terakota, kute elementy żelazne, sznurek naturalny, muszle	wood, terracotta, forged iron parts, natural cord, seashells
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith technique

32. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2608**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.02.2004 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	11 February 2004 Galerie Krieg, Neunkirchen (Gremany)
wymiary / dimensions	wys. 8 cm; szer. 33 cm; gł. 20 cm	height 8 cm; width 33 cm; depth 20 cm
surowce / material	drewno, glina	wood, clay
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

33. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2615**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.03.2002 r. Galerie Sommerhage, Duisburg (Niemcy)	11 March 2002 Galerie Sommerhage, Duisburg (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 42 cm; szer. 10 cm; gł. 13,5 cm	height 42cm; width 10 cm; depth 13.5 cm
surowce / material	drewno, żelazo, sznurek naturalny	wood, iron, natural cord
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

34. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2616**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 45 cm; szer. 17 cm; gł. 19,5 cm	height 45 cm; width 17 cm; depth 19.5 cm
surowce / material	drewno, ceramika, tkanina, sznurek naturalny, elementy żelazne	wood, ceramics, fabric, natural cord, iron parts
technika / technique	techniki obróbki drewna, formowanie ręczne, techniki kowalskie	wood working techniques, hand moulding, blacksmith technique

35. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2618**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 62 cm; szer. 10 cm; gł. 9,5 cm	height 62 cm; width 10 cm; depth 9.5 cm
surowce / material	drewno, ceramika, tkanina, elementy żelazne	wood, ceramics, fabric, iron parts
technika / technique	techniki obróbki drewna, formowanie ręczne, techniki kowalskie	wood working techniques, hand moulding, blacksmith techniques

36. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2619**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 63 cm; szer. 9,5 cm; gł. 12 cm	height 63 cm; width 9.5 cm; depth 12 cm
surowce / material	drewno, tkanina, element żelazny	wood, fabric, iron part
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

37. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2620**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 65,5 cm; szer. 10 cm; gł. 9 cm	height 65.5 cm; width 10 cm; depth 9 cm
surowce / material	drewno, tkanina, elementy żelazne	wood, fabric, iron parts
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

38. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2621**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 67 cm; szer. 11,5 cm; gł. 9 cm	height 67 cm; width 11.5 cm; depth 9 cm
surowce / material	drewno, ceramika, tkanina, elementy żelazne	wood, ceramics, fabric, iron parts
technika / technique	techniki obróbki drewna, formowanie ręczne, techniki kowalskie	wood working techniques, hand moulding, blacksmith techniques

39. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2622**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.08.2003 r. Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Niemcy)	21 August 2003 Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 67 cm; szer. 15 cm; gł. 13 cm	height 67 cm; width 15 cm; depth 13 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

40. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2623**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.02.2000 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	21 February 2000 Gallery, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 61 cm; szer. 7 cm; gł. 7 cm	height 61 cm; width 7 cm; depth 7 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

41. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2624**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 46 cm; szer. 18 cm; gł. 11 cm	height 46 cm; width 18 cm; depth 11 cm
surowce / material	drewno, tkanina, elementy żelazne	wood, fabric, iron parts
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

42. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2625**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 46 cm; szer. 18 cm; gł. 12 cm	height 46 cm; width 18 cm; depth 12 cm
surowce / material	drewno, tkanina, elementy żelazne	wood, fabric, iron parts
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

43. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2626**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 50,5 cm; szer. 17 cm; gł. 11 cm	height 50.5 cm; width 17 cm; depth 11 cm
surowce / material	drewno, tkanina	wood, fabric
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

44. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2627**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.08.2004 r. Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Niemcy)	11 August 2004 Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 39 cm; szer. 7 cm; gł. 8 cm	height 39 cm; width 7 cm; depth 8 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

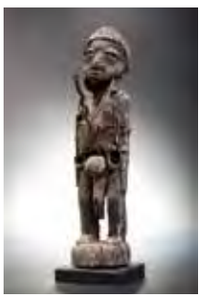
45. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2596**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 64 cm; szer. 17 cm; gł. 15 cm	height 64 cm; width 17 cm; depth 15
surowce / material	drewno, termitiera, stal, łyko roślinne	wood, part of termites mould, steel, phloem
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

46. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2600**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	30.05.2002 r. kolekcja Graaf, Maastricht (Holandia)	30 May 2002 Graaf's collection, Maastricht (Netherlands)
wymiary / dimensions	wys. 60 cm; szer. 15 cm; gł. 17,5 cm	height 60 cm; width 15 cm; depth 17.5
surowce / material	drewno, tkanina, kute elementy stalowe	wood, fabric, forged steel parts
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith technique

47. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2601**



datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	30.05.2002 r. kolekcja Graaf, Maastricht (Holandia)	30 May 2002 Graaf's collection, Maastricht (Netherlands)
wymiary / dimensions	wys. 54 cm; szer. 13 cm; gł.13 cm	height 54 cm; width 13 cm; depth 13 cm
surowce / material	drewno, tkanina, kute elementy stalowe, fragment czaszki zwierzęcej	wood, fabric, forged steel parts, part of animal skull
technika / technique	techniki obróbki drewna, formowanie ręczne, wypalanie, techniki kowalskie	wood working techniques, hand moulding, braiding, firing, blacksmith technique

48. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2603**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	30.05.2002 r. kolekcja Graaf, Maastricht (Holandia)	30 May 2002 Graaf's collection, Maastricht (Netherlands)
wymiary / dimensions	wys. 43,5 cm; szer. 12,5 cm; gł. 21 cm	height 43.5 cm; width 12.5 cm; depth 21 cm
surowce / material	drewno, tkanina, kute elementy stalowe, terakota	wood, fabric, forged steel parts, terracotta
technika / technique	techniki obróbki drewna, formowanie ręczne, wypalanie, techniki kowalskie	wood working techniques, hand moulding, braiding, firing, blacksmith techniques

49. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2604**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	30.05.2002 r. kolekcja Graaf, Maastricht (Holandia)	30 May 2002 Graaf's collection, Maastricht (Netherlands)
wymiary / dimensions	wys. 45,5 cm; szer. 14 cm; gł. 16 cm	height 45.5 cm; width 14 cm; depth 16 cm
surowce / material	drewno, tkanina, kute elementy stalowe, terakota, czaszka zwierzęca	wood, fabric, forged steel parts, terracotta, animal skull
technika / technique	techniki obróbki drewna, formowanie ręczne, wypalanie, techniki kowalskie	wood working techniques, hand moulding, braiding, firing, blacksmith technique

50. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2633**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.04.2005 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	21 April 2005 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 41 cm; szer. 25 cm; gł. 27 cm	height 41 cm; width 25 cm; depth 27 cm
surowce / material	drewno, tykwa, glina, słoma	wood, calabash gourd, clay, straw
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

51. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2628**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.02.2008 r. rodzina Kanninkpo, Abomej, (Benin)	11 February 2008 the Kanninkpo family, Abomey, (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 23 cm; szer. 28 cm; gł. 25,5 cm	height 23 cm; width 28 cm; depth 25.5 cm
surowce / material	drewno, łańcuch żelazny, nić naturalna, sznurek naturalny, muszelki kauri, pióra ptasie	wood, iron chain, natural thread, natural cord, kauri shells, bird's feathers
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

52. Figura / Figure – *Bocio, Fon, Panzon* **MŻo/A/2547**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	29.10.2005 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	29 October 2005 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 72 cm; szer. 17 cm; gł. 16 cm	height 72 cm; width 17 cm; depth 16 cm
surowce / material	drewno, tkanina, sznurek naturalny, element żelazny	wood, fabric, natural cord, iron part
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

53. Figura / Figure / *Fon, Gan, Bocio* **MŻo/A/2548**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.11.2005 r. *artisana*, Abomej (Benin)	6 November 2005 *artisana*, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 41 cm; szer. 6,5 cm; gł. 13 cm	height 41 cm; width 6.5 cm; depth 13 cm
surowce / material	drewno, żelazo, sznurek naturalny	wood, iron, natural cord
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

54. Figura / Figure – *Bocio, Dan-nonton, Dan-non* **MŻo/A/2659**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.12.2002 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	12 December 2002 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 88 cm; szer. 17 cm; gł. 16 cm	height 88 cm; width 17 cm; depth 16 cm
surowce / material	drewno, muszle kauri, glina	wood, kauri shells, clay
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

55. Figura / Figure – *Bla Bocio* **MŻo/A/2572**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	04.04.2004 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	4 April 2004 Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 15 cm; szer. 10,5 cm; gł. 6,5 cm	height 15 cm; width 10.5 cm; depth 6.5 cm
surowce / material	drewno, łańcuch żelazny	wood, iron chain
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith technique

56. Figura / Figure – *Bla Bocio* **MŻo/A/2581**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 17 cm; szer. 8,5 cm; gł. 9 cm	height 17 cm; width 8.5 cm; depth 9 cm
surowce / material	drewno, tkanina, sznurek naturalny, muszle kauri	wood, fabric, natural cord, kauri shells
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

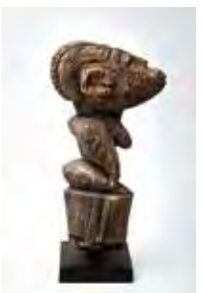
57. Figura / Figure – *Bla Bocio* **MŻo/A/2590**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 15 cm; szer. 15 cm; gł. 8 cm	height 15 cm; width 15 cm; depth 8 cm
surowce / material	drewno, tkanina naturalna, sznurek naturalny, buteleczki szklane, aluminiowe obręcze od nakrętki, muszelki kauri, pióra	wood, natural fabric, natural cord, glass bottles, aluminium rims from the nuts, kauri shells, feathers
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

58. Figura / Figure – *Bocio Minkouzokou* **MŻo/A/2595**

datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	08.08.2005 r. Modeste Affama, Fonkpaminton, okolice Abomej (Benin)	8 August 2005 Modeste Affama, Fonkpaminton, Abomey surroundings (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 72,5 cm; szer. 14 cm; gł. 15 cm	height 72.5 cm; width 14 cm; depth 15 cm
surowce / material	drewno, tkanina naturalna	wood, natural fabric
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

59. Figura / Figure / *Kudio Bocio* **MŻo/A/2605**



datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	16.05.2002 r. Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Niemcy)	16 May 2002 Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 41 cm; szer. 13 cm; gł. 23 cm	height 41 cm; width 13 cm; depth 23 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

60. Figura / Figure / *Lisamon Bocio* **MŻo/A/2609**

datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	02.03.2005 r. Modeste Affama, Mougnon, okolice Abomej (Benin)	02 March 2005 Modeste Affama, Mougnon, Abomey surroundings (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 118 cm; szer. 31 cm; gł. 31 cm	height 118 cm; width 31 cm; depth 31 cm
surowce / material	drewno, czaszka zwierzęca, skóra, tkanina, sznurek naturalny, paciorki plastikowe, metalowe monety	wood, animal skull, leather, fabric, natural cord, plastic beads, metal coins
technika / technique	techniki obróbki drewna, szycie	wood working techniques, sewing

61. Figura / Figure – *Bocio Ga-Glo* **MŻo/A/2610**

datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.04.2005 r. Modeste Affama, Mougnon, okolice Abomej (Benin)	21 April 2005 Modeste Affama, Mougnon, Abomey surroundings (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 84 cm; szer. 22 cm; gł. 20 cm	height 84 cm; width 22 cm; depth 20 cm
surowce / material	drewno, gwoździe, zawiniątko zawierające min. paznokcie, sznurek naturalny, tkanina naturalna, plastikowe koraliki	wood, nails, wrapped bundle containing (among others) fingernails, natural cord, natural fabric, plastic beads
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

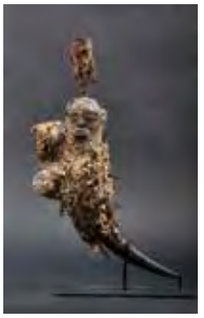
62. Figura / Figure – *Bocio Ga-Glo* **MŻo/A/2617**

datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.04.2005 r. Modeste Affama, Mougnon, okolice Abomej (Benin)	21 April 2005 Modeste Affama, Mougnon, Abomey surroundings (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 43 cm; szer. 11 cm; gł. 12 cm	height 43 cm; width 11 cm; depth 12 cm
surowce / material	drewno, włókno roślinne, owoc tykwy, tkanina naturalna, plastikowe paciorki, sznurek, muszla kauri	wood, plant fibre, calabash gourd, natural fabric, cord, cowry shell
technika / technique	techniki obróbki drewna, plecionka	wood working techniques, braiding

63. Figura / Figure / *Ponu Bocio* **MŻo/A/2577**

datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	05.05.2005 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	5 May 2005 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 42 cm; szer. 11 cm; gł. 13 cm	height 42 cm; width 11 cm; depth 13 cm
surowce / material	drewno, tykwa, glina	wood, calabash gourd, clay
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

64. Figura / Figure / *Gbo* **MŻo/A/2501**



datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	23.01.2000 r. Galerie Sand, Bruksela (Belgia)	23 January 2000 Galerie Sand, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 51,5 cm; szer. 32 cm; gł. 18 cm	height 51.5 cm; width 32 cm; depth 18 cm
surowce / material	róg zwierzęcy, drewno, glina nie wypalona, żelazo, pióra ptasie, muszle kauri, plastik, terakota	animal horn, wood, unfired clay, iron, bird's feathers, kauri shells, plastic, terracotta
technika / technique	techniki obróbki drewna, metody kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

65. Figura / Figure / *Gbo* **MŻo/A/2502**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 53 cm; szer. 16 cm; gł. 20 cm	height 53 cm; width 16 cm; depth 20 cm
surowce / material	róg zwierzęcy, drewno, kość niewiadomego pochodzenia, tkanina, sznurek naturalny, folia syntetyczna, pióra ptasie, żelazo	animal horn, wood, bone (unknown origin), fabric, natural cord, synthetic foil, bird's feathers, iron
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

66. Figura / Figure / *Legba* **MŻo/A/2505**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	16.07.2000 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	16 July 2000 Gallery Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 43 cm; szer. 28 cm; gł. 28 cm	height 43 cm; width 28 cm; depth 28 cm
surowce / material	terakota	terracotta
technika / technique	rzeźbienie w glinie	ceramics techniques

67. Figura / Figure / *Legba* **MŻo/A/2546**

datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	27.10.2006 r. Chef Fèticheur Afodo, Mougnon, okolice Abomeju (Benin)	27 October 2006 Chef Fèticheur Afodo, Mougnon, Abomeyu surroudings (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 72 cm; szer. 17 cm; gł. 16 cm	height 72 cm; width 17 cm; depth 16 cm
surowce / material	drewno, tkanina, sznurek naturalny, element żelazny	wood, fabric, natural cord, iron part
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

68. Dar wotywny / votive gift / *Gbo* **MŻo/A/2498**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.02.2004 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	11 February 2004 Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 40 cm; szer. 8 cm; gł. 8 cm	height 40 cm; width 8 cm; depth 8 cm
surowce / material	kość udowa człowieka, żuchwa psa, drewno, tkanina, sznurek naturalny, muszle kauri	human femur, dog's jaw, wood, fabric, natural cord, kauri shells
technika / technique	wyrób ręczny	handmade

69. Dar wotywny / Votive gift / *Gbo* **MŻo/A/2499**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 39 cm, szer. 11,3 cm, gł. 7,5 cm	height 39 cm; width 11.3 cm; depth 7.5 cm
surowce / material	drewno, futro zwierzęce (ogon zwierzęcia kopytnego), tkanina, owoc tykwy	wood, animal fur (ungulate animal tail), fabric, calabash gourd
technika / technique	wyrób ręczny	handmade

70. Dar wotywny / Votive gift / *Ekpe-Gbo* **MŻo/A/2500**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 25,5 cm; szer. 11 cm; gł. 9 cm	height 25.5 cm; width 11 cm; depth 9 cm
surowce / material	drewno, róg zwierzęcy, żelazo, tkanina, owoc tykwy, sznurek naturalny	wood, animal horn, iron, fabric, calabash gourd, natural cord
technika / technique	wyrób ręczny	handmade

71. Dar wotywny / Votive gift **MŻo/A/2510**

datacja / object dating	20th century	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	16.10.2000 r. Galerie J.P Laprugne, Paryż (Francja)	16 October 2000 Galerie J.P Laprugne, Paris (France)
wymiary / dimensions	wys. 22 cm; szer. 14 cm; gł.16 cm	height 22 cm; width 14 cm; depth 16 cm
surowce / material	drewno, owoc tykwy, czaszka niewiadomego pochodzenia, muszle kauri, sznurek naturalny, patyna	wood, calabash, skull of unknown origin, kauri shells, natural cord, patina
technika / technique	techniki obróbki drewna, zaplatanie, oklejanie, patynowanie	wood working techniques, braiding, wrapping, patina coating

72. Dar wotywny / Votive gift **MŻo/A/2602**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.03.2005 r. kolekcja, Günter Filla, Bochum (Niemcy); Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	11 March 2005 Günter Filla's collection, Bochum (Germany); Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 49 cm; szer. 20 cm; gł. 19 cm	height 49 cm; width 20 cm; depth 19 cm
surowce / material	drewno, tkanina, plastik, łańcuch stalowy, muszelki kauri, sznurek naturalny, włosie zwierzęce, buteleczki szklane, polichromia, pióra	wood, fabric, plastic, steel chain, kauri shells, natural cord, animal hair, glass bottles, polychrome, feathers
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie, formowanie ręczne, polichromowanie	wood working techniques, blacksmith techniques, hand moulding, polychrome coating

73. Ołtarz / Altar / *Legba* **MŻo/A/2514**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.04.2002 r. Galerie Sand, Bruksela (Belgia)	12 April 2002 Galerie Sand, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 89,5 cm; szer. 38 cm; gł. 28 cm	height 89.5 cm; width 38 cm; depth 28 cm
surowce / material	ceramika, glina nie wypalona, żelazo	ceramics, unfired clay, iron
technika / technique	techniki kowalskie, formowanie metodą dokładania i odciskania	blacksmith techniques, ceramics and imprinting

74. Ołtarz / Altar / *Legba* **MŻo/A/2564**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	30.05.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	30 May 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 35 cm; śr. 26 cm	height 35 cm; diameter 26 cm
surowce / material	ceramika, glina suszona, muszelki kauri, kute elementy żelazne	ceramics, dried clay, kauri shells, forged iron parts
technika / technique	formowanie ręczne, wypalanie, techniki kowalskie	hand moulding, firing, blacksmith techniques

75. Ołtarz / Altar / *Legba* **MŻo/A/2566**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 19 cm; śr. 27 cm	height 19 cm; diameter 27 cm
surowce / material	ceramika, glina suszona	ceramics, dried clay
technika / technique	formowanie ręczne, wypalanie	hand moulded, firing

76. Ołtarz / Altar / *Legba* **MŻo/A/2644**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 27 cm; szer. 26 cm; gł. 26 cm	height 27 cm; width 26 cm; depth 26 cm
surowce / material	plecionka, glina suszona, muszelki kauri, drewno, łupiny tykwy, tkanina, nić naturalna	braid, dried clay, kauri shells, wood, calabash gourd, fabric, natural cord
technika / technique	formowanie ręczne, plecionka, techniki tkackie, szycie	hand moulding, braiding, weaving, sewing

77. Ołtarz vodun / Vodun altar – *Glo* **MŻo/A/2525**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 29 cm; śr. 29 cm	height 29 cm; diameter 29 cm
surowce / material	łupina tykwy, drewno, ziemia, kute elementy żelazne, pióra ptasie	calabash gourd, wood, soil, forged iron parts, bird's feathers
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

78. Ołtarz / Altar – *Glo* **MŻo/A/2643**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 21 cm; śr. 33 cm	height 21 cm; diameter 33 cm
surowce / material	łupina tykwy, drewno, ziemia, elementy żelazne, czaszka małpy, tkanina	calabash gourd, wood, soil, iron parts, monkey skull, fabric
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

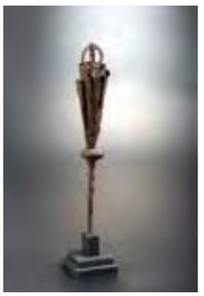
79. Ołtarz / Altar – *Sagbata* **MŻo/A/2565**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 21,5 cm; śr. 24 cm,	height 21.5 cm; diameter 24 cm
surowce / material	ceramika, glina suszona, muszle, szkło i kafle tłuczone, błękitny pigment	ceramics, dried clay, shells, glass and broken tiles, blue pigment
technika / technique	formowanie ręczne, wypalanie	hand moulded, firing

80. Ołtarz / Altar / *Asen* **MŻo/A/2594/a-b**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	15.03.2000 r. kolekcja Werner Fischer, Gelsenkirchen (Niemcy)	15 March 2000 Werner Fischer's collection, Gelsenkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	a/ wys. 5 cm; śr. 4 cm b/ wys. 19 cm; śr. 4,5 cm	a/ height 5 cm; diameter 4 cm b/ height 19 cm; diameter 4.5 cm
surowce / material	terakota, stal	terracotta, steel
technika / technique	formowanie ręczne, techniki kowalskie	hand moulding, blacksmith techniques

81. Ołtarz / Altar / *Asen* **MŻo/A/2537**



datacja / object dating	XX w.	20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	17.06.2000 r. Auktionshaus Bödiger, Bonn (Niemcy)	17 June 2000 Auktionshaus Bödiger, Bonn (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 33,5 cm; śr. 6 cm	height 33.5 cm; diameter 6 cm
surowce / material	żelazo, glina suszona	iron, dried clay
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

82. Ołtarz / Altar / *Asen* **MŻo/A/2538**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 39 cm; śr. 9 cm	height 39 cm; diameter 9 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

83. Ołtarz / Altar / *Asen* **MŻo/A/2554**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 50,3 cm; szer. 7 cm; gł. 5 cm	height 50.3 cm; width 7 cm; depth 5 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

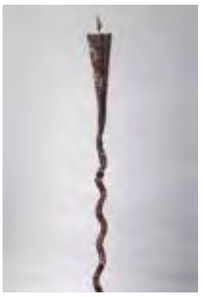
84. Ołtarz / Altar / *Asen* **MŻo/A/2606**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	15.04.2007 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	15 April 2007 Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 110 cm; szer. 19 cm; gł. 19 cm	height 110 cm; width 19 cm; depth 19 cm
surowce / material	żelazo, brąz	iron, brass
technika / technique	techniki kowalskie, odlew na wosk tracony	blacksmith techniques, lost-wax casting

85. Ołtarz / Altar / *Asen* **MŻo/A/2607**

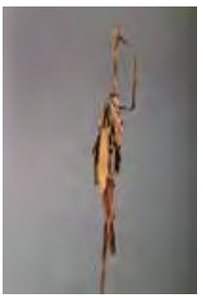
datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.04.2006 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	12 April 2006 Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 102 cm; szer. 13 cm; gł. 13 cm	height 102 cm; width 13 cm; depth 13 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

86. Ołtarz / Altar / *Asen, Dan* **MŻo/A/2551**



datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	14.12.2008 r. Galerie Haack, Bochum (Niemcy)	14 December 2008 Galerie Haack, Bochum (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 104 cm; szer. 5,5 cm; gł. 6 cm	height 104 cm; width 5.5 cm; depth 6 cm
surowce / material	żelazo, glina	iron, clay
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

87. Ołtarz / Altar / *Asen, Dan* **MŻo/A/2553**



datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	16.03.2000 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	16 March 2000 Gallery, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 129 cm; szer. 10 cm; gł. 7 cm	height 129 cm; width 10 cm; depth 7 cm
surowce / material	żelazo, tkanina	iron, fabric
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

88. Ołtarz / Altar **MŻo/A/2567**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 12 cm; szer. 15 cm; gł. 19 cm	height 12 cm; width 15 cm; depth 19 cm
surowce / material	drewno, tykwa, glina, pigment indygo	wood, calabash gourd, clay, indigo pigment
technika / technique	techniki obróbki drewna, polichromowanie	wood working techniques, polychrome coating

89. Ołtarz / Altar **MŻo/A/2568**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	30.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	30 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 18 cm; śr. 17 cm	height 18 cm; diameter 17 cm
surowce / material	glina suszona wymieszana z plewami, tkanina naturalna, drut stalowy, pióra	dried clay mixed with chaff, natural fabric, steel wire, feathers
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

90. Ołtarz domowy / Home altar **MŻo/A/2580**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 23,5 cm; szer. 11 cm; gł. 11 cm	height 23.5 cm; width 11 cm; depth 11 cm
surowce / material	drewno, tykwa, glina, polichromia	wood, calabash gourd, clay, polychrome
technika / technique	techniki obróbki drewna, polichromowanie, drążenie	wood working techniques, polychrome coating, drilling

91. Figura / Figure **MŻo/A/2631**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	27.11.2009 r. Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Hiszpania)	27 November 2009 Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Spain)
wymiary / dimensions	wys. 31,5 cm; szer.11 cm; gł. 9 cm	height 31.5 cm; width 11 cm; depth 9 cm
surowce / material	drewno, gliniana polepa	wood, bonded clay
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

92. Figury / Figure **MŻo/A/2584/1-2**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	14.09.2002 r. Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Niemcy)	14 September 2002 Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Germany)
wymiary / dimensions	1/ wys. 27 cm; szer. 30 cm; gł. 12 cm 2/ wys. 28 cm; szer. 30 cm; gł. 11 cm	1/ height 27 cm; width 30 cm; depth 12 cm 2/ height 28 cm; width 30 cm; depth 11 cm
surowce / material	blacha stalowa, blacha miedziana, gwoździe stalowe, drewno	steel sheet, copper sheet, steel nails, wood
technika / technique	techniki metaloplastyczne	metalwork

93. Przedstawienie fallusa / Phallus representation **MŻo/A/2555**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 24 cm; szer. 5 cm; gł. 4 cm	height 24 cm; width 5 cm; depth 4 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

94. Przedstawienie fallusa / Phallus representation **MŻo/A/2656**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	29.03.2012 kolekcja Günter Filla, Bochum (Niemcy)	29 March 2012 Günter Filla's collection, Bochum (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 33 cm; szer. 17 cm; gł. 3,5 cm	height 33 cm; width 17 cm; depth 3.5 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

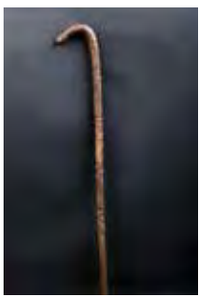
95. Laska obrzędowa / Ritual stick **MŻo/A/2614**

datacja / object dating	pocz. XX w.	Early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 63 cm; szer. 11 cm; gł. 11 cm	height 102 cm; width 13 cm; depth 13 cm
surowce / material	drewno, owoc tykwy, tkanina, pióra ptasie, sznurek naturalny, paciorki plastikowe, żelazo	wood, calabash gourd, fabric, bird's feathers, natural fabric, plastic beads, iron
technika / technique	techniki obróbki drewna, formowanie ręczne	wood working techniques, hand moulding

96. Laska obrzędowa / Ritual stick **MŻo/A/2529**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	18.01.2005 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	18 January 2005 Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 27 cm; szer. 6 cm; gł. 3,5 cm	height 27 cm; width 6 cm; depth 3.5 cm
surowce / material	drewno, polichromia	wood, polychrome
technika / technique	techniki obróbki drewna, polichromowanie	wood working techniques, polychrome coating

97. Laska starego / Old man's stick **MŻo/A/3535**



datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of the 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	2014 r. Abomej (Benin)	2014 Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	dł. 100,5; śr. 4 cm	lenght 100.5 cm; diameter 4 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	wyrób ręczny	handmade

98. Naczynia / Vessels / *Agoyi* **MŻo/A/2587/a-b**

datacja / object dating	XX/XXI w.	20th/21st century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.12.2002 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	11 December 2002 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	a/ wys. 6 cm; szer. 16 cm; gł. 6 cm b/ wys. 6 cm; szer. 16 cm; gł. 6 cm	a/ height 6 cm; width 16 cm; depth 6 cm b/ height 6 cm; width 16 cm; depth 6 cm
surowce / material	terakota, polichromia	terracotta, polychrome
technika / technique	formowanie ręczne, wypalanie, polichromowanie	hand moulding, firing, polychrome

99. Naczynia / Vessels / *Hohozin* **MŻo/A/2588/a-b**

datacja / object dating	XX/XXI w.	20th/21st century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.12.2002 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	11 December 2002 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	a/ wys. 5 cm; szer 11 cm; gł. 4 cm b/ wys. 4 cm ;szer. 10 cm; gł. 4 cm	a/ height 5 cm; width 11 cm; depth 4 cm b/ height 4 cm; width 10 cm; depth 4 cm
surowce / material	terakota, glina suszona	terracotta, dried clay
technika / technique	formowanie ręczne, wypalanie	hand moulding, firing

100. Naczynie / Vessel **MŻo/A/2630**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 9 cm; szer. 9 cm; gł. 9 cm	height 9 cm; width 9 cm; depth 9 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

101. Naczynie / Vessel / *Hugeban* **MŻo/A/2634**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 16,5 cm; szer. 18 cm; gł. 18 cm	height 16.5 cm; width 18 cm; depth 18 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

102. Naczynie / Vessel **MŻo/A/2635/a-b**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.06.1998 r. Galerie de Vos, Dormagen (Niemcy)	12 June 1998 Galerie de Vos, Dormagen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 33 cm, szer. 35 cm, gł. 35 cm	height 33 cm; width 35 cm; depth 35 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

103. Naczynie / Vessel **MŻo/A/2636/a-c**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 47 cm, szer. 34 cm, gł. 34 cm	height 47 cm; width 34 cm; depth 34 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona, tkanina naturalna, blacha stalowa	unglazed porous ceramics, natural fabric, steel sheet
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

104. Naczynie / Vessel / *Hugeban* **MŻo/A/2637**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 21 cm; szer. 19 cm; gł. 19 cm	height 47 cm; width 34 cm; depth 34 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

105. Naczynie / Vessel **MŻo/A/2638**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 21,5 cm; szer. 22 cm; gł. 22 cm	height 47 cm; width 34 cm; depth 34 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

106. Naczynie / Vessel **MŻo/A/2639/a-b**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 15 cm; szer. 18 cm; gł. 18 cm	height 15 cm; width 18 cm; depth 18 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

107. Naczynie / Vessel **MŻo/A/2640**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 20 cm; szer. 20 cm; gł. 20 cm	height 20 cm; width 20 cm; depth 20 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

108. Naczynie / Vessel **MŻo/A/2642/a-b**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 20 cm; szer. 20 cm; gł. 20 cm	height 20 cm; width 20 cm; depth 20 cm
surowce / material	ceramika porowata, nieszkliwiona	unglazed porous ceramics
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

109. Tablica wróżebna / divination table / *Fa* **MŻo/A/2506**

datacja / object dating	XX/XXI w.	20th/21st century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	13.06.2010 r. Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Hiszpania)	13 June 2010 Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Spain)
wymiary / dimensions	wys. 29,5 cm; szer. 47 cm; gł. 6 cm	height 29.5 cm; width 47 cm; depth 6 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna, polichromowanie	wood working techniques, polychrome

110. Tablica wróżebna / divination table / *Fa* **MŻo/A/2507**

datacja / object dating	ok. 2000 r.	around 2000
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	10.12.2003 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	10 December 2003 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 18 cm; szer. 24,5 cm; gł. 3 cm	height 18 cm; width 24.5 cm; depth 3 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

111. Zestaw wróżebny / Divination set **MŻo/A/2508/1-5**

datacja / object dating	ok. 2000 r.	around 2000
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	10.12.2003 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	10 December 2003 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	1/ wys. 4,5 cm; śr. 12,8. cm 2/ wys 5 cm; śr. 12 cm 3/ dł. 108 cm 4/ dł 118 cm 5/ wys. 19 cm; śr. 5,5 cm	1/ height 4.5 cm; diameter 12.8 cm 2/ height 5 cm; diameter 12 cm 3/ lenght 108 cm 4/ lenght 118 cm 5/ height 19 cm; diameter 5.5 cm
surowce / material	owoc tykwy, owoce i łupiny owoców nieznanego gatunku, sznurek naturalny, tkanina naturalna, dzwonek żelazny	calabash gourd, fruits and shells of plants of unknown species, natural cord, natural fabric, iron bell
technika / technique	drążenie, zaplatanie, techniki kowalskie	drilling, braiding, blacksmith techniques

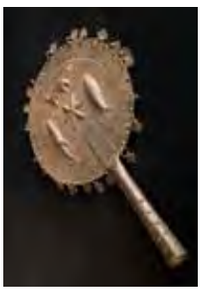
112. Zestaw obrzędowy (czarne mydło) / Ritual set (black soap) **MŻo/A/2582/a-b**

datacja / object dating	pocz. XXI w.	early 21st century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.12.2003 r. Tahounga Djatiemin, Dokn, okolice Abomeju (Benin)	11 November 2003 Tahounga Djatiemin, Dokn, Abomey surroundings (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 18 cm; śr. 21 cm	height 18 cm; diameter 21 cm
surowce / material	tykwa, tradycyjne mydło	calabash gourd, traditional soap
technika / technique	drążenie, suszenie	drilling, drying

113. Zestaw obrzędowy (Kamienie szczęścia) / Ritual set (Lucky stones) **MŻo/A/2583/a-b**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.05.2006 r. Galerie Siegenthaler, Bad Nauheim (Niemcy)	12 May 2006 Galerie Siegenthaler, Bad Nauheim (Germany)
wymiary / dimensions	a/ szer. 5,3 cm; gł. 4,7 cm; wys. 2 cm b/ szer. 5 cm; gł. 4,3 cm; wys. 2,3 cm	a/ height 5.3 cm; width 4.7 cm; depth 2 cm b/ height 5 cm; width 4.3 cm; depth 2.3 cm
surowce / material	kamień naturalny	natural stone
technika / technique	pochodzenie naturalne, drążenie	natural provenience, drilling

114. Wachlarz / Fan **MŻo/A/2585**



datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	27.11.2009 r. Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Hiszpania)	27 October 2009 Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Spain)
wymiary / dimensions	wys. 33 cm; szer. 19,5 cm; gł. 2,5 cm	height 33 cm; width 19.5 cm; depth 2.5 cm
surowce / material	blacha mosiężna, polichromia	brass sheet, polychrome
technika / technique	techniki metaloplastyczne / repusowanie, cyzelowanie, polichromowanie	metalwork techniques / repoussé and chasing, polychrome

115. Wachlarz / Fan **MŻo/A/2586**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	14.07.1999 r. Galerie Lechner, Amsterdam (Holandia)	14 July 1999 Galerie Lechner, Amsterdam (Netherland)
wymiary / dimensions	wys. 39,5 cm; szer. 24 cm; gł. 2,5 cm	height 39,5 cm; width 24 cm; depth 2.5 cm
surowce / material	blacha mosiężna, polichromia	brass sheet, polychrome
technika / technique	techniki metaloplastyczne / repusowanie, cyzelowanie, polichromowanie	metalwork techniques / repoussé and chasing, polychrome

116. Miotełka obrzędowa / Ritual broom **MŻo/A/2653**

datacja / object dating	XX w.	20th centry
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	29.03.2000 r. Galerie Hans Wende, Düsseldorf (Niemcy)	29 March 2000 Galerie Hans Wende, Düseldorf (Germany)
wymiary / dimensions	dł. 64 cm; szer. 8,5 cm; gł. 7,5 cm	lenght 64 cm; width 8.5 cm; depth 7.5 cm
surowce / material	trawa suszona, tkanina	dried grass, fabric
technika / technique	wyrób ręczny	hand moulding

117. Oganiaczka obrzędowa / Ritual fly-whisk **MŻo/A/2511**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	16.04.2002 r. Galerie Lechner, Amsterdam (Holandia)	16 April 2002 Galerie Lechner, Amsterdam (Netherland)
wymiary / dimensions	dł. 76 cm szer. 15 cm; gł. 15 cm	lenght 76 cm; width 15 cm; depth 15 cm
surowce / material	ogon zwierzęcy (nieokreślonego gatunku), tkanina	animals tail (unspecified species), fabric
technika / technique	wyrób ręczny	handmade

118. Miecz obrzędowy / Ritual sword / *Gubasa* **MŻo/A/2534**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	23.03.1999 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	23 March 1999 Gallery, Bruksela (Belgium)
wymiary / dimensions	dł. 43,5 cm; śr. 10 cm	lenght 43.5 cm; width 10 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

119. Miecz obrzędowy / Ritual sword / *Gubasa* **MŻo/A/2657**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	ok. 2000 r. Galerie Hans Wende, Dusseldorf, (Niemcy)	about 2000 Galerie Hans Wende, Dusseldorf, (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 44,5 cm; szer. 8 cm; gł. 6 cm	height 44.5 cm; width 8 cm; depth 6 cm
surowce / material	drewno, stal	wood, steel
technika / technique	metody kowalskie, ciosanie	blacksmith techniques, chopping

120. Dzwony obrzędowe / Ritual bells **MŻo/A/2535/1-3**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	1/ dł. 31 cm; śr. 5 cm 2/ dł. 34 cm; śr. 3 cm 3/ dł. 32 cm; śr. 7 cm	1/ lenght 31 cm; diameter 5 cm 2/ lenght 34 cm; diameter 3 cm 3/ lenght 32 cm; diameter 7 cm
surowce / material	żelazo, polichromia	iron, polychrome
technika / technique	techniki kowalskie, polichromowanie	blacksmith techniques, polychrome coating

121. Dzwon obrzędowy / Ritual bell – *Bo* **MŻo/A/2559**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	15.06.2004 r. Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Niemcy)	15 June 2004 Galerie Dr. Schneider, Zeutern (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 47 cm; szer. 10,5 cm; gł. 15 cm	height 47 cm; width 10.5 cm; depth 15 cm
surowce / material	dzwonek żelazny, polepa niewiadomego składu, sierść, pióra, ostrze nożyka stalowego, pazury zwierzęce, słoma, ogon konia (osła lub itp.)	iron bell, pugging of unknow composition, animal fur, feather, steel knife blade, animal claws, straw, horse tail (maybe donkey or other similar animal)
technika / technique	techniki kowalskie, formowanie ręczne	blacksmith techniques, hand moulding

122. Pas obrzędowy / Ritual belt **MŻo/A/2593**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2001 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	dł. 151 cm; szer. 11 cm; gł. 8 cm	lenght 151 cm; width 11 cm; depth 8 cm
surowce / material	tkanina, skóra, sznur naturalny, małe butelki, czaszki zwierzęce, drewno, koraliki plastikowe, muszelki kauri	fabric, leather, natural cord, little bottles, animal skulls, wood, plastic beads, kauri shells
technika / technique	szycie	sewing

123. Siekierka obrzędowa / Ritual hatchet **MŻo/A/2599**

datacja / object dating	poł. XX w.	mid 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	02.03.1999 r. Galerie de Vos, Dormagen (Niemcy)	2 March 1999 Galerie de Vos, Dormagen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 70 cm; szer. 34 cm; gł. 34 cm	height 70 cm; width 34 cm; depth 34 cm
surowce / material	drewno, stal, róg zwierzęcy, polichromia	wood, steel, animal horn, polychrome
technika / technique	ciosanie, techniki kowalskie, polichromowanie	wood catting, blacksmith techniques, polychrome coating

124. Motyka obrzędowa / Ritual hoe **MŻo/A/2518**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.02.2003 r. Galerie Sand, Bruksela (Belgia)	12 February 2003 Galerie Sand, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 39,0 cm; szer. 12,5 cm; gł. 18 cm	height 39 cm; width 12.5 cm; depth 18 cm
surowce / material	drewno, żelazo, sznurek naturalny, włókno roślinne	wood, iron, natural cord, plant fiber
technika / technique	metody kowalskie	blacksmith techniques

125. Berło / *Rekada*, *Hanssion-Makpo* / Scepter **MŻo/A/3536**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	19.06.2019 r. Dom Aukcyjny Millon, Paryż (Francja)	19 June 2019 Auction House, Paris (France)
wymiary / dimensions	dł. 40,5 cm; szer. (ostrza) 18 cm; śr. (rękojeści) 2,5 cm	lenght 40.5 cm; width (cutting edge) 18 cm; diameter (handle) 2.5 cm
surowce / material	żelazo, skóra, tkanina	iron, leather, fabric
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

126. Lampa / Lamp **MŻo/A/2632**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.01.2005 r. Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Niemcy)	21 January 2005 Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Germany)
wymiary / dimensions	wys.26 cm; szer. 18 cm; gł. 16 cm	height 26 cm; width 18 cm; depth 16 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

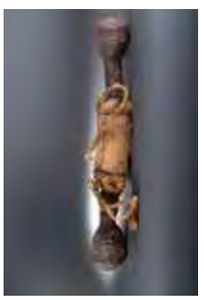
127. Wskaźnik / Indicator **MŻo/A/2597**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.02.2003 r. Galerie Sand, Bruksela (Belgia)	12 February 2003 Galerie Sand, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 52 cm; szer. 9 cm; gł. 6 cm	height 52 cm; width 9 cm; depth 6 cm
surowce / material	drewno, polichromia	wood, polychrome
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

128. Instrument muzyczny / Musical instrument **MŻo/A/2598**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	18.01.2004 r. Galerie Sand, Bruksela (Belgia)	18 January 2004 Galerie Sand, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 67 cm; śr. 5 cm	height 67 cm; diameter 5 cm
surowce / material	drewno, blacha stalowa, gwoździe stalowe	wood, steel sweet, steel nails
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

129. Maska (fragment) / Mask (fragment) **MŻo/A/2515**



datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	21.05.1999 r. Galerie de Vos, Dormagen (Niemcy)	21 May 1999 Galerie de Vos, Dormagen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 74 cm; szer. 10 cm; gł. 10 cm	height 74 cm; width 10 cm; depth 10 cm
surowce / material	drewno, tkanina naturalna, sznurek	wood, natural fabric, cord
technika / technique	ciosanie, techniki obróbki drewna, wyrób ręczny	chipping, wood working techniques, handmade

130. Przedmiot obrzędowy / Ritual object – *Dan* **MŻo/A/2512**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.06.2000 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	12 June 2000 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 11 cm; śr. 38,5 cm	height 11 cm; diameter 38.5 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

131. Przedmiot obrzędowy / Ritual object / *Dan* **MŻo/A/2513**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	14.04.2000 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	14 April 2000 Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	dł. 127 cm; szer. 22 cm.	height 127 cm; width 22 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

132. Przedmioty obrzędowy / Ritual object / *Dan* **MŻo/A/2550/1-6**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	różne daty, różne galerie	various dates, various galleries
wymiary / dimensions	1/ dł. 49 cm; szer. 1,8 cm 2/ dł. 49,7 cm; szer. 1,5 cm 3/ dł. 71 cm; szer. 1,5 cm 4/ dł. 33,2 cm; szer. 1,5 cm 5/ dł. 43 cm; szer. 1,6 cm 6/ dł. 43,7 cm; szer. 1,7 cm	1/ height 49 cm; width 1.8 cm 2/ height 49.7 cm; width 1.5 cm 3/ height 71 cm; width 1.5 cm 4/ height 33.2 cm; width 1.5 cm 5/ height 43 cm; width 1.6 cm 6/ height 43.7 cm; width 1.7 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

133. Przedmiot obrzędowy / Ritual object / *Dan* **MŻo/A/2552**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	26.03.1998 r. Galeria, Bruksela (Belgia)	26 March 1998 Gallery, Brussels (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 40 cm; szer. 13 cm; gł. 1,5 cm	height 40 cm; width 13 cm; depth 1.5 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	blacksmith techniques

134. Przedmiot obrzędowy / Ritual object / *Gbo* **MŻo/A/2563**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.09.2000 r. Galerie Haack, Bochum (Niemcy)	11 September 2000 Galerie Haack, Bochum (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 14 cm; szer. 20 cm; gł. 18 cm	height 14 cm; width 20 cm; depth 18 cm
surowce / material	łupina tykwy, drewno, kości w tym czaszka i żuchwa zwierzęce, muszelki kauri, plastikowe paciorki, sznurek, tkanina, pióra ptasie, żelazo, sierść, patyna powstała ze składanych ofiar	gourd shell, wood, bones including animal skull and jaw, kauri shells, plastic beads, cord, fabric, bird feathers, iron, fur, patina arose from sacrifices made
technika / technique	techniki obróbki drewna, różne techniki	wood working techniques, different techniques

135. Przedmiot obrzędowy / Ritual object / *Kplakpla* **MŻo/A/2666**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	07.07.2001 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	7 July 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 9 cm; szer. 20 cm; gł. 92 cm	height 9 cm; width 20 cm; depth 92 cm
surowce / material	drewno, sznurek naturalny, muszle kauri	wood, natural cord, kauri shells
technika / technique	techniki obróbki drewna, plecionka	wood working techniques, braiding

136. Berło obrzędowe / Ritual scepter **MŻo/A/2569**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	16.02.2003 r. Galerie Krieg, Neunkirchen (Niemcy)	16 February 2003 Galerie Krieg, Neunkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 4,5 cm; szer. 5 cm; gł. 30 cm	height 4.5 cm; width 5 cm; depth 30 cm
surowce / material	drewno, tkanina naturalna, muszle kauri, nić naturalna	wood, natural fabric, kauri shells, natural thread
technika / technique	techniki obróbki drewna, szycie	carving, sewing

137. Fetysz / Fetish **MŻo/A/2509**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	23.06.2001 r. Galerie Sand, Bruksela (Belgia)	23 June 2001 Galerie Sand, Brussel (Belgium)
wymiary / dimensions	wys. 24 cm; szer. 16 cm; gł. 6 cm	height 24 cm; width 16 cm; depth 6 cm
surowce / material	drewno, owoc tykwy, tkanina naturalna, muszle kauri, butelki plastikowe, pióra ptasie, paciorek plastikowy, barwnik	wood, calabash gourd, natural fabric, kauri shells, plastic bottles, bird feather, plastic beads, dye
technika / technique	oklejanie, patynowanie	wrapping, patinising

138. Poduszka obrzędowa / Ritual pillow / *Poli* **MŻo/A/2536**

datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (Francja)
wymiary / dimensions	wys. 10 cm; szer. 11 cm; gł. 3 cm	height 10 cm; width 11 cm; depth 3 cm
surowce / material	tkanina, sznurek bawełniany, muszelki kauri, plastikowe paciorki, biała polichromia	fabric, cotton cord, kauri shells, plastic beads, white polychrome
technika / technique	szycie, wyszywanie	sewing, embroidery

139. Butelka obrzędowa / Ritual bottle **MŻo/A/2540**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 33,5 cm; śr. 8 cm	height 33.5 cm; diameter 8 cm
surowce / material	butelka szklana, tkanina naturalna, sznurek syntetyczny, muszle kauri, inne muszle, paciorki plastikowe, kamyki, piórko ptasie	glass bottle, natural fabric, synthetic cord, kauri shells, other shells, plastic beads, pebbles, bird's feather
technika / technique	wyrób ręczny	handmade

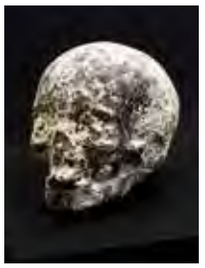
140. Butelka obrzędowa / Ritual bottle **MŻo/A/2570**

datacja / object dating	XX/XXI w.	20th/21st century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	16.04.2003 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	16 April 2003 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 15,5 cm; szer. 7 cm; gł. 4,5 cm	height 15.5 cm; width 7 cm; depth 4.5 cm
surowce / material	butelka szklana, zakrętka aluminiowa, tkanina naturalna, tasiemka naturalna, drewno, taśma syntetyczna z rzepem	glass bottle, aluminum cap, natural fabric, natural ribbon, wood, synthetic velcro tape
technika / technique	wyrób ręczny, pirografia	handmade, pyrography

141. Przedmiot obrzędowy / Ritual object **MŻo/A/2589**

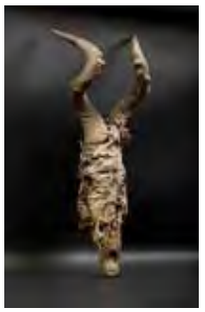
datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	1 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 15 cm; szer. 5,5 cm; gł. 7 cm	height 15 cm; width 5.5 cm; depth 7 cm
surowce / material	czaszka kaczki, tkanina naturalna, muszle kauri, paciorki plastikowe, nić naturalna	duck skull, natural fabric, kauri shells, plastic beads, natural thread
technika / technique	szycie	sewing

142. Ofiara / Sacrifice **MŻo/A/2660**



datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	2005 r. Modest Affama, Abomej (Benin)	2005 Modest Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 14 cm; szer. 12 cm; gł. 21 cm	height 14 cm; width 12 cm; depth 21 cm
surowce / material	czaszka ludzka, glina, muszle kauri	human skull, clay, kauri shells
technika / technique	pochodzenie naturalne	natural provenience

143. Ofiara / Sacrifice **MŻo/A/2516**



datacja / object dating	pocz. XX w.	early 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	04.03.2003 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	4 March 2003 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 86 cm; szer.28 cm; gł. 39 cm	height 86 cm; width 28 cm; depth 39 cm
surowce / material	czaszka zwierzęca (nieokreślony gatunek), łańcuch stalowy, tkanina naturalna	animal skull (unspecified species), steel chain, natural fabric
technika / technique	pochodzenie naturalne, wyrób ręczny	natural provenience, handmade

144. Ofiara / Sacrifice **MŻo/A/2629**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	11.05.2009 r. Galerie Siegenthaler, Bad Nauheim (Niemcy)	11 May 2009 Galerie Siegenthaler, Bad Nauheim (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 19 cm; szer. 21 cm; gł. 13 cm	height 19 cm; width 21 cm; depth 13 cm
surowce / material	róg zwierzęcy, polepa niewiadomego składu, muszelki kauri	animal horn, pugging of unknown composition, kauri shells
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

145. Tron / Throne **MŻo/A/2519**

datacja / object dating	II poł. XIX w.	2nd half of 19th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	27.11.2009 r. Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Hiszpania)	27 November 2009 Galerie Abou Tidjani, Barcelona (Spain)
wymiary / dimensions	wys. 28,5 cm; szer. 47 cm; gł. 21 cm	height 28.5 cm; width 47 cm; depth 21 cm
surowce / material	drewno, tkanina naturalna	wood, natural fabric
technika / technique	ciosanie, techniki snycerskie, polichromowanie	wood cutting, woodcarving techniques, polychrome coating

146. Tron / Throne **MŻo/A/2592**

datacja / object dating	XVII/XVIII w.	17th/ 18th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.05.2007 r. Eric Hangbé, Abomej (Benin)	12 May 2007 Eric Hangbé, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 31 cm; szer. 50 cm; gł. 27 cm	height 31 cm; width 50 cm; depth 27 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	ciosanie, techniki snycerskie	wood cutting, woodcarving techniques

147. Tron władcy / Ruler's throne **MŻo/A/2557**

datacja / object dating	około 1878 r.	around 1878
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	23.11.2010 r. Monique Adido, Abomej (Benin)	23 November 2010 Monique Adido, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 98 cm; szer. 37 cm; gł. 50,5 cm	height 98 cm; width 37 cm; depth 50.5 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

148. Stołek / Stool **MŻo/A/2549**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	13.04.2001 r. Galerie K. Herforth, Essen (Niemcy)	13 April 2001 Galerie K. Herforth, Essen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 26,5 cm; śr. 20 cm	height 26.5; diameter 20 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	ciosanie	wood cutting

149. Stołek / Stool **MŻo/A/3534**

datacja / object dating	lata 90. XX w.	90s of the 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	23.12.2018 r. Cotonou (Benin)	23 december 2018 Cotonou (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 26 cm; szer. 39,5 cm; gł. 32 cm	height 26 cm; width 39.5 cm, depth gł. 32 cm
surowce / material	drewno	wood
technika / technique	ciosanie, techniki kowalskie	chopping, backsmith techninques

150. Fajki / Pipies **MŻo/A/2539/1-5**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	10.08.2004 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	10 August 2004 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	1/ wys. 4,3 cm; szer. 8 cm; gł. 2 cm 2/ wys. 5,5 cm; szer. 5,5 cm; gł. 2,5 cm 3/ wys. 4 cm; szer. 5,5 cm; gł. 2,5 cm 4/ wys. 4,5 cm; szer. 10 cm; gł. 3 cm 5/ wys. 4 cm; szer. 9,5 cm; gł. 2,5 cm	1/ height 4.3 cm; width 8 cm; depth 2 cm 2/ height 5.5 cm; width 5.5 cm; depth 2.5 cm 3/ height 5.5 cm; width 5.5 cm; depth 2.5 cm 4/ height 4.5 cm; width 10 cm; depth 3 cm 5/ height 4 cm; width 9.5 cm; depth 2.5 cm
surowce / material	terakota, fajans	terracotta, faience
technika / technique	formowanie ręczne	hand moulding

151. Nakrycie głowy / Hat **MŻo/A/2645**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	12.04.2006 r. kolekcja Detlef Dammann, Berlin (Niemcy)	12 April 2006 Detlef Dammann's collection, Berlin (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 37 cm; śr. 38,5 cm	height 37; diameter 38.5 cm
surowce / material	żelazo	iron
technika / technique	techniki kowalskie	backsmith techninques

152. Nakrycie głowy *Dohouinssi* / Hat *Dohouinssi* **MŻo/A/2646**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	18.03.2009 r. Galerie Klaus Herforth, Essen (Niemcy)	18 March 2009 Galerie Klaus Herforth, Essen (Germany)
wymiary / dimensions	wys.30 cm; szer. 18 cm; gł. 16 cm	height 30 cm; width 18 cm; depth 16 cm
surowce / material	tkanina naturalna, nić bawełniana, paciorki plastikowe, lustro, muszle kauri	natural fabric, cotton thread, plastic beads, mirror, kauri shells
technika / technique	szycie ręczne, wyszywanie	hand sewing, embroiders

153. Nakrycie głowy / Hat **MŻo/A/2647**

datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.09.2004 r. Modeste Affama, Abomej (Benin)	06 September 2004 Modeste Affama, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 14 cm; szer. 17 cm; gł. 15 cm	height 14 cm; width 17 cm; depth 15 cm
surowce / material	włókno roślinne, nić naturalna, sznurek naturalny, paciorki plastikowe, pióra ptasie, muszle kauri, drewno, tkanina	plant fiber, natural thread, natural cord, plastic beads, bird's feather, kauri shells, wood, fabric
technika / technique	plecionka, wyszywanie	braiding, embroiders

154. Nakrycie głowy / Hat **MŻo/A/2648**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.09.2004 r. rodzina Hountondji, Abomej (Benin)	6 September 2004 the Hountondji family, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 7 cm; śr. 18 cm	heght 7 cm; diameter 18 cm
surowce / material	tkanina naturalna, nić bawełniana	natural thread, cotton thread
technika / technique	szycie, aplikacja, wyszywanie	sewing, application, embroiders

155. Nakrycie głowy / Hat **MŻo/A/2649**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.09.2004 r. rodzina Hountondji, Abomej (Benin)	6 September 2004 the Hountondji family, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 9 cm; śr. 18 cm	heght 9 cm; diameter 18 cm
surowce / material	tkanina naturalna, nić bawełniana	natural fabric, cotton thread
technika / technique	szycie, aplikacja, wyszywanie	sewing, application, embroiders

156. Nakrycie głowy / Hat **MŻo/A/2650**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.09.2004 r. rodzina Hountondji, Abomej (Benin)	6 September 2004 the Hountondji family, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 8 cm; śr. 17 cm	heght 8 cm; diameter 17 cm
surowce / material	tkanina naturalna, nić bawełniana	natural fabric, cotton thread
technika / technique	szycie, aplikacja, wyszywanie	sewing, application, embroiders

157. Nakrycie głowy / Hat **MŻo/A/2651**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.09.2004 r. rodzina Hountondji, Abomej (Benin)	6 September 2004 the Hountondji family, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 10 cm; śr. 17 cm	heght 10 cm; diameter 17 cm
surowce / material	tkanina naturalna, nić bawełniana	natural fabric, cotton thread
technika / technique	szycie, aplikacja, wyszywanie	sewing, application, embroiders

158. Nakrycie głowy / Hat **MŻo/A/2652**

datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	06.09.2004 r. rodzina Hountondji, Abomej (Benin)	6 September 2004 the Hountondji family, Abomey (Benin)
wymiary / dimensions	wys. 7 cm; śr. 18 cm	heght 7 cm; diameter 18 cm
surowce / material	tkanina naturalna, nić bawełniana	natural fabric, cotton thread
technika / technique	szycie, aplikacja, wyszywanie	sewing, application, embroiders

Inne grupy etniczne
other ethnic groups

159. Bęben / Drum **MŻo/A/2524**

gr. etn./ ethnic group	Ouatchi (Togo)	Ouatchi (Togo)
datacja / object dating	II poł. XX w.	2nd half of 20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	18.07.2001 r. Galerie Modou Sow, Nijmegen (Holandia)	18 July 2001 Galerie Modou Sow, Nijmegen (Netherland)
wymiary / dimensions	wys. 71 cm; śr. 35 cm	height 71 cm; diameter 35 cm
surowce / material	drewno, skóra zwierzęca z włosiem, włókno roślinne, sznurek naturalny, tkanina płócienna naturalna, kute element żelazne, muszle ślimaka	wood, animal skin with bristles, plant fibre, natural cord, natural linen fabric, forged iron parts, snail shells
technika / technique	ciosanie, naciąganie, wyplatanie, techniki kowalskie	chopping, pulling, braiding, backsmith techninques

160. Figura / Figure – *Bocio* **MŻo/A/2528**

gr. etn./ ethnic group	*Ewe* (Togo)	*Ewe* (Togo)
datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	13.02.2006 r. Galerie O. Clifford, Sheffield (Wielka Brytania)	13.02.2006 r. Galerie O. Clifford, Sheffield (Great Britain)
wymiary / dimensions	wys. 94,5 cm; szer. 11 cm; gł. 11 cm	height 94,5 cm; width 11 cm; depth 11 cm
surowce / material	drewno, tkanina naturalna	wood, natural fabric
technika / technique	techniki obróbki drewna	wood working techniques

161. Siekierka obrzędowa / Ritual hatchet / *Hebioso* **MŻo/A/2611**

gr. etn./ ethnic group	*Ewe* (Togo)	*Ewe* (Togo)
datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	17.06.2000 r. Auktionshaus Bödiger, Bonn (Niemcy)	17 June 2000 Auktionshaus Bödiger, Bonn (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 41 cm; szer. 11 cm; gł. 5,5 cm	height 41 cm; width 11 cm; depth 5.5 cm
surowce / material	drewno, stal, tkanina naturalna, sznurek naturalny, muszelki kauri	wood, steel, natural fabric, natural cord, kauri shells
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

162. Siekierka obrzędowa / Ritual hatchet / *Hebioso* **MŻo/A/2612**

gr. etn./ ethnic group	*Ewe* (Togo)	*Ewe* (Togo)
datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	18.05.2002 r. kolekcja Werner Fischer, Gelsenkirchen (Niemcy)	18 May 2002 Werner Fischer's collection, Gelsenkirchen (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 37 cm; szer. 10 cm; gł. 6,5 cm	height 37 cm; width 10 cm; depth 6.5 cm
surowce / material	drewno, stal, polichromia	wood, steel, polychrome
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie, polichromowanie	wood working techniques, blacksmith techniques, polychrome coating

163. Siekierka obrzędowa / Ritual hatchet / *Hebioso* **MŻo/A/2613**

gr. etn./ ethnic group	*Ewe* (Togo)	*Ewe* (Togo)
datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	17.02.2004 r. Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Niemcy)	17 February 2004 Galerie Dr. Schneider, Ubstadt-Weiher (Germany)
wymiary / dimensions	wys. 42 cm; szer. 6 cm; gł. 22,5 cm	height 42 cm; width 6 cm; depth 22.5 cm
surowce / material	drewno, stal	wood, steel
technika / technique	techniki obróbki drewna, techniki kowalskie	wood working techniques, blacksmith techniques

164. Ołtarz / Altar **MŻo/A/2641**

gr. etn./ ethnic group	*Ewe (Togo)*	*Ewe (Togo)*
datacja / object dating	XX w.	20th century
data i miejsce nabycia / date and place of purchase	01.05.2002 r. kolekcja Ernest von Hellfurt, Verdun (Francja)	01 May 2002 Ernest von Hellfurt's collection, Verdun (France)
wymiary / dimensions	wys. 25 cm; śr. 34 cm	height 25 cm; diameter 34 cm
surowce / material	łupina tykwy, drewno, ziemia, czaszki zwierzęce, tkanina, plastikowe paciorki, nić, ceramika porowata	gourd shell, wood, soil, animal skulls, fabric, plastic beads, thread, porous ceramics
technika / technique	techniki obróbki drewna, szycie, formowanie ręczne	wood working techniques, sewing, hand moulding

Bibliografia | Bibliography

Bastide Roger, 1967, *Les Amériques noires. Les Civilisations africaines dans le Nouveau Monde*, Paris: Payot.

Bay Edna G., 2008, *Asen, Ancestors, and Vodun. Tracing Change in African Art*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Blier Suzanne Preston, 1995, *African Vodun. Art, Psychology, and Power*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Boas Franz, 1940, *Race, Language and Culture*, New York: The Macmillan Company (https://monoskop.org/images/8/8f/Boas_Franz_Race_Language_and_Culture_1940.pdf)

Brosthaus Karl-Heinz, Lauer Anette, Schlothauer Birgit Wilhelm Gustav (ed.), 2009, *Skulpturen und Objekte aus der Region des Königreiches Dahomey*, Marl: Skulpturenmuseum Glaskasten.

Buchalik Lucjan, 2010, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów, Żory*: Muzeum Miejskie w Żorach.

Buchalik Lucjan, 2018, *Afrykański rynek antykwaryczny. Między autentycznością a komercją. Przypadek Dogonów i Sombów*, „Afryka", v. 48, p. 101-126.

Buchalik Lucjan, 2020, *Zanim przybyli Europejczycy. Pejzaż etniczno-kulturowy Afryki w okresie przedkolonialnym*, „Polityka. Pomocnik historyczny" *Dzieje Afryki*, nr 8, s. 32-40.

Claffey Patrick, 2007, *Christian Church in Dahomey-Benin. A Study of their Socio-political Role*, Leiden: Brill.

Cyganek Joanna, 2019a, *Jego wysokość tron ludu Fon*, „Gazeta Wyborcza" 12.04.2019., p. 8.

Cyganek Joanna, 2019b, *Jego wysokość Fon*, in: Lucjan Buchalik (ed.), Kalendarz Żorski 2020, Żory: Muzeum Miejskie w Żorach, p. 234-236.

Czekanowski Jan, 1958, *W głąb lasów Aruwimi. Dziennik wyprawy do Afryki Środkowej*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Czekanowski Jan, 2014, *Dziennik podróży afrykańskiej*, Warszawa: Polskie Towarzystwo Afrykanistyczne.

Errington Shelly, 1998, *The death of authentic primitive art. And other tales of progres*, London: University of California Press.

Gangba Guédou Georges A., 1985, *Xó et gbè, langage et culture chez les Fon (Bénin)*, Paris: Selaf.

Geertz Clifford, 2005, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Gell Alfred, 1995, *The technology of enchantment and the enchantment of technology*, in: Jeremy Coote, Anthony Shelton (ed.), *Anthropology, Art and Aestetics*, Oxford: Clarendon 1995, p. 40-63, https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/materialworlds/files/1108595.pdf [6.10.2020].

Godelier Maurice, 2007, *Les metamorphoses de la qualification*, in: Bruno Latour (ed.), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurals du musée du quai Branly (21 juin 2006)*, Arles: Actes Sud.

Gombrich Ernst Hans, 1960, *Sztuka i złudzenie: psychologia i zagadka stylu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Gombrich Ernst Hans, 2009, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków: Uniwersitas.

Gontier Gilles, 2016, *Le Voyage des objets. Réflexion sur les motivations d'une collection d'Art primitif et son milieu*, Paris: Harmattan.

Griaule Marcel, 1994, *Masques Dogons*, Paris: Institut d' Ethnonogie - Muséé de l' Homme.

Hérault Georges, 1981, *Les langues kwa*, in: J. Perrot (ed.) *Les langues dans le monde ancien et moderne*, Paris: CNRS, p. 139-145.

Herissé A. Le, 1911, *L'Ancien royaume du Dahomey: moeurs, religion, histoire*: Paris: E. Larose.

Herskovits Melville Jean, 1952, *Les Bases de l'anthropologie culturelle*, Paris: François Maspero Éditeur.

Herskovits Melville John, 1938, *Dahomey. An Ancient West African Kingdom*, v. 2, New York: J. J. Augustin Publisher.

ICOM, 2003, *ICOM 2004 Seoul: Museums and intangible heritage*, Paris: ICOM, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033%20Heritage%202004.pdf [22.10.2020].

ICOM Code of Ethics for Museums, 2017, https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf [16.10.2020].

Kasfir Sydney, 1999, *African Art. and Authenticity: A Text with a Shadow*, in: Olu Oguibe, Okwui Enwezor (ed), *Reading the Contemporary. African Art. from Theory to the Marketplace*, London: inIVA.

Kuczyński Antoni (ed.), 2016, *Kochany wujaszku. Listy Bronisława Piłsudskiego do Stanisława Witkiewicza*, Zakopane: Muzeum Tatrzańskie, Sulejówek: Muzeum Józefa Piłsudskiego.

Łapott Jacek, 2009, *Sztuka Afryki u progu XXI wieku – refleksje etnologa*, in: Jerzy Malinowski, Mirosława Wojtczak (ed.), *Kultury Afryki w świecie tradycji, przemian i znaczeń*, „Toruńskie studia o sztuce orientu", v. 4, p. 117-126.

Łysiak Waldemar, 1990, *M W*, Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Maine Henry James Sumner, 1861, *Ancient Law*, London: Murray.

Mairesse François, 2014, *Le culte des musées, Bruxelles: Académie royale de Belgique*, https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2017-1-page-181.html# [6.10.2020].

Manning Patrick, 2004, *Slavery, Colonialism and Economic Growth in Dahomey*, 1640-1960, Cambridge: Cambridge University Press.

Marcinkowska Karolina, 2016, *Od-tworzyć przeszłość. Kult Czumba na Madagaskarze*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.

Morgan Lewis Henry, 1887, *Społeczeństwo pierwotne, czyli badanie ludzkiego postępu od dzikości przez barbarzyństwo do cywilizacji*, Warszawa: „Prawda".

Moser Stephanie, 2010, *The Devil is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge*, "Museum Anthropology", v. 33, nr 1, DOI: 10.1111/j.1548-1379.2010.01072.x [14.10.2020].

Nadel Siegfried Frederick, 1953, *The Foundations of Social Anthropology, London*: Cohen and West.

Nadolska-Styczyńska Anna, 2011, *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polski etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Nakonieczny Ryszard, 2007, *Architektura muzeów i galerii*, „Archivoom", nr 1, p. 9-13, pdf, http://www.sarp.katowice.pl/program_29/wydawnictwa/archivoomarchiboom_no_1.html [14.10.2020].

Napier David A., 1992, *Foreign bodies. Performance, art., and symbolic anthropology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Nowicka Ewa, 2006, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Oké Raymond, 1984, *Les siècles obscurs du Royaume Aja du Danxomé*, w: F. de Medeiros (ed.), Peuples du Golf du Bénin (Aja-Ewé), Paris: Karthala, p. 47-66.

Opoku Kofi Asare, 1978, *West African Traditional Religion*, Accra - Singapore: FEP International.

Ossendowski Ferdynand Antoni, 2011, *Niewolnicy słońca*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i Spółka.

Palau Marti Montserrat, 1964, *Le roi-dieu au Bénin*, Paris: Berger Levrault.

Pawełczak Marek, 2020, *Zanim przybyli Europejczycy (II). Mapa społeczno-polityczna Afryki subsaharyjskiej w okresie przedkolonialnym,* „Polityka. Pomocnik historyczny" *Dzieje Afryki*, nr 8, s. 41-55.

Pawlik Jacek Jan, 2009, *Rola sztuki w afrykańskim kulcie przodków*, w: Jacek Jan Pawlik, Małgorzata Szupejko (ed.) *Afryka na progu XXI wieku. Kultura i społeczeństwo*, Warszawa, p. 106-117.

Pawlik Jacek Jan, 2014, *Od fetysza do dzieła sztuki. Dekontekstualizacja przedmiotu rytualnego*, in: Sławomir Szafrański i in. (ed.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, p. 33-42.

Pawlik Jacek Jan, 2019, *Afrykańska rzeźba figuralna w procesie uzdrawiania*, in: Ewa Prądzyńska, Anna Szczepańska-Dudziak, Lucjan Buchalik (ed.) *Afryka – Pasja Życia, Żory*: Muzeum Miejskie w Żorach, p. 127-138.

Piętek Robert, 2001, *Wojna w dziejach Dahomeju od XVII do XIX wieku*, Warszawa: Dialog.

Podyma Katarzyna, 2019, *Małe jest piękne. Rozważania o nabywaniu przedmiotów i kultur*, in: Ewa Prądzyńska, Anna Szczepańska-Dudziak, Lucjan Buchalik (ed.) *Afryka – Pasja Życia*, Żory: Muzeum Miejskie w Żorach, p. 79-90.

Porto Nuno, 2007, *From Exhibiting to Installing Ethnography: Experiments at the Museum of Anthropology of the University of Coimbra, Portugal, 1999-2005*, in: Sharon Macdonald, Paul Basu (ed.), *Exhibition Experiments*, New York- London: Blackwell Publishing, p. 175-196, https://www.academia.edu/1781707/2007b_From_Exhibiting_to_Installing_Ethnography_Experiments_at_the_Museum_of_Anthropology_of_the_University_of_Coimbra_Portugal_1999_2005 [12.10.2020].

Prądzyńska Ewa, 2014, *Sztuka Bamana w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, in: Sławomir Szafrański et al. (ed.), *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, p. 495-524.

Price Sally, 2007, *Paris primitive, Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago-Londyn: University Press.

Radliński Ignacy, 1901. *Przeszłość w teraźniejszości*, Warszawa: Księgarnia Gebethnera i Wolff, Kraków: G. Gebethner i Spółka.

Roberts Lisa, 2017, *From Knowledge to Narrative to.....Action! Constructing Narratives in Today's Museums*, https://museu.pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2017/01/Lisa_Roberts_texto_original.pdf [19.10.2020].

Salinger Jerome David, 1961, *Buszujący w zbożu*, Warszawa: Iskry. 1961.

Schreiber Hanna, 2014, *„Autentycznie egzotyczna!" – miejsce sztuki afrykańskiej w koncepcji „sztuki prymitywnej"*, w: Sławomir Szafrański et al. (ed.) *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, p. 43-58.

Silva Sónia, 2017, *Art and Fetish in the Anthropology Museum*, "Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief", v 13, nr 1, http://dx.doi.org/10.1080/17432200.2016.1272782 [15.10.2020].

Soares Bruno Brulon, 2019, *Every museum has a God, or God is in every museum?*, ICOFOM Study Series, v. 47 (1-2): Museology and the Sacred, p. 57-72, https://journals.openedition.org/iss/1358 [5.10.2020].

Stajer Ireneusz, 2015, *Przyjechały cuda z Beninu*, „Nowiny" 18.11.2015, p. 15.

Stokes Jamie, 2009, Ouatchi, in: *Encyclopedia of the peoples of Africa and the Middle East*, New York 2009, v. 2,

Sumner William Graham, 1906, *Folkways*, New York i in.: Ginn and Company, http://www.gutenberg.org/files/24253/24253-h/24253-h.htm [21.09.2020].

Śleziona-Kołek Katarzyna, 2016, *Afrykańskie skarby w żorskim muzeum. Nie ma takich na Śląsku, „D*ziennik Zachodni" 16.01.2016., p. 4.

Święch Jan, 2009, *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa", Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne, v. 1, p. 45-52.

Szyjewski Andrzej, 2005, *Religie Czarnej Afryki*, Kraków: Wydawnictwo WAM.

Waterlot Emil G., 1926, *Les Bas-Reliefs des Bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey)*, Paris: Institut d'Ethnologie.

Wende Brigitte, 2001, *Afrikanische Kunst*, Düsseldorf.

Wilhelm Gustav, 2014, *Récaden aus dem Könireich Dahomey*, „Kunst & Kontext" nr 7, s. 16-23, www.kunst-und-kontext.de.

Wilhelm Gustav, 2015, Récaden uit het Koninkrijk Dahomey, „Tribale Kunst en Cultuur" nr 3, p. 4-13, www.tribalekunsten-cultuur.org.

Wrońska-Friend Maria, 2015, *Przedmiot szczególnej troski: obiekty 'sacrum' w muzeum*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej", nr 2, p. 55-78.

Zwoliński Andrzej, 2011, *Świat Voodoo*, Kraków: Wydawnictwo WAM.

Żygulski Zdzisław, 1982, *Muzea na świecie: wstęp do muzealnictwa*, Warszawa: PWN, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zygulski1982 [13.10.2020].

MUNICIPAL MUSEUM IN ŻORY

MUZE.ON

MUZEUM MIEJSKIE W ŻORACH

VODUN FON

to druga publikacja prezentująca kolekcje monograficzne Muzeum Miejskiego w Żorach. Pierwszą był katalog *Świat Ajnów. Od Bronisława Piłsudskiego do Shigeru Kayano* (2018), ukazujący dokonania naukowe Bronisława Piłsudskiego i kulturę Ajnów z Hokkaido. Niniejszy katalog prezentuje obiekty związane z religią *vodun* charakterystyczną dla ludu Fon (Benin) zebrane przez niemieckich kolekcjonerów Birgit Schlothauer i Gustava Wilhelma. Składa się z części tekstowej i ilustracyjnej, której towarzyszy katalogu obiektów.

Część tekstowa jest bogato ilustrowana fotografiami zarówno z domu darczyńców z ukazaniem znajdującej się tam kolekcji, fotografiami z terenu robionymi współcześnie jak i fotokopiami widokówek z epoki a także fotokopiami popularnego francuskiego czasopisma „Le Petit Journal". Najważniejszy artykuł poświęcony jest kulturze Fon autorstwa znanego polskiego afrykanisty, który zaznacza, że „opisanie kultury, która szczyci się burzliwą historią, kompleksową religią i bogactwem dzieł sztuki graniczy z cudem".

Część druga zawiera całostronicowe – artystycznie wykonane – zdjęcia oryginalnych obiektów, jej uzupełnieniem jest szczegółowy, muzealny opis poszczególnych przedmiotów.

FON *VODUN*

This is the second publication presenting the monographic collections of the Municipal Museum in Żory. The first catalog was *The World of Ainu. From Bronisław Piłsudski to Shigeru Kayano* (2018), showing the scientific achievements of Bronisław Piłsudski and the Ainu culture of Hokkaido. This catalog presents objects related to the *vodun* religion characteristic of the Fon people (Benin), collected by German collectors Birgit Schlothauer and Gustav Wilhelm. It consists of a text and illustration part, which is accompanied by a catalog of objects.

The text part is richly illustrated with photos from the donors' house showing their collection there, photos from the area taken today, as well as photocopies of postcards from the period and of the popular French magazine „Le Petit Journal". The most important article is devoted to the Fon culture by a well-known Polish Africanist, who points out that „describing a culture that prides a turbulent history, a complex religion and a wealth of works of art - borders on a miracle."

The second part contains full-page - artistically made - photos of original objects, complemented by a detailed museum description of individual items.

ISBN 978-83-953985-8-2

9 788395 398582