asp.gda.pl

ISBN 78-83-65366-50-4

Kultura materialna i jej symboliczne aspekty

Pod redakcją Bogny Łakomskiej

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Zbrojownia Sztuki

Kultura materialna i jej symboliczne aspekty

Pod redakcją
Bogny Łakomskiej



Akademia
Sztuk
Pięknych
w Gdańsku



Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Zbrojownia Sztuki

Kultura materialna

ok

mi

i jej symboliczne aspekty

Pod redakcją
Bogny Łakomskiej

Kultura materialna i jej symboliczne aspekty
Material culture and its symbolic aspects

Recenzenci
prof. Jerzy Malinowski
dr hab. Joanna Kucharzewska

Korekta i redakcja techniczna
Marta Elas

Tłumaczenia
Bogna Łakomska, Katarzyna Podpora,
Monika Jankiewicz-Brzostowska

Proofreading
Steve Jones

Projekt graficzny i skład
Mikołaj Sałek

Zdjęcia
Z prywatnych archiwów i innych instytucji

Wydawca
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Zbrojownia Sztuki
MINOS

Druk i oprawa
Grafix Centrum Poligrafii

ISBN 78-83-65366-50-4

2019

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Spis treści

01 Wstęp 08
Bogna Łakomska

02 Użyteczne narzędzia, bezużyteczne śmieci, pamiątki i dzieła sztuki, czyli biografie różnią się w zależności od tego, kto opowiada historię 12
Marta Kołacz

03 Sztuka i przedmiot w kontekście refleksyjności estetycznej 28
Zbigniew Jan Mańkowski

04 DESIGN: technika > ekonomia > kultura 40
Sławomir Fijałkowski

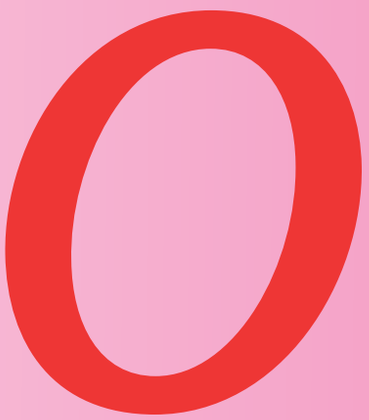
05 Emanacja utajnionych marzeń ludzkości o świecie niepodlegającym naciskom przemocy 50
Dorota Grubba-Thiede

06 Greckie echa w propagandowej ikonografii III Rzeszy Niemieckiej. Płaskorzeźby z Budowa koło Złocieńca autorstwa Willego Mellera 72
Zbigniew Ignacy Brzostowski

07 Japońskie drzeworyty propagandowe z ery Meiji w kolekcji Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku 90
Monika Jankiewicz-Brzostowska

08 Meble koreańskie jako przykład wiecznie żywej tradycji rzemiosła artystycznego 114
Bogna Łakomska





1



Wstęp

Bogna Łakomska

Międzywydziałowy
Instytut Nauk o Sztuce,
ASP w Gdańsku

Państwowe Muzeum
Etnograficzne w Warszawie

Polski Instytut Studiów
nad Sztuką Świata

Żyjemy w otoczeniu niezliczonej ilości obiektów, które tworzymy, wybieramy, użytkujemy, którymi się zachwycamy lub irytujemy, które wyrzucamy tudzież zatrzymujemy. Przedmioty są nieodłączną częścią naszego życia, wskazują nierzadko na najgłębsze ludzkie pragnienia czy inspiracje. Mogą oddziaływać na ludzi z ogromną siłą, choć tym ostatnim często wydaje się, iż jest na odwrót. Skąd bierze się magia rzeczy? Dlaczego tak łatwo jej ulegamy? Nawet najbardziej banalne przedmioty, będące przejawem działalności człowieka, potrafią wzbudzać w nas uczucia, których uwolnienie może mieć swoje konsekwencje. O sensowności tworzenia przedmiotów, ich wykorzystywania, czy to w funkcji użytkowej, czy też w ramach jakiejś akcji (np. propagandowej, wystawienniczej etc.), jak również w celach zaspokojenia naszych potrzeb estetycznych tudzież kolekcjonerskich, opowiada książka, którą oddajemy do Państwa rąk z myślą o kontynuacji tematu w następnych tomach. Celem publikacji jest stworzenie obrazu szeroko pojętej kultury materialnej, symbolicznie uwikłanej. Chcemy zaprezentować indywidualne punkty widzenia, wychodzące zarówno z perspektywy antropologii i historii sztuki, jak i rzemiosła artystycznego, archeologii, zabytkoznawstwa etc. Dlatego do współpracy przy tworzeniu niniejszej książki zaprosiliśmy specjalistów z różnych dyscyplin.

Tekst Marty Kołacz pt. „Użyteczne narzędzia, bezużyteczne śmieci, pamiątki i dzieła sztuki, czyli biografie różnią się w zależności od tego, kto opowiada historię" opisuje skomplikowane relacje między człowiekiem a przedmiotem/ami, które zmieniając role i funkcje, zyskują nie tylko nowe miejsca w kulturze, ale i nowe „życiorysy".

Z kolei Zbigniew Mańkowski w artykule pt. „Sztuka i przedmiot w kontekście refleksyjności estetycznej" analizuje problem zanikania przedmiotów w sztuce współczesnej na rzecz samego aktu tworzenia. Materialność, jak zauważa autor, nie jest już dzisiaj zasadniczą częścią sztuki, pełni raczej funkcję podrzędną. Dziś bowiem sztuką może być już sam fakt rozmowy o obiektach sztuki, których formy objawiają się jedynie w trakcie konwersacji.

O tym jednak, że przedmioty warto projektować, nadawać im kształty i oficjalnie wprowadzać w życie przekonuje Sławomir Fijałkowski w komunikacie dotyczącym wystawy pt. „Rzeczy. Kultura Materialna", prezentowanej w Auli Wielkiej Zbrojowni Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w dniach 20 października – 5 listopada 2017 roku, na której zgromadzono ponad 500 przedmiotów osobistego użytku.

Z kolei o nadmiernym pragnieniu materialności i konsekwencjach z tego wynikających pisze Dorota Grubba-Thiede w tekście pt. „Emanacja utajnionych marzeń ludzkości o świecie niepodlegającym naciskom przemocy". Autorka wskazuje, że sztuka może być świetnym narzędziem do zamanifestowania dość kiepskiej kondycji współczesności wynikającej m.in. z przeładowania lub, przeciwnie, niedostatku rzeczy.

Sztukę można wykorzystać na wiele sposobów, także jako instrument propagandowej manipulacji, o czym mówi tekst Zbigniewa Brzostowskiego pt. „Greckie echa w propagandowej ikonografii III Rzeszy Niemieckiej. Płaskorzeźby z Budowa koło Złocieńca autorstwa Willego Mellera". Lektura artykułu uświadamia, że umiejętność korzystania z materii za pomocą środków artystycznych zawsze niesie ze sobą ryzyko, jako że może ona zostać wykorzystana choćby do propagowania zwyrodniałych idei.

O upolitycznieniu w kulturze materialnej traktuje również kolejny artykuł, pt. „Japońskie drzeworyty propagandowe z ery Meiji w kolekcji Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku" Moniki Jankiewicz-Brzostowskiej. Autorka dokonuje analizy ikonograficznej zespołu drzeworytów, z których większość ilustruje epizody z wojny rosyjsko-japońskiej ery Meiji. Tekst nie tylko odnosi się do materii samych drzeworytów, ale pokazuje również znaczenie kolekcjonerstwa dla kultury materialnej.

Ostatni artykuł, mojego autorstwa, także dotyczy Dalekiego Wschodu, a konkretnie Korei, i również dotyka istoty kolekcjonerstwa. Treść tekstu dotyczy mebli wybranych z kolekcji Narodowego Muzeum Folkloru Korei w Seulu, ukazujących nie tylko materialne dziedzictwo tejże kultury, ale również jej wartości niematerialne, objawiające się w tradycji żywego rzemiosła artystycznego przekazywanego z pokolenia na pokolenie.

Oddając do Państwa rąk niniejszy tom, mamy nadzieję, że zechcecie spojrzeć na otaczające Was przedmioty w nowy, nietuzinkowy sposób. Nawet śmieci mogą stanowić przyczynek do głębszej refleksji nad rzeczywistością. Nasze przedmioty to nasza kultura.

Bogna Łakomska



O

2

Użyteczne narzędzia, bezużyteczne śmieci, pamiątki i dzieła sztuki, czyli biografie różnią się w zależności od tego, kto opowiada historię

Marta Kołacz

Międzywydziałowy
Instytut Nauk o Sztuce
ASP w Gdańsku

Kontener na śmieci powoli wypełnia się przedmiotami wyrzucanymi z jednego z gdańskich mieszkań. Jest popołudnie, 8 lipca 2017 roku. Na znalezisko – śmietnik, do którego wrzucono uznany za już niepotrzebny dobytek, trafia Kora Kowalska. Antropolożka ratuje rzeczy, które znalazły się tam zapewne po śmierci właściciela (Il. 1). Przeglądając przedmioty, segreguje i wybiera te, którym postanowi dać drugie życie. Wśród ocalonych znajdą się między innymi walizka ze skrawkami materiału – „opowieść o kobiecie, która lubiła szyć”[1], gry planszowe i ilustrowane książki dla dzieci – „ratowane z kontenera ślady czyjegoś dzieciństwa”[2], puszki po cukierkach, pralinkach, karmelkach i kakao – „jadalne resztki czyjejś egzystencji”[3]. Zachowane rzeczy pochodzą z różnych lat, gromadzono je na przestrzeni długiego czasu. Są świadectwem czyjegoś gustu, oznaką zmieniających się mód, ale także dowodem możliwości technicznych i artystycznych czasów PRL, z których pochodzą. Jak zwraca uwagę Kowalska, która od wielu lat kolekcjonuje przedmioty użytkowe, ocalony zbiór jest także opowieścią o niej samej. Jego kształt jest konsekwencją decyzji podjętej na podstawie osobistych preferencji i posiadanej wiedzy, które rzeczy zabrać z kontenera na śmieci, a które w nim zostawić (Il. 2, 3, 4).

Związek człowieka i rzeczy należy do skomplikowanych. Relacja ta prowokuje do zadawania najdziwniejszych pytań, a problemy poznawcze i metodologiczne z nią związane zmuszają do poszukiwania nowych sposobów poznania poprzez rzeczy. Przedmioty zmieniają swoje role, funkcje i status kulturowy. Różnią się między sobą nie tylko sposobem, w jaki zostały wyprodukowane, ale przede wszystkim tym, jak przebiegało ich życie. Tymczasem poświęcona wzornictwu krytyka w zdecydowanej większości koncentruje się wokół tego etapu życia przedmiotu, na którym funkcjonuje on jako towar – „czysty, nowy, często zapakowany, gotowy do użycia, lecz [jeszcze] nie [...] w użyciu”[4]. Na kartach książek poświęconych historii designu przedmioty (w zdecydowanej większości) należą do firm i projektantów, nie zaś do ludzi, którzy ich używali. W swojej książce *Design. Historia wzornictwa* Penny Sparke koncentruje się na przedstawieniu towarzyszących powstaniu przedmiotu intencji projektantów i producentów. Dalszy cykl życia rzeczy opisany zostaje enigmatycznie, jeśli w ogóle: „Elektryczny czajnik Michaela Gravesa [...]



1. Rzeczy na śmietniku. Fot. Kora Kowalska.

[1] Kowalska (2017a)

[2] Kowalska (2017b).

[3] Kowalska (2017c).

[4] Dant (2009: 48).



2. Rzeczy ze śmietnika – skórzane torebki z dalekich podróży, chusty z Zakładów Jedwabiu Naturalnego „Milanówek". Fot. Kora Kowalska.

3. Rzeczy ze śmietnika: broszki ze srebra, z bakelitu, celuloidu i kości. Popielniczka i szklane puzdro również z tych samych śmieci. Fot. Kora Kowalska.





4. Rzeczy ze śmietnika – zestaw drogeryjny.
Fot. Kora Kowalska.

też przestał być już ostatnim krzykiem mody postmodernistycznej kuchni”[5]. Lakoniczna konstatacja nie niesie ze sobą informacji o dalszym losie przedmiotu. Ogólnie dalsze dzieje powołanych do życia przez projektantów rzeczy nie stanowią w książkach poświęconych historii wzornictwa przedmiotu pogłębionej analizy: „Zwarte, lekkie i nadające się do ustawiania jedno na drugim [Ant Chair – red.] szybko zagościło w nowoczesnych wnętrzach, a jego popularność utrzymuje się do dziś”[6]. Niewiele tu miejsca na refleksję dotyczącą odbioru przedmiotu przez użytkowników i analizę długofalowego wpływu na otoczenie. Co ciekawe, w narracji tego typu dominuje stawianie obiektu w roli aktywnego podmiotu: „[Red House – red.] stał się artystycznym triumfem”[7]. Upodmiotowienie rzeczy powoduje, że znika zależność od człowieka jako twórcy i odbiorcy. Niebezpieczeństwo tak prowadzonej narracji polega również na pokusie postrzegania relacji człowiek – rzecz jako synonimicznej z relacją towar – konsument. Tymczasem na życie przedmiotów możemy spojrzeć przez pryzmat zupełnie innej perspektywy badawczej. Jak zwraca uwagę Clive Dilnot, włączony w narrację o designie kontekst staje się czymś więcej niż jedynie tłem zdarzeń – jest narzędziem krytycznej analizy[8]. Dilnot stwierdza, iż za najbardziej znaczący aspekt designu można uznać fakt, że jest tworzony, odbierany i używany w dobitnie społecznym kontekście[9]. Zaś Judy Attfield wskazuje, że rozważanie przedmiotu jako elementu kultury materialnej pozwala na uwolnienie designu z pola dyskursu sztuk pięknych, opartego na kryteriach piękna i wartości oraz rozróżnieniu na kulturę niską i wysoką. Takie spojrzenie pozwala bowiem na wprowadzanie kryterium ludzkiego doświadczenia. Z pomocą w badaniach nad designem może więc przyjść włączenie go w dyskurs innych dyscyplin – antropologii, socjologii, a nawet etnografii. Igor Kopytoff proponuje, by przedmioty badać w podobnych kategoriach jak ludzi[10]. Życie człowieka, ale też los przedmiotu, są uzależnione od kultury, w której przebiegają. Takie podejście biograficzne w antropologii daje szereg możliwości. Można zaprezentować rzeczywistą biografię lub też stworzyć typowy model na podstawie zebranych danych, jak to ma miejsce w badaniach etnograficznych. Jak zauważa Margaret Mead, jeden ze sposobów na zrozumienie kultury polega na zaobserwowaniu, jakiego rodzaju biografia uważana jest w niej za wcielenie życia zwieńczonego sukcesem[11]. To co uznać można za dobre życie w jednej kulturze, niekoniecznie zostanie uznane za przepis nań w innej. W konsekwencji rzeczy są kulturowo naznaczone, mogą posiadać wiele znaczeń, które ulegają zmianie na przestrzeni czasu. Stąd też życie przedmiotu to tyle, co jego społeczna i kulturowa historia. Pracując nad biografią jakiejś rzeczy, można stawiać pytania podobne do tych, jakie stawiamy, pytając o ludzi. Jak wyglądała do tej pory kariera danej rzeczy i co ludzie uważają za idealny „życiorys” dla niej? Jak wyglądają etapy życia rzeczy i jakie są ich kulturowe wyznaczniki? Wreszcie, jak wraz z wiekiem zmienia się korzystanie z danej rzeczy i co się dzieje, gdy przestaje być potrzebna?[12]



5. Rzeczy ze śmietnika, od lewej: Wazon z HSG „Ząbkowice”; Wazon Asteroid, wzór z 1975 roku, proj. Jan Sylwester Drost, HSG „Ząbkowice”; Paterka ZP Chodzież; Wazon Lidia, wzór z 1958 roku, proj. Zofia Przybyszewska, ZPS Ćmielów. Fot. Kora Kowalska.

[5] Sparke (2012: 105).
[6] Sparke (2012: 146).
[7] Fiell (2015: 139).
[8] Dilnot (1984a: 19).
[9] Dilnot (1984b: 14).
[10] Kopytoff (2005: 249–274).
[11] Kopytoff (2005: 251).
[12] Kopytoff (2005: 252).

Biografia Asteroida, jednego z przedmiotów uratowanych z gdańskiego śmietnika, jest jednocześnie elementem kultury materialnej PRL (Il. 5). Jego historia to przykład życiorysu prezentującego sukces w określonej kulturze i warunkach społecznych, politycznych, gospodarczych. Przedstawiający ją autorzy koncentrują się na możliwościach technologicznych wytwarzającej go fabryki i wprowadzonych przez projektanta innowacjach. Porównują przedmiot do europejskiego wzornictwa, co służy podkreśleniu jego wyjątkowej wartości, mimo ograniczeń przemysłu w PRL. Irma Kozina w publikacji *Ikony designu w województwie śląskim* skupia się na zaprezentowaniu tradycji ząbkowickiej Huty Szkła Artystycznego, w której powstawał Asteroid. Opisuje szczegóły warsztatu wytwórczego: „Wykorzystanie nowych metod obróbki metali, podczas przygotowania form szklarskich z zastosowaniem takich narzędzi jak drążarki elektroiskrowe, frezarko-kopiarki i urządzenia do odlewu form z gotową zdobiną, ułatwiło Dorostowi wprowadzenie nowatorskich rozwiązań zdobniczych”[13]. Wyjątkowy status produkowanego masowo przedmiotu i jego sukces zostaje również podkreślony dzięki odwołaniu do artystycznych wartości: „Asteroid zachwyca kształtami, fakturą i rozkładem refleksów światła. […] Drostowi udało się w tym przypadku uzyskać zindywidualizowaną, odznaczającą się walorami rzeźbiarskimi formę plastyczną naczynia […]”[14]. Paweł Banaś w monografii *Współczesne polskie szkło i ceramika* skupia się na opisie innowacji technologicznych i poszukiwaniach formalnych twórcy – Jana Sylwestra Drosta[15]. Podkreśla wysoką rangę przedmiotu poprzez zestawienie go z pracami jednego z fińskich twórców: „Proponowane rozwiązania można porównać z projektami Tapio Wirkkali, wobec których wykazują daleko posunięte analogie, przy czym niekiedy czasowo je wyprzedzają”[16]. Odniesienie do prac Wirkkali odnajdziemy również w poświęconym Asteroidowi tekście tego samego autora na kartach publikacji *Rzeczy Pospolite*: „[Drostowie – red.] prowadzili przez całe dziesięciolecia partnerski dialog z najwybitniejszymi zagranicznymi przedstawicielami tej dyscypliny, pracującymi w zgoła innych warunkach […] z pełną świadomością i godnym najwyższego szacunku uporem, podejmowali coraz to nowe wyzwania światowego designu, projektując wzory, które w niczym nie odstępowały dokonaniom nie tylko słynnych czeskich, lecz również skandynawskich projektantów. Asteroid należy traktować jako odpowiedź na amorficzne projekty wielkiego Fina. Wyróżniony złotym medalem w 1976 roku na II międzynarodowej Wystawie Szkła i Porcelany w czeskim Jabłońcu, eksponowany od 1984 roku w ramach stałej ekspozycji słynnego Corning Museum of Glass w Nowym Jorku”[17]. W tekście pojawia się informacja dotycząca dalszych losów przedmiotu: „[…] [Asteroidy – red.] utrzymywały się w produkcji przez wiele lat, sprzyjając podnoszeniu prestiżu szkła prasowanego, a także kształtując gusta mniej wyrobionych odbiorców”[18].

Czy właścicielka wyrzuconego na śmietnik Asteroida była osobą o mniej, czy o bardziej wyrobionym guście? Dzięki znalezisku możemy przyjrzeć się jednostkowej biografii gdańskiego egzemplarza. A także biografii osoby, do której należał. Ich historie splotły się na kilkadziesiąt lat w jednym z gdańskich mieszkań. Wśród wyrzuconych razem z wazonem rzeczy znalazły się osobiste dokumenty, pozwalające fragmentarycznie odtworzyć biografię właścicielki. Kobieta urodziła się w 1923 roku. Po wojnie, w roku 1946, przyjechała do Gdańska na studia medyczne, zaś w 1952 roku, po ich ukończeniu, otrzymała oficjalny nakaz pracy jako asystentka na Akademii Medycznej. Nie wiadomo, kiedy nabyła wazon. Mogła dostać go w prezencie – był estetycznym i stosunkowo tanim podarunkiem. Seria Asteroid trafiła do sklepów w 1975 roku. Kobieta miała więc ponad pięćdziesiąt lat, kiedy egzemplarz stał się jej własnością. Wśród innych uratowanych przez Kowalską przedmiotów dominują te powszechnie dostępne w czasach, gdy powstały. Ciężko więc wysnuć wnioski o guście właścicielki. O tym, że lubiła rzeczy wyjątkowe i dobre jakościowo, świadczyć może sukienka uszyta z ręcznie malowanego jedwabiu oraz jedwabne chustki z Milanówka[19]. Trudność interpretacyjna polega również na braku informacji, jakie intencje kierowały osobą, która wyrzuciła wszystkie te przedmioty, jako nieprzydatne, na śmietnik. Trwalsze od właścicielki stały się „masą spadkową”, konieczną do opanowania, stawiającą opór spadkobiercom „zakurzoną barykadą”[20]. Pozbawione ładunku symbolicznego i emocjonalnego, zostały uznane za bezwartościowe. Co ciekawe, takie ubezwartościowienie nastąpiło niezależnie od realnej ceny przedmiotu jako towaru. Gdy wazon Asteroid trafił w ręce Kowalskiej, a całe znalezisko zostało opisane na prowadzonym przez nią fanpejdżu „Od rzeczy skład”,

[13] Kozina (2012: 143).

[14] Kozina (2012: 146).

[15] Banaś (1990: 16–17).

[16] Banaś (1990: 17).

[17] Banaś (2001: 204).

[18] Banaś (2001: 204).

[19] Kowalska (2017d).

[20] Wicha (2017).



6. Thomas Kilpper, Massimo Ricciardo,
Inventuren der Flucht und Migration, 2015. Fot. Marta Kołacz.

wiele przedmiotów spotkało się nie tylko z wyrazami zachwytu, ale także ofertami kupna, zaś podobny do wyrzuconego na śmietnik Asteroida egzemplarz osiągnął na portalu aukcyjnym znaczną cenę[21].

Co sprawia, że człowiek najpierw pozbywa się przedmiotów i wyrzuca je na śmietnik, by po upływie czasu traktować odpady i śmieci jako cenne dobra kulturowe? Michael Thompson wskazuje, że kolejne statusy kulturowe przedmiotu jako rzeczy przejściowej, śmiecia, obiektu trwałego, pozwalają zrozumieć proces zużywania się wartości[22]. Czasem, po przejściu przez strych, pawlacz, sklep second hand czy pchli targ rzeczy ożywają i zostają powtórnie wprowadzone do obiegu jako przedmioty z duszą[23]. Duża część rzeczy znajdujących się w naszych domach ma dla nas określoną wartość użytkową, lecz nie ma wartości wymiennej. Szczoteczki do zębów, stare czasopisma, naczynia, niemodne ubrania, meble, bielizna – zostają spersonalizowane raczej przez używanie niż przez dyskurs reklamowy. Wiek tych rzeczy i fakt ich użycia może pozbawić je atrakcyjności. Tylko niektóre z nich zostaną wydobyte ze statusu śmieci, aby zyskać na nowo wartość i ponownie włączyć się w cykl wymiany[24]. Ratując ze śmietnika część czyjegoś dobytku, Kowalska nadała przedmiotom uznanym za bezwartościowe znaczenie, czyniąc je już nie ginącymi w nadprodukcji masowej konsumpcji, a unikalnymi.

Zjawisko zainteresowania antykami i pamiątkami nie jest nowe. Wiąże się ze społecznym kultem przedmiotów wyrażających czas i społeczne pochodzenie[25]. Jak wskazuje Marek Krajewski, ludzie przedkładają tworzenie relacji z przedmiotami nowymi oraz tymi, które posiadają status antyków i rzeczy vintage, nad relacje z przedmiotami po prostu używanymi. Dla osoby, która wyrzuciła do kontenera rzeczy uratowane przez Kowalską, były one zwyczajnie używane, a nawet zużyte. Antropolożka i śledzące jej

[21] Wazon „Asteroid", proj. J. S. Drost, szkło prasowane, Ząbkowice, lata 70., „Patyna", https://patyna.pl/produkt/wazon-asteroid-proj-j-s-drost-szklo-prasowane-zabkowice-lata-70/.

[22] Thompson (1979).

[23] Krajewski (2013: 93).

[24] Dant (2009: 49).

[25] Krajewski (2013: 92).



stronę osoby nadały im status przedmiotów vintage, tym samym zmieniając ich pozycję. Źródłem tego zjawiska jest fetyszyzowanie unikalności[26]. Kopytoff wskazuje, że w społeczeństwach Zachodu istnieje wyraźna tęsknota za ujednostkowieniem przedmiotu funkcjonującego jako towar. Potrzeba ta jest w większości zaspokajana indywidualnie, często za pomocą przyziemnych, prywatnych ujednostkowień, które żądzą losem rodzinnej schedy czy starych kapci. W wyniku relacji, jaka nawiązuje się między człowiekiem a należącymi do niego rzeczami, stają się one częścią tej osoby, co sprawia, że rozstanie z nimi jest nie do pomyślenia[27]. Czasem również ta tęsknota przyjmuję formę zbiorową. Stare przedmioty, np: stare opakowania, znaczki, pudełka od zapałek, zostają przesunięte ze sfery rzeczy wyjątkowo bezwartościowych do sfery kosztownych rzeczy „wyjątkowych" (Il. 6, 7). Takie ujednostkowienia zbiorowe zazwyczaj są możliwe dzięki upływowi czasu. Obiekty materialne żyją obecnie krótko, ale intensywnie. Tracą wartość w miarę starzenia się i dopiero po upływie około 30 lat (w przybliżeniu czas dzielący dane pokolenie od pokolenia jego dziadków) zaczynają przemieszczać się w stronę kategorii antyków i z każdym rokiem zyskiwać na wartości[28]. Jednocześnie to, co dla jednego jest dziedzictwem, dla drugiego, np. handlarza antykami, stanowi towar. Wiele przedmiotów w miarę, jak okazują się coraz rzadziej spotykane i, co za tym idzie, godne kolekcjonowania, staje się towarem. Wraz ze wzrostem wartości, pojawia się na nie popyt, proces stanowiący zagrożenie dla ujednostkowienia. Kiedy rzeczy należą do różnych porządków kognitywnych, człowiek staje przed dylematem ich wartościowania[29]. Interesujących spostrzeżeń dostarczyć więc może zjawisko, gdy dana rzecz staje się cennym towarem ze względu na osobę właściciela. Na aukcjach pojawiają się przedmioty należące do znanych aktorów, muzyków, polityków, które osiągają zawrotne ceny. Za przykład skrajności posłużyć może oferta dotycząca pustych fiolek po lekach na aukcji w Nowym Jorku w 2015 roku. Sprzedana za 6250 dolarów fiolka leku Parafon Forte, służącego do rozluźniania mięśni, należała do Elvisa Presleya i została mu przepisana na dzień przed śmiercią. Wyrzucona do śmieci, razem z innymi przedmiotami usuniętymi z sypialni piosenkarza, trafiła ostatecznie w ręce kolekcjonerów[30].

Wprowadzając pojęcie sposobu życia przedmiotu, czyli przebiegu jego egzystencji, Krajewski zwraca uwagę, że pozwala ono lepiej uchwycić ulokowanie rzeczy w życiu społecznym i zrozumieć ich rolę w formowaniu tego życia, niż tradycyjne sposoby ujmowania przedmiotów, a więc analizowanie ich w kategoriach funkcjonalnych, symbolicznych, estetycznych czy technologicznych[31]. Scott Lash i Cellia Lury wskazują, że krążenie przedmiotu w globalnych sieciach i jego przechodzenie z rąk do rąk pozwala

[26] Krajewski (2013: 93).
[27] Kopytoff (2005: 264).
[28] Kopytoff (2005: 265).
[29] Kopytoff (2005: 265).
[30] Tomilson (2015).
[31] Krajewski (2013: 64).

7. Thomas Kilpper, Massimo Ricciardo, Inventuren der Flucht und Migration, 2015. Fot. Marta Kołacz.

8. Maria Eichhorn – Unlawfully acquired books from Jewish ownership by the Berliner Stadtbibliothek in 1943, registered in Zugangsbuch J (accession book J), Documenta 14, Kassel 10.06–17.09.2017. Fot. Marta Kołacz.



mu obrastać w nowe znaczenia, które są tworzone przez kolejnych użytkowników[32]. Rzeczy powtórnie nabierają wartości, ich biografie wydłużają się i układają w zupełnie nowe wzory. W ten sposób pojawiają się przedmioty przejściowe. Ich przejściowość wynika przede wszystkim z relacji społecznych. Zależność ta jest w pewien sposób intymna, w pewnych warunkach odsłania się jednak i tworzy nową przestrzeń badawczą, pozwalającą dostrzec wewnętrzną dynamikę przemian i procesów społecznych. Weźmy na przykład te aspekty życia przedmiotu w danej społeczności, które związane są z pytaniami, skąd się wziął w jej obrębie. Krajewski wskazuje, iż sposób ulokowania i przemieszczania się rzeczy w obrębie określonej zbiorowości jest w dużej mierze określony przez to, czy forma jej włączenia była zgodna czy też niezgodna z tą, która jest preferowana dla kategorii, do której dany przedmiot należy. To, jak obiekt został włączony do zbiorowości i czy proces ten przebiegał zgodnie ze społecznymi oczekiwaniami przypisanymi do kategorii przedmiotów, które on reprezentuje, wpływa w ogromnym stopniu na to, w jakiej formie przebiega jego dalsza egzystencja[33]. Meble, biżuteria, ale także książki czy dzieła sztuki mogą zostać ukradzione swoim prawowitym właścicielom. Zerwanie relacji rzecz – użytkownik i nawiązanie nowej następuje wtedy w niecodziennych, wykraczających poza obowiązujące ramy społeczne warunkach.

Od 1933 roku, po dojściu nazistów do władzy, zagrabione mienie żydowskie było licytowane na aukcjach publicznych i sprzedawane w całej Rzeszy. Zachowana w niemieckim, stołecznym archiwum dokumentacja dostarcza informacji, jakie przedmioty codziennego użytku znajdowały się w domach berlińczyków żydowskiego pochodzenia i zostały z nich zagrabione[34]. Meble, rzemiosło artystyczne, dzieła sztuki konfiskowano, a następnie sprzedawano na publicznych aukcjach. Rekwirowano je m.in. w hamburskim porcie emigracyjnym i tylko tam łączna waga wszystkich zarekwirowanych przedmiotów wyniosła ponad 27 tysięcy ton. Zakupu na tego typu aukcjach dokonało łącznie ponad 100 000 obywateli Rzeszy[35]. Maria Eichhorn, badając historię 40 000 woluminów, które w 1943 roku włączono do zbiorów Zentral und Landesbibliothek Berlin jako mienie pożydowskie, podjęła próbę ustalenia losów osób, do których książki te pierwotnie należały[36]. I tak, znajdująca się

[32] Lash, Lury (2007).

[33] Krajewski (2013: 87).

[34] Rose Valland Institute, http://www.rosevallandinstitut.org/records.html.

[35] Friedländer (2007: 500).

[36] Unlawfully Acquired Books from Jewish Ownership, instalacja, Neue Gallery, Kassel, Documenta 14, 10.06–17.09.2017.

obecnie w zbiorach berlińskiej biblioteki pod sygnaturą J 1261 książka Williama Wordswortha *The Poetical Works of Wordsworth*[37] należała najprawdopodobniej do Gertrude Wütow. Umieszczona na stronie tytułowej dedykacja głosi: „Gertrudzie Wütow – przyjaciele Emily, Edith & Harry. Listopad 1892"[38]. W katalogu biblioteki znajduje się jeszcze jedna książka należąca do Gertrude Wütow, zarejestrowana pod sygnaturą J 542 publikacja Roberta Burnsa *The Poetical Works of Robert Burns*[39], która zawiera napisaną odręcznie notatkę: „Otrzymano od moich drogich dziadków. 26.03.1891. G. Wütow"[40]. Niewiele wiadomo o właścicielce obu książek. Najprawdopodobniej przyszła na świat w Berlinie 26 marca 1874 roku, a 9 września 1895 roku wyszła za mąż za właściciela apteki Hermanna Hirschweha, z którym miała co najmniej dwójkę dzieci, Herthę Johannę i Dorotheę. 13 stycznia 1942 roku deportowano ją do Getta w Rydze, gdzie urywa się trop[41]. W 2017 roku należące do niej książki stały się częścią ekspozycji w ramach wystawy Documenta 14[42]. Wystawiając je na publiczny widok, Maria Eichhorn wykorzystała zdolność przedmiotów do reprezentowania pewnych doświadczeń z przeszłości (Il. 8). Książki, wśród których znajdowały się również egzemplarze należące do Gertrude, nie pełniły swojej zwykłej funkcji, lecz złożyły się na swojego rodzaju „pamięć", stając się gwarantami realności dokonanej historii. Uzupełniły opowieść, łącząc strefę „tam" i „tutaj", dzięki czemu doświadczenie zostało uprawomocnione[43].

Potencjał oddziaływania rzeczy – zdolność generowania ludzkich emocji – wiąże się z ich złożonym znaczeniem, które tworzone jest w toku praktyk społecznych o różnym charakterze. Jak zwraca uwagę Ewa Klekot, jeśli znaczenie rzeczy jest konsekwencją ich używania w praktykach społecznych, to cechy rzeczy, ich znaczenie i wartość przybierają postać procesów, a nie stałych charakterystyk[44]. Massimo Ricciardo i Thomas Kilpper od 2014 roku gromadzą przedmioty, które uchodźcy i migranci pozostawiają na łodziach podczas przeprawy na południe Włoch. Gest dwójki artystów nadaje zwykłym, codziennym rzeczom status wyjątkowości. Przenosi ich znaczenie ze sfery utowarowionej do symbolicznej. Mianownikiem łączącym kolekcję jest wspólna historia – determinacja byłych właścicieli przedmiotów, by uciec i zostawić za sobą doświadczenie wojny, terroru, przemocy. Praca stanowi symboliczną metaforę Baumanowskiej nowoczesności, która „wytwarzała i nadal wytwarza masę «ludzkich odpadów» (ludzi zbędnych, nieużytecznych, produktów ubocznych «postępowych reform» lub «braków», produktów dyskwalifikowanych i eliminowanych w toku testów jakościowych)"[45]. Rzeczy zyskują status ocalonych, czyli, jak określa to Zygmunt Bauman, „przeżytników", które ratuje ludzka ofiarność i dbałość o różne formy istnienia. Działanie artystów staje się metaforą losów ludzi, którzy te przedmioty posiadali. Jednocześnie rzeczy te zyskują status dzieła sztuki, stają się przedmiotem wzmożonej uwagi i refleksji. Dzieje się tak ze względu na właściwość sztuki współczesnej, która, jak podkreśla Baudrillard, swobodnie wynosi przedmioty do rangi dzieł artystycznych, po prostu nadając im sygnaturę i umieszczając na wystawie[46]. Podczas gdy ulokowanie przedmiotów w codzienności czyni je przezroczystymi, sztuka, na co zwraca uwagę Attfield, nadaje im aurę tajemnicy[47]. Jako dzieła sztuki, rzeczy zyskują nowy sens – przekazują istotę człowieczeństwa i ludzkie doświadczenie[48]. Magazynują „zainwestowane w nie ludzkie obserwacje i emocje, które uwalniają się w czasie oglądania dzieła"[49]. W przeciwieństwie do rzeczy, dzieła sztuki nie podlegają również dalszemu procesowi zużycia i zniszczenia. Te pierwsze są narzędziami pozwalającymi osiągnąć praktyczne cele. Drugimi rządzi niepodporządkowana niczemu intencja stania się dziełem. I choć dzieło sztuki może być wykorzystane praktycznie, np. jako opał, to nie została w nim zawarta intencja takiego zastosowania. Pozostawione przedmioty osobiste, dokumenty, opakowania po lekach, drobne przedmioty kuchenne, stając się częścią projektu *Inventors of Escape*, zaczęły istnieć w obrębie zupełnie innej ontologii niż w polu swego pochodzenia dzięki intencjonalności sztuki. Według Alfreda Gella, przedmioty i działania mogą mieć cechę „bycia sztuką" ze względu na intencję swego twórcy, ale także niezależnie od niej[50].

[37] W. Wordsworth, The Poetical Works of Wordsworth (London 1891).

[38] Finsterwalder (2017).

[39] Robert Burns, The Poetical Works of Robert Burns (London 1888).

[40] Friedländer (2007: 500).

[41] Finsterwalder (2017).

[42] Maria Eichhorn, Unlawfully Acquired Books from Jewish Ownership, instalacja, Neue Gallery, Kassel, documenta 14, 10.06–17.09.2017.

[43] Brzozowska (2007: 197).

[44] Klekot (2008: 186).

[45] Bauman (2003).

[46] Baudrillard (1997: 21).

[47] Atfield (2000: 4).

[48] Dant (2009: 167).

[49] Dant (2009: 168).

[50] Gell (1998).

Projektant, powołując przedmiot do życia, daje mu misję do wypełnienia. Wyposaża go nie tylko w określone funkcje, ale i wartości. Jednak koncentrowanie się wyłącznie na takim rozumieniu designu pozbawia nas często najciekawszych elementów biografii danej rzeczy. Sposób obchodzenia się z przedmiotami codziennego użytku tylko pozornie jest zestandaryzowany. Poprzez produkcję pewnego stylu życia powstaje zaprojektowany wzór estetyki i sposobu używania przedmiotów. Pomija on jednak całą złożoną relację łączącą ludzi i przedmioty. Tworzy pozornie spójny i atrakcyjny obraz. Zdarza się jednak, że ten obieg zestandaryzowanych użyć przedmiotów zostaje zdestabilizowany, odsłaniając zupełnie nowy obszar dla społecznych doświadczeń. Użytkownicy i właściciele przedmiotów, klasyfikując je jako użyteczne narzędzia, bezużyteczne śmieci, pamiątki czy dzieła sztuki, wprojektowują w nie swoje sposoby postrzegania świata. Dzięki temu rzeczy magazynują pamięć i materializują idee. Dyscyplina wzoru jest zatem tylko powłoką, rzeczy natomiast tworzą coraz to nowe relacje i znaczenia. Wszystkie przedmioty, których na co dzień używamy, mają w sobie zawsze potencjał do transformacji[51]. Jak pisze Droit: „Rzeczy mają się tak jak my, a my tak jak rzeczy, bo rzeczy są miarą człowieka”[52]. Nie mają jednej właściwej biografii, lecz posiadają ich wiele i mogą one być wobec siebie równoległe. Można na przykład wskazać jednocześnie na techniczną, ekonomiczną czy też społeczną biografię rzeczy[53]. Biografie różnią się także w zależności od tego, kto opowiada historię.

[51] Attfield (2000).

[52] Droit (2005: 110–112).

[53] Kopytoff (2005: 249–274).

Summary

Useful tools, useless trash, souvenirs and works of art
Biographies vary depending on who tells the story

The relationship between people and objects provokes the strangest questions, while the cognitive and methodological problems associated with it force the search for new ways of knowledge through things. What makes a person first get rid of objects and throw them on the trash heap and then treat waste and rubbish as valuable cultural assets after a while? What is an item of heritage for one person, is for another – an antique dealer, for example – a commodity. Why? What is about an object that represents certain experiences of the past? Design is now integrated into the discourse of other disciplines – anthropology, sociology and even ethnography. The method of dealing with everyday objects has apparently been standardized. Although the designer brings the object to life not only with specific functions but also with specific values, such a way of looking at design omits the entire complex relationship that connects people with things. When the standardized circulation of objects is destabilized, new fields of social experience are revealed. In the course of use, the owners of objects, recognizing them as useful tools, useless trash, souvenirs or works of art, impose on them their own perception of the world.

Bibliografia:

Attfield 2000 = Judy Attfield, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life.* Oxford-New York 2000.

Banaś 1990 = Paweł Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Arkady, Warszawa 1990.

Banaś 2001 = Paweł Banaś, „Zestaw form użytkowych Asteroid" [w:] *Rzeczy Pospolite. Polskie wyroby* 1899–1999, red. Czesława Frejlich, Wydawnictwo BOSZ, Warszawa 2001.

Baudrillard 1997 = Jean Baudrillard, *Art and Artefact*, Sage Publications Ltd, Thousand Oaks 1997.

Bauman 2003 = Zygmunt Bauman, „O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie", „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura", nr 1 (6), 2003, s. 9–25.

Brzozowska 2007 = Blanka Brzozowska, „Z punktu widzenia zbieracza", „Kultura Współczesna. Odpady w kulturze/kultura odpadów", nr 4, 2007.

Dant 2009 = Tim Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Dilnot 1984a = Clive Dilnot, „The State of Design History", Part I: Mapping the Field, „Design Issues", nr 1, 1984, s. 4-23.

Dilnot 1984b = Clive Dilnot, *The State of Design History, Part II: Problems and Possibilities*, „Design Issues", nr 2, 1984, s. 3-20.

Drotit 2005 = Roger-Pol Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Fiell 2015 = Charlotte i Peter Fiell, *Design. Historia projektowania*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2015.

Finsterwalder 2017 = Sebastian Finsterwalder, *Unlawfully Acquired Books from Jewish Ownership*, „Rose Valland Institute", http://www.rosevallandinstitut.org/books.html, dostęp 12.10.2017.

Friedländer 2007 = Saul Friedländer, *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews*, 1939–1945, HarperCollins, New York 2007.

Gell 1988 = Alfred Gell, *Art and Agency*, Oxford University Press, Oxford 1998.

Klekot 2008 = Ewa Klekot, „Ontologia rzeczy–znaczenia", [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2008, s. 185–196.

Kowalska 2017a = Kora Kowalska, *Ta walizka to opowieść o kobiecie...*, „Od rzeczy skład", https://www.facebook.com/odrzeczysklad/photos/a.161662941857035 1.1073741828.153918960964766 6/1987134011519888/?type=3&theater, dostęp 13.10.2017.

Kowalska 2017b = Kora Kowalska, *Ilustrowane książeczki z wierszami Brzechwy,* Kerna, Szelburg-Zarembiny..., „Od rzeczy skład", https://www.facebook.com/odrzeczysklad/photos/a.161662941857035 1.1073741828.153918960964766 6/1996161053950517/?type=3&theater, dostęp 13.10.2017.

Kowalska 2017c = Kora Kowalska, *Uratowane puszki po cukierkach, pralinkach, karmelkach i kakao*, „Od rzeczy skład", https://www.facebook.com/odrzeczysklad/photos/a.161662941857035 1.1073741828.153918960964766 6/1992206074346015/?type=3&theater, dostęp 13.10.2017.

Kowalska 2017d = Kora Kowalska, *Jedwabne chusty z milanówka i jedwabna sukienka...*, „Od rzeczy skład", https://www.facebook.com/odrzeczysklad/photos/a.161662941857035 1.1073741828.153918960964766 6/1991187041114585/?type=3&theater, dostęp 19.09.2017.

Kopytoff 2005 = Igor Kopytoff, „Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces", [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 249-274.

Kozina 2012 = Irma Kozina, *Ikony designu w województwie śląskim*, Design Silesia, Katowice 2012.

Krajewski 2013 = Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

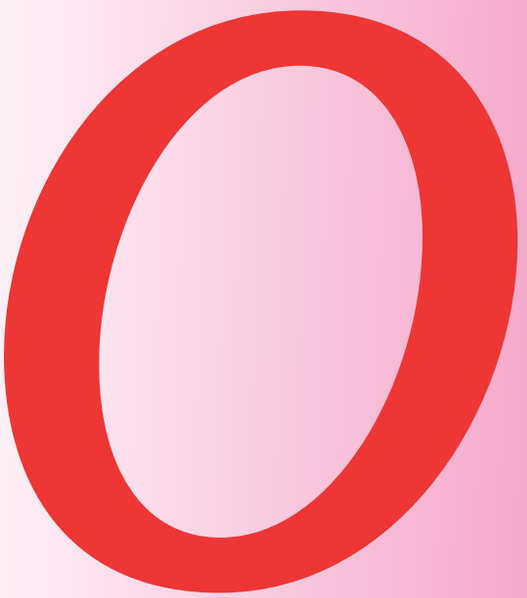
Lash 2007 = Scott Lash i Celia Lury, *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Polity Press, Malden, MA 2007.

Sparke 2012 = Penny Sparke, *Design. Historia wzornictwa*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012.

Thompson 1979 = Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation & Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford 1979.

Tomilson 2015 = Simon Tomilson, „Going for a song: The empty pill bottles that held Elvis Presley's painkillers and tanning drugs up for auction in New York", „Dailymail Online", http://www.dailymail.co.uk/news/article-3073328/Going-song-pill-bottles-held-Elvis-Presley-s-painkillers-tanning-drugs-auction-New-York.html, dostęp 15.10.2017.

Wicha 2017 = Marcin Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Wydawnictwo Karakter, Warszawa 2017.



3



Sztuka i przedmiot w kontekście refleksyjności estetycznej

Zbigniew Jan Mańkowski

Międzywydziałowy
Instytut Nauk o Sztuce
ASP w Gdańsku

Piękne przedmioty w sztuce współczesnej? Odzwyczailiśmy się od nich. Sztuka naszych czasów, nawet kiedy uwzględnia ich obecność, podaje nam je bardzo oszczędnie. Tym samym wyzwala głód materialnego piękna u zwykłego widza, a także u licznej jednak publiczności miłośników sztuki[1]. Chcemy, czasami przytłoczeni przykładami działań krytycznych, rzucić okiem na dobre artystyczne rzemiosło; chcemy mieć gdzieś blisko fragment istnienia, mały przedmiot wytworzony ludzką ręką i noszący wyraźne ślady pracy nad niepowtarzalną formą; naznaczony artystycznym sprawstwem kształtowania swojej własnej, jedynej i niepowtarzalnej materialnej natury. Taki jak żaden inny[2]. Kiedy nań patrzymy, nie chcemy i nie możemy nic mu dodać ani nic odjąć; jest taki, jakim został stworzony; odsłania się przed naszymi oczami taki, jaki być powinien. Najpierw jest rzecz, potem artystyczny przedmiot. Jedno zawiera się w drugim i zarazem jedno drugie przenika, a jednak ostatecznie artystyczny przedmiot powołuje jakąś przedmiotową pełnię powstającą z każdym aktem ludzkiej uwagi. Dodajmy – przynajmniej na Zachodzie tak rozumiemy artystyczne metamorfozy rzeczy. Jest tak, jak powiada Norwid w *Fortepianie Szopena*: „Nie stargam Cię ja – nie! – Ja… u-wydatnię!…". W akcie stwarzania artystycznego przedmiotu ważne staje się wskazane przez poetę „u-wydatnienie". W naszym języku „czynić wydatnym" to czynić „bardziej widocznym, wyrazistym; podkreślać coś w sposób widoczny, akcentować, coś uwidocznić", na coś wyraźnie wskazać[3]. U Norwida pojawia się wersja „u-wydatnić" – zapis słowa z intencją dodania do wyraz samogłoski u, która w systemie wymowy jest nisko położona, a z kolei ten, kto coś „u-wydatnia" – to jakby coś podnosił z dołu do góry, czyli właśnie wskazywał nam ten oto jedyny w swoim rodzaju przedmiot. Przywołujemy z pamięci widzenia choćby złotą solniczkę Benvenuta Celliniego – użytkowe naczynie czy też miseczkę wyposażoną w niezwykłe zdobienia na hebanowej podstawie, przedstawiającą mężczyznę i kobietę – Morze i Ziemię (wszak sól należy do obu tych królestw-bytności).

Tak można by zarysować jedną pewną perspektywę – tego, co znamy, ale także tego, czego pragniemy. Potrzebujemy na co dzień materialnego piękna jako energii, zwłaszcza dla zmysłów. Z drugiej zaś strony mamy realizacje współczesnych praktyk twórczych, które wywołują pytania i budzą wątpliwości – zwłaszcza dotyczące ich materialności czy formy jako nośników pierwiastka sztuki. To, z czym może się zetknąć niewtajemniczony odbiorca współczesnych artystycznych działań, może sprowokować pytanie: czy to, z czym ma on do czynienia, to sztuka? Sięgnijmy – za Cynthią Freeland – do słynnej fotografii „Piss Christ" Andresa Serrana (1987). Sikający Chrystus? Czy Chrystus na krzyżu zanurzony w żółtej cieczy, moczu artysty? Dla jednych będzie to gorszący widok zanurzonego w moczu krucyfiksu. Dla innych stanie się on „mrocznie pięknym obrazem fotograficznym". Dla tych pierwszych to zaprzeczenie i piękna, i wytwórczości, z kolei dla drugich – duża „kolorowa fotografia" przywołująca wyjątkowe walory świetlne i usprawiedliwienie, wywołującego jednak sprzeciw, przykładu właśnie wyjątkowo pożądanego „innego piękna" i „innego obrazu"[4]. Czy wreszcie odmiana kolejnego wcielenia artystycznej transgresji? Jako przekroczenie w poszukiwaniu czy poszerzaniu granic poznania, z czym się wiąże wchodzenie w sferę Innego – zwłaszcza tego, co niedozwolone. Byłby to inny akt wtajemniczenia jako wtargnięcia? Młodszy i skromniejszy, a jednak z ducha Orfeusza? Czy Fausta? Pamiętamy już historyczne przedsięwzięcie Piera Manzoniego, „Merda d'artista" (Gówno artysty) z 1961 roku. Kilkadziesiąt ponumerowanych puszek z odchodami artysty, które dziś obrastają w kolejne wersje mitu, a to że wybuchają, a to że instytucje płacą za ich niewłaściwe przechowywanie, a nawet niszczenie, duże odszkodowania. Można by za Jeanem Clairem powiedzieć, że dawniej sztuka sięgała po rzeczy, które przemieniała w piękne przedmioty, współczesna zaś inkorporuje krew, pot, mocz i ekskrementy artystów. Goła, wstydliwa prawda artystycznego laboratorium życia-tworzenia wyparła dawne alchemiczne zabiegi poszukiwania filozoficznych kamieni lokowanych w potencjale samych rzeczy[5].

[1] Choćby w ostatnim czasie w murach Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku odbyły się spotkania akcentujące tę potrzebę i odwołania do przedmiotowości w kontekście praktyk twórczych czy badawczych. Por. „Arts and Crafts. Cykl spotkań poświęconych Sztuce i Rzemiosłu", 12, 13, 14 października 2017, ASP w Gdańsku, oraz wystawa „Rzeczy. Kultura Materialna", wernisaż 19 października 2017 roku, godz. 18:00, ASP w Gdańsku.

[2] Przedmiot kształtujący się w procesie twórczym ucieleśnia – na zasadzie inkorporacji – artystyczną prawdę. Por. na ten temat Badiou:„Inkorporacja do powstawania prawdy jest wnoszeniem w ciało, które ją utrzymuje, wszystkiego, co jest w nas intensywnością porównywalną z tym, co autoryzuje waszą identyfikację z wypowiedzią, tym stygmatem wydarzenia, od którego ciało pochodzi. […] proces prawdy jest konstrukcją nowego ciała, które pojawia się w świecie […]" (Badiou 2015: 167–172).

[3] Szymczak (1990: 639).

[4] Freeland (2006: 39–40).

[5] Clair (2007).

Jednak nasze współczesne *musée imaginaire* to nie tylko działania w stylu Manzoniego, Serrana czy innych, podobnych im twórców. Licznym wśród nich, dla których przedmiot sztuki – czy jakakolwiek materializacja formy – znika, patronuje Duchamp, który „stoi u źródeł wielu innych aspektów dzisiejszej wrażliwości”[6]. Jego dziedzictwo owocuje wyzwoleniem wyobraźni z jakiejkolwiek materialności i wykwitem neokonceptualnych poszukiwań; można rzec, że w efekcie teoria tworzenia bierze górę nad praktyką wytwarzania. Miejsce dawnych mistrzów-rzemieślników zajmują artyści-filozofowie, a po nich przychodzą inteligentni twórcy-gracze, operujący wszystkim, co dostępne w obrębie współczesnego *artworldu*, który zaspokaja „społeczne zapotrzebowania na sztukę”[7]. I niech to nam wystarczy za prezentację – szkic artystycznej sceny. Uosabia ją awangarda i jej liczne odmiany. Tę drugą charakteryzuje między innymi nostalgia za rzeczami w sztuce, stare, długo utrzymujące się, nawet stałe, przypisane gatunkowi ludzkiemu pragnienie twórczości opartej właśnie na idiomie rzeczowości, materialności czy praktykach artystycznych odwołujących się do estetyki żywiołów bądź estetyki zmysłowości[8]. Ten nurt reprezentować by mogły różnorakie wersje twórczej „ariergardowości”, która nad „postpisuary” przedkładałaby piękne krzesła Charlesa Renniego Mackintosha – królewskie, majestatyczne, pozwalające zobaczyć siedzącego na nich człowieka w orbicie oddziaływania energii wertykalności, a wzrok patrzącego dziś nań widza wyraźnie kierujące w górę – powyżej linii widzenia. Mogłyby się w tym nurcie znaleźć także róże typu Mackintosh – tym razem w postaci uwodzących oko witraży – i żywość ich formy odsyłająca wyobraźnię do organicznych form ludzkiego ciała[9]. Mogą się odnaleźć w tych obszarach wizualności wszyscy odwołujący się do idei i praktyk ruchu Arts & Crafts – przedstawiciele postnowoczesności chcący łączyć pierwiastki twórcze z wytworami rąk, projektowanego rzemiosła, hołdujący zasadzie starej i aktualnej, wedle której ornamentacja jest bazą wszelkiej twórczej praktyki[10]. Można by ten obszar nazwać sztuką ornamentalną, w której „rządzą głównie względy użyteczności, funkcje użytkowe, sam zaś ornament bywa jako coś, co funkcji jest pozbawione lub co stanowi zaprzeczenie funkcji i wszelkiego funkcjonalnego myślenia”[11]. Dodatkowo właśnie tu wskazany obszar może także przywoływać pewne ważne napięcie – między tym, co materialne i związane ze sztuką i tym, co materialne i co wiąże się z kulturą. Jak podkreśla Wiesław Juszczak: „W kulturze nie ma miejsca na tajemnicę, w sztuce zaś sfera tajemnicy jest głównym celem wszelkiego dążenia. Celem sztuki jest taki rodzaj poznania, który dotyka granic poznawalnego i stawia nas wobec tego, co niepoznawalne. Jeśli się traktuje sztukę jako drogę i obszar poznania, to traktuje się ją także jako dziedzinę prawdy o sensie metafizycznym, a nie «piękna» rozumianego jako źródło «zadowolenia estetycznego»”[12].

W prezentowanej powyżej perspektywie traktuję sztukę jako obszar poznania, włączając w poszukiwania także wymiar metafizyczny, który doskonale plasuje się i ujawnia właśnie w przestrzeniach granicznych: między przedmiotowością i brakiem przedmiotu, tam, gdzie on każe się dostrzegać i podziwiać lub tam, gdzie znika albo ujawnia się w postaci śladu. Próbuję obejrzeć, zbadać, refleksyjnie prześledzić napięcia, które może dostrzec i prześledzić potencjalny odbiorca sztuki z jednej strony zderzany z artystycznymi praktykami typu Manzoniego, a z drugiej pragnący zetknąć się, i także estetycznie otrzeć o wytwórczość przedstawiającą piękne przedmioty. Poza tym szkic ten ma na celu także wskazać na rodzące się konsekwencje przywołanych powyżej napięć: teoretyczne, wyprowadzone i wywiedzione (refleksyjnie) z reprezentatywnego, wybranego materiału wizualnego, także w kontekście innych sztuk – zwłaszcza literatury. Bliska mi jest badawcza perspektywa re-fleksyjności estetycznej z powodzeniem odnosząca się do działalności mimetycznej, do doświadczeń związanych ze zmysłami, do kwestii artystycznych i do badania teoretycznego i poznawczego potencjału tego, co widzialne/wizualne; czerpie ona także z antropologii szeroko rozumianej wizualności, dla której poznawczo równolegle ważą: obrazy literackie, malarskie czy wszelkie inne dające się ująć w znakową naturę i przynoszące jakiś fragment sensu ludzkiego świata. W sztukach chodzi o sztukę, czyli nową prawdę o człowieku. Ta prawda zazwyczaj jest różnoraka – polifoniczna, mówiąc językiem muzycznym, czy polichromatyczna, odwołując się do plastyki. Przywołany wcześniej Alain Badiou utrzymuje, że sztuka należy do utrwalonych w kulturze zachodniej praktyk generycznych (obok nauki, polityki, matematyki czy – paradoksalnie w tym ujęciu – miłości)[13]. Sztuka jako praktyka generyczna powołuje do istnienia właściwe dla siebie

[6] Clair (2007: 24). Szeroko dziedzictwo twórcze Duchampa opisuje Juszkiewicz (1995).

[7] Anna Maria Potocka utrzymuje, że te zapotrzebowania nie są tożsame z „koncertem życzeń”, a raczej wynikają z racji wyższej natury. Por. Potocka (2016: 139).

[8] Por. Wilkoszewska (2002), Gołaszewska (1997).

[9] Spotkałem się w prywatnej rozmowie z uwagą, że witrażowe róże typu Mackintosh przypominają męskiego członka wzwodzie. Traktuję tę uwagę jedynie jako społeczną ciekawostkę.

[10] Por. Pevsner (1978).

[11] Juszczak (2009: 165).

[12] Juszczak (2009: 169–170).

[13] Badiou (2015: 3).

prawdy natury artystycznej czy estetycznej. Refleksja nad obszarami sztuk pozwala odkryć, ustalić pewne możliwe do pomyślenia faktyczności. Odbywa się ten proces nie bez napięć – zwłaszcza tam, gdzie w sztuce znika rzecz/przedmiot. Weźmy choćby Duchampowskie „gwałtowne odreagowanie" (*acting-out*) wstawiające w miejsce rzeczy artystycznie wy-tworzonej gotowy przedmiot. Jean Baudrillard radykalny gest Duchampa nazywa „zabójstwem znaku" w znaczeniu zniesienia w sztuce znaku sztucznego (abstrakcji, dystansu, transcendencji) i włączenia w *artworld* przedmiotu wytworzonego mechanicznie. Tamten radykalny gest, zrobiony na wzór klasycznego przecięcia przez Aleksandra węzła gordyjskiego, stał się swoistym zamachem na „klasyczny porządek i ład estetyczny"[14]. Właściwie od tamtej pory mamy kłopot z ustaleniem statusu przedmiotów w sztuce.

Refleksja estetyczna mierzy się z materią i przedmiotowością od początków kultury. Twórca (*Demiurgos*) w *Timajosie* Platona stworzył doskonały Kosmos, oparty na wrażliwości matematyczno-muzyczno-mistycznej. Był to Byt godny najdoskonalszego architekta-stwórcy: „Obrachował więc sobie i znalazł, że spośród rzeczy z natury swej widzialnych żadne dzieło nierozumne nie będzie nigdy jako całość piękniejsze od dzieła rozumnego jako całości, a nie może mieć rozumu nic, co nie ma duszy. Zważywszy to sobie, złożył rozum w duszy, a duszę w ciele i w ten sposób wszystko zmajstrował, aby wszechświat był jak najpiękniejszy w swej naturze"[15]. Dalej Platon powiada, że *Demiurgos* zaprojektował świat według najdoskonalszego wzoru myśli, a logika, jaka nim kierowała, generowała piękno. Skończoność i doskonałość tamtego projektu długo będą inspiracją dla kolejnych twórców – następców. Ale już dla romantyków tamta zadana przez Demiura doskonałość staje się niemożliwa i niemal nieosiągalna. A nowoczesność nad skończoną doskonałość przedłoży niegotowy i w ciągłej zmianie szkic. Oto co wypowiada potencjalny następca Twórcy – bohater *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza: „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga [...] zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy [...] demiurgii. [...] Nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. [...] Taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu. Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie"[16].

Właściwie Schulzowski bohater wypowiada prawdę o postawie i kondycji nowoczesnego artysty, który teraz inaczej niż jego dalecy poprzednicy podchodzi do materii[17]. Dwie rzeczy go wyróżniają, jeśli spojrzeć nań w kontekście widzenia roli i miejsca twórcy w perspektywie bardzo długiego trwania. Twórca w starożytnej Grecji był raczej wykonawcą, rzemieślnikiem, a swoją pracę wykonywał ściśle wedle reguł; robił, wytwarzał, dokonywał (gr. *poiein*, tenże grecki *poietes* – to ktoś, kto coś wykonuje, robi) – na pewno nie tworzył. Niemal podobnie rzecz ma się w Rzymie: łacina zna dwa słowa odnoszące się do twórczości i twórcy – także bardziej oznaczające robienie, czynienie niż w sensie ścisłym – tworzenie (łac. *facere* i *creare*). Z kolei w ujęciu chrześcijańskim łacińskie *creatio* związane jest z Bogiem; według Augustyna twórca podąża drogą Chrystusa, na której „zbiera ślady piękna". Wyraźna zmiana w odniesieniu do rozumienia roli twórcy przychodzi wraz z odrodzeniem. Michał Anioł konstruuje silną, własną wizję i pozostaje wierny wzorom naśladowania natury. Dopiero Maciej Sarbiewski dopuszcza zdanie, że „poeta wymyśla", pozwalając mu tym samym na element twórczej wolności. Wiek XVIII proces tworzenia, uzupełniany o wyobraźnię i coraz bardziej dopuszczane do głosu emocje, podporządkowuje wzorowi natury i modelowi, jaki stanowi starożytna miara harmonii/symetrii/proporcji[18]. Rewolucyjny okazuje się wiek XIX. Dotychczas – od starożytności począwszy – twórca podejmował zobowiązujący namysł nad rzeczywistością, może nawet uprawiał codzienną kontemplację porządku rzeczywistego/kosmicznego, z czego rodziła się w jego głowie, a potem realizowała w praktyce, niekonstruowana ani spisywana wprost, czy wyrażana w piśmie lub mowie, teoria tworzenia – robienia, wytwarzania artystycznych rzeczy. Warto w tym kontekście przywołać źródło greckiego słowa *theōria*: greckie *to theíon* lub *ta theía horáo* można rozumieć jako „widzę to, co boskie" w szerokim rozumieniu, jako widzenie tego, co utożsamiane z porządkiem świata[19].

[14] Baudrillard (2005: 59).

[15] Platon, *Dialogi, s. 187.*

[16] Schulz (1994: 38–39).

[17] W takich właśnie fragmentach literatura odsłania ważną dla nas prawdę na temat sztuki. W takim oto rozumieniu – za filozofem – mówimy o niej, że jest „procedurą generyczną". Por. wcześniejszy przypis – Badiou (2015).

[18] Informacje na podstawie: Tatarkiewicz (1988).

[19] Podaję za Ferry (2011: 36).

Zmiana paradygmatu ustanowionego w starożytności w zasadzie zachodzi wraz z narodzinami w XIX wieku wyzwolonego twórczego „ja" – stającego się rzeczywistym synonimem dzisiejszego artysty. Warto w tym miejscu podkreślić, że wyzwolenie ze starego myślenia o teorii jako kontemplacji porządku rzeczywistości nastaje symbolicznie wraz z zaistnieniem konceptu artystycznej „wiedzy radosnej" Fryderyka Nietzschego, równającej się w istocie genealogii („prze-wartościowaniu"). Od tego momentu „ja" twórcy staje się kodyfikatorem stanowionego porządku. Później – co można przywołać za wnikliwym Charlesem Taylorem – notujemy gwałtowne narodziny i rozrost nowoczesnych artystycznych epifanii (Goya, Manet, van Gogh czy Cézanne) i postępujące dowartościowywanie silnych, subiektywnych głosów poszczególnych twórców konstruujących nowoczesny model myślenia o twórczości i sztuce[20]. Wiek XX rozszerza tworzenie/twórczość na inne dziedziny i w przewadze opiera się na Nowości! Dzisiejsza twórczość bierze rozbrat z pięknem, przedkładając nad wszystko prawdę, a samą wolność twórczą utożsamia z do-wolnością. Rzadkie stają się twórcze postawy ograniczające twórcze „ja" – jak choćby programowa deklaracja Czesława Miłosza odwołująca się do *dajmoniona*, „profetycznego głosu", wobec którego artysta staje się jedynie i aż medium[21].

Trzeba jednak uzupełnić dotychczasowy wywód o jeszcze jedną refleksję wywiedzioną z przyjętego na początku twórczego parodoksu: znikania przedmiotów w sztukach wizualnych i jednak wciąż utrzymującej się tendencji powracania do nich – choćby na zasadzie resentymentu, uzasadnionego żalu, zwłaszcza odbiorców sztuki, za minioną wrażliwością i wyobraźnią[22], czy realnego ludzkiego pragnienia do zatrzymywania się/opierania się o materialną/cielesną tkankę istnienia. W naszym wzroku, w naszym postrzeganiu wyobraźni i wyrażaniu myśli wciąż jest obecna „tkanka cielesności", która nie jest w istocie materią, a czymś, co jest „oplataniem się widzialnego na widzącym ciele", a także staje się „zawiązywaniem między ciałami relacji" – między widzącym i widzianym. Jak ujmuje rzecz całą filozof: „[...] oczami jestem ruchem i zarysem samych, ten magiczny stosunek, ten pakt między nimi a mną, w myśl którego użyczam im swojego ciała, by się w nim zapisały rzeczy i przekazały mi swoją podobiznę"[23]. Stare jest z istoty twórcze pragnienie człowieka w ogóle – zwłaszcza mistyków, ale także wielu artystów – pozostawania w jak największej duchowej bliskości z otaczającymi rzeczami. Bez tej założycielskiej aury bliskości nie byłoby portretów rzeczy: naczyń i owoców de Zurbarana, wazonów z kwiatami Chardina, butelek Morandiego czy wreszcie zastawionych stołów Cézanne'a czy Matisse'a[24]. Bez niej nie powstałoby przedstawienie zadziwiającej „Pary butów" van Gogha (1886), która stała się wizualną bazą do snucia refleksji przez Martina Heideggera na temat „źródła dzieła sztuki" – bowiem to właśnie w rzeczowej naturze tegoż dzieła „odłożyła się prawda bytu", pełna uniwersalnej, ludzkiej egzystencji[25]; uosobiona choćby w samej postawie van Gogha, kiedy staje się jego uwagą, trudem, zmaganiem się i walką o nową formę i kształt wizualnego wyrazu, a w konsekwencji – walką o nowy obraz świata.

Co jednak, kiedy na obrazie nie ma rzeczy? Nawet jeśli przedmiot/rzecz z n i k a z obrazu – to najczęściej pozostawia po sobie jakiś ślad, jakąś choćby rysę obecności/nieobecności. I właśnie te ślady przywołują pragnienie obecności przedmiotów. Brak czegoś jest mocnym wyrazem obecności. Przychodzi na myśl w pełni natury samej prawdy jako skrytości, która ostatecznie się nie skrywa. Nieobecne jeszcze mocniej potrafi za-istnieć – bo niejako przywołuje do istnienia gdzieś indziej i dalej. Obecne, rozproszone albo widoczne właśnie jako ślad. Dzisiejsza sztuka najczęściej daje świadectwa właśnie w postaci śladów obecności-nieobecności. Ślad bywa dla współczesnych artystów niezwykle zobowiązującym wyzwaniem – najczęściej śladem Czegoś Absolutnie Innego[26]. Zachwycające martwe/żywe przedmioty z obrazów starych mistrzów pozostają w trudnej/niemożliwej korespondencji ze współczesnymi twórcami. Podziwiani przez Zbigniewa Herberta „Dawni mistrzowie – znajdowali schronienie/pod powieką aniołów/ [...] tonęli bez reszty/ w złotych nieboskłonach/"[27]. Ci sami-inni „dawni mistrzowie" według Thomasa Bernharda są przedmiotem pogardy: „Prawdziwy umysł – powiada jego bohater – nie zna w ogóle podziwu... podziw oślepia... mądry nie podziwia..."[28]. Może taka postawa odwrotu wynikać z uwikłania się w twórcze „ja" artysty; może także brać się z niezdolności do kontemplacji (*vita contemplativa*) – tej długo obowiązującej zdolności do osadzania wzroku i uwagi w świecie samych rzeczy i przerodzenia się tej władzy twórczego istnienia w swoje

[20] Taylor (2001: 837 i nn.).

[21] G. Steiner tradycję dajmonizmu pokazuje w kontekście Platona, którego bohater Ion czuje się czy też jest „nawiedzany", por. Steiner (2006: 51).

[22] Por. Scheler (1997).

[23] Merlau-Ponty (1996: 150).

[24] Wciąż aktualna na ten temat jest książka Sterlinga (1998).

[25] Heidegger (1997: 22).

[26] Por. rozważania na temat śladu: Skarga (2002: 29-54).

[27] Herbert (2008: 452).

[28] Bernhard (2005: 73).

przeciwieństwo – działanie (*vita activa*). Nawet jeśli w artyście nie zachodzi całkowite przejście od kontemplacji do działania, to zwyczajna przewaga robienia i niedo-równowaga namysłu/podziwu nad tym, co widzialne wystarcza, by bez większego oporu za-dział się naturalny odwrót od świata rzeczy. Twórcza kontemplacja jest w tym kontekście rozumiana jako aktywna bierność (skupiona komunikacja ze światem na zewnątrz), zostaje zastąpiona przez myślenie (wewnętrzna aktywność) i „zupełnie pozbawiona sensu" – niemożliwa i nieosiągalna. W ten sposób tradycyjnie utrwalona hierarchia kontemplacji i działania zostaje odwrócona[29].

Brak podziwu dla rzeczy – wyrażony przez bohatera powieści Bernharda – ciągnie za sobą konsekwentnie brak uznania dla mistrza, który nie tylko umie zobaczyć rzeczy jako takie. Szczególne, afirmatywne dla rzeczy, patrzenie odsłania poetycka wrażliwość Miłosza, bo też staroświecko uważał on, że poeta „powinien być poszukiwaczem rzeczywistości przez kontemplację; tego typu wrażliwość została utrwalona w wierszu *Miłość*:

„Miłość to znaczy popatrzeć na siebie,
Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,
Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.
A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,
Ptak mu i drzewo mówią: przyjacielu.
Wtedy i siebie, i rzeczy chce użyć,
Żeby stanęły w wypełnienia łunie.
To nic, że czasem nie wie, czemu służyć:
Nie ten najlepiej służy, kto rozumie"[30].

W powyżej zarysowanym, hipotetycznym kontekście możemy zwrócić uwagę na szczególny przykład z przeszłości. W wyniku długich poszukiwań wy-twórczych i niemal katorżniczej pracy pokoleń rzemieślników, której efekty skumulowały się w osiemnastowiecznej rodzinnej pracowni Stradivarich, powstaje genialny typ skrzypiec, dla jednych posiadający unikalną, zamkniętą w materii wypracowanej formy, duszę, dla innych dający się słyszeć w postaci niepowtarzalnej *qualité* dźwięku. Dziś najwnikliwsze badania nie pozwalają odkryć tajemnicy geniusza-twórcy, który ją posiadł w „żywym kontakcie z materią-drewnem"[31]. W tym przypadku *homo faber* spotyka się z artystą mającym nie tylko miłość do materii, ale też otwartym na jej pełne doświadczanie. Takie „do-świad(t)-czenie" staje się światem, świadectwem, odsłania światło, pobudza serce i intelekt. Stradivari nie tylko kochał to, co robił, w swoim szaleństwie/pasji stwarzania przedmiotu, w jakimś niewyobrażalnie „gorącym kontakcie" z dziełem, przekroczył granicę po ludzku projektowanego doświadczenia, czego dowodem są poszczególne egzemplarze jego instrumentów – niepowtarzalne. Nikt inny tą samą drogą podążać już nie zdoła: objawione światło pozostawia materialny ślad w przedmiocie, który w ukrytym wnętrzu przechowuje tajemnicę. Sztuka koegzystuje z Tajemnicą i także – jak powiada George Steiner – „Prawdziwie doniosła sztuka musi «zostawić drzwi otwarte dla nadziei»"[32].

Jaki ma stosunek do rzeczy *homo faber*? On jest ostatecznie zwycięzcą w świecie twórczości (*artworld*). Ten zachodni twórca/wytwórca, który przede wszystkim „chce użyć" rzeczy. Jest on prototypem dominującego współcześnie na Zachodzie modelu twórcy. Bo tak właśnie działa najczęściej dominujący typ współczesnego artysty, który podporządkowuje własnej, właściwie niemal niczym nieograniczanej, absolutnej woli twórczej cały dostępny mu świat rzeczy i ludzkich fenomenów; nosi on cechy rodzącego się długo modelu twórcy, a mającego korzenie w starożytności typu *homo faber.* Łaciński *faber to* człowiek zręczny, majster, wytwórca, ale także twórca. Dawny typ istoty pracującej (*animal laborans*) z czasem wyewoluował w figurę *homo faber* – wynikało to z silnej, iście ludzkiej potrzeby przechowania wytworów swojej działalności i nadania im rysów trwałości. Zachodni *homo faber* okazał się jednym z największych zwycięzców kulturowej ewolucji: wytwarza i jako jednostka – człowiek, i jako specjalista – inżynier czy artysta[33].

Weźmy taką choćby postać, jaką przedstawia znana powieść Maxa Frischa. Co o sobie mówi *homo faber*? „Często zapytywałem sam siebie, co właściwie ludzie mają na myśli, kiedy mówią o przeżyciu. Jestem technikiem, przywykłem widzieć rzeczy takimi, jakie są. [...] Nie widzę też żadnych skamieniałych aniołów, bardzo mi przykro, ani demonów. Widzę to, co widzę: zwykłe formy erozji, a także własny

[29] Arendt (2000: 313–315).

[30] Miłosz (2011: 202).

[31] Senett (2010: 102–109).

[32] Steiner (2016: 138).

[33] Uwagi zaczerpnięte z całości tekstu Arendt (2000).

długi cień na piasku, ale nie upiory. Po co robić z siebie babę. [...] Góry są górami, nawet jeśli w pewnym oświetleniu wyglądają, być może, jak coś innego [...]. Dlaczego mam przeżywać coś, co nie istnieje? Nie mogę się też zgodzić na coś takiego, jak słyszenie wieczności; nie słyszę nic prócz skrzypienia piasku przy każdym kroku". I dalej wypowiada znamienne, mocne znaczeniowo zdania: „Ludzie pierwotni usiłowali unicestwić śmierć oblekając ją w ludzkie ciało, my – zastępujemy ludzkie ciało czym innym. Technika zamiast mistyki!"[34].

Homo faber to „twardo stąpający po ziemi inżynier", jak u Maxa Frischa, dla którego nieistotna staje się metafizyka/mistyka[35]. Przesłania on ją w swoich myślach i działaniach inżynierią – za którą idzie wiara w technologiczny postęp. Oczywiście, admiratorzy *homo fabera* wiedzą, że ten twardy wyznawca konkretnego świata na końcu powieści przeżyje dreszcz nieoczekiwanego i uświadomi sobie, że „życia nie można opanować techniką", bo nie sprowadza się ono tylko do materii. W istocie powieściowy Walter Faber to postać doskonale ilustrująca psychofizjologię człowieka – wytwórcy, którego pełnym wcieleniem może być właśnie artysta konstruujący własny model istnienia, patrzący nań także z za-daną mu pełnią funkcjonalnej/użytecznej wiary. W tym modelu może być nawet miejsce na piękno – powszechnie uznane przez coraz silniej dominujące nad wszystkim rynek i ekonomię. Paradoksalnie, wytwory artysty mogą być cenniejsze od niego samego. Żyjemy w czasach, w których prace artystów osiągają niewyobrażalne ceny. Wytwórca nie dość, że konstruuje w założeniu „wiecznotrwałą" wartość, to tworzy także jakość, która jest wymierna rynkowo. Twórca zastępuje dawnego mistrza, staje się dzisiejszym fachowcem i przyszłym konstruktorem-odkrywcą. Wieczne, może tylko potencjalnie, spotyka się w tym przypadku z pierwiastkiem rynkowym/materialnym[36]. Co jednak pozostanie z większości realizacji artystycznych współczesnych rzeźbiarzy? Jaką wartość w długo projektowanej przyszłości będą miały prace Manzoniego, Serrana, Hirsta? Jak uplasują się we wspólnej przestrzeni wrażliwości – choćby w sąsiedztwie solniczki Celliniego? Obecnie te pytania, choć mogą zabrzmieć mocno, muszą pozostać bez odpowiedzi.

Trzeba wskazany obraz twórcy nieco jeszcze uzupełnić. W ewolucyjnym procesie zmian *homo faber* stawał się nie tylko konstruktorem faktów, ale także niszczycielem przyrody i na wielką skalę wcielał w życie przerastający go w skutkach proces urzeczowiania ludzkiego świata, a raczej panowania nad rzeczami. *Homo faber* czynił sobie ziemię poddaną, stając się jej panem i władcą (w ramach stawania się w historii „miarą wszystkich rzeczy"). Bardzo przekonującym prototypem figury artysty podporządkowującego sobie istnienie, przy tym traktującego instrumentalnie poddanych mu ludzi i ziemskie dobra, jest Faust Goethego. W końcówce dramatu pada groźnie brzmiące zdanie, które wypowiada Mefistofeles: „Siła jest prawem, to się wie"[37]; znajduje ono potwierdzenie w postawie Fausta wypełniającego pragnienie władzy i wynikające z niej zmiany w świecie, którym ma skutecznie zarządzać. Wielbiona użyteczność odkrywa swą niepożądaną stronę. Instrumentalne traktowanie rzeczy i materialnego świata nakazuje widzieć w nich tylko cel i środek. Drzewo w tej optyce może być tylko i aż drewnem. W konsekwencji ideał użyteczności, przekonujący dziś niemal wszystkich twórczych ludzi – jak ujmuje to Hannah Arendt – przestaje być po prostu użytecznością, a staje się rzeczywistością sensu (lub po prostu jej brakiem). Autorka *Kondycji ludzkiej* używa w tym kontekście mocnego zdania: „Użyteczność ustanowiona jako sens wytwarza bezsens"[38]. Artysta-wytwórca w efekcie degraduje same rzeczy: często mają one wartość tylko z nazwy (w procesie wy-twarzania/dekonstrukcji tracą „własną wewnętrzną wartość") lub w wyniku trudnego procesu społecznego jej nadawania (na przykład w ramach galeryjnych operacji oznaczania jakości dzieła)[39]. Degradująca się postać rzeczowych przedstawień przyjmuje w konsekwencji, nawiązując do perspektywy Schulza, objawiającą

[34] Frisch (2007: 26–27 i 87).

[35] Może nim być z powodzeniem współczesny magister sztuki.

[36] Zwróćmy uwagę na współczesnych twórców – choćby Maurizia Cattelana czy Damiena Hirsta. Zwłaszcza u tego ostatniego znamienne są prace takie, jak choćby „Na miłość boską" (org. „For the Love of God") – dzieło raczej rzeźbiarskie – z 2007 roku: „platynowy odlew ludzkiej czaszki pokryty diamentami" osławiony i sprzedany za 50 milionów funtów. Nasuwa się pytanie: jaki, na ile i jakiego rodzaju, poza koncepcyjnym niewątpliwie, jest rzeczywisty udział artysty w wytworzeniu tej realizacji, skoro wiadomo, że korzysta on ze sztabu pracowników produkujących jego prace?

[37] Goethe (1999: 472).

[38] Arendt (2000: 170).

[39] A. M. Potocka w zarysowanym kontekście mówi o artystach usiłujących podbić scenę publiczną, zwłaszcza o absolwentach szkół artystycznych, których zasadniczym celem są majątkowe korzyści, uznanie i pozycja społeczna. Por. Potocka (2016: 40).

się na naszych oczach postać tandety – niechcianej i chyba nikomu niepotrzebnej. *Homo faber* w swoim podejściu do materialnego świata nosi piętno nowożytnego człowieka – „został z powrotem rzucony w siebie, a nie w świat”[40].

Dziś coraz częściej utwierdzamy się w przekonaniu, że mylili się zwolennicy człowieka rozumianego jako *tabula rasa*; myliła się także – jak utrzymuje Steven Pinker – Virginia Woolf, kiedy w 1910 roku witała, wraz z obrazami postimpresjonistów, nową epokę, odchodzącą od natury ludzkiej, a stawiająca na kondycję człowieka[41]. Miało to być zwycięstwo idei ludzkiej „czystej tablicy”, na której można by zapisać wszystko na nowo – abstrahując od determinujących nas naturalnych zasad czy reguł i przekraczając je. Od tego momentu – wraz z nastaniem modernizmu – już wszystko było wolno: można było dekonstruować stare modele estetyczne, w pełni zaufać nowej koncepcji postrzegania wyzwolonego z ewolucyjnych zapisów człowieka – choćby z przedmiotowości postrzegania. A tymczasem nic tak bardzo się nie nudzi człowiekowi i tak szybko się nie starzeje, jak fetyszyzowane Nowe. Poza tym w odzywającej się jednak ludzkiej naturze – do której istnienia przyznają się, choć nieliczni, to najwięksi[42] – budzi się tęsknota za przedstawionym pięknym przedmiotem, także potrzeba oglądania, opisywania, jak również ludzkiego mierzenia się z materialnym światem. Widać tę pasję w poetyckich dziełach Francisa Ponge’a, Mirona Białoszewskiego czy Zbigniewa Herberta[43]. Człowiek wciąż pozostaje istotą „kalotropiczną”, zwracającą się w stronę tego, co piękne. Przywołajmy związany z tematem wykład Hansa Gadamera, pt. *Aktualność piękna*, które to piękno kształtuje ludzkie widzenie i przeżywanie świata, stając się: światłem, energią, wizualnym wzorem, „siłą obrazu”. „Dzięki pięknu można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat” – konkluduje filozof[44].

Zamykając tych kilka odsłon refleksyjności estetycznej, trzeba dodać, że kondycja przedmiotów w sztuce radykalnie się zmienia wraz z nastaniem epoki artystów-filozofów. Niebagatelną rolę w tym obszarze odgrywa myśl filozoficzna: świadomość „końca sztuki” Hegla czy akcentowanie kondycji estetycznej Nietzschego. Modernizm w sztukach narzuca rewolucyjny kurs: artysta od tego czasu będzie kodyfikatorem prawdy („stanowiciel *a-lethei*”), ważnym pomostem stanie się postawa Duchampa, potem przyjdzie pora na konceptualizm i jego odmiany. W konsekwencji następstwa nurtów, przemian myśli, zadaniem artysty przestaje być warsztatowe „obrabianie” rzeczy. Obligiem twórczym staje się „dociekanie natury samej sztuki”[45]. Filozofia wkraczająca do sztuk anektuje i warsztat, i dzieło artysty. Twórcze rzemiosło, same artystyczne rzeczy, zostają teraz zastąpione namnażającymi się dyskursami sztuki. Rozmowa o przedmiotach sztuki zastępuje same przedmioty sztuki. Rzeczy pozostają blisko zwykłych ludzi, artysta często zapisuje „pogrążający się w bieli” upływ czasu, pokrywa kolorem całe sale galerii, albo „wychodzi na spotkanie «innego»”[46].

[40] Arendt (2000: 346).

[41] Pinker (2005: 584).

[42] Por. zdanie Miłosza: „Zacznę od nietaktu, przyznając się, że wierzę w istnienie natury ludzkiej” (2013: 112).

[43] Przywiązanie do rzeczowego, materialnego świata akcentuje w antologii poezji światowej Miłosz (1994).

[44] Por. H. G. Gadamer (1993: 19). Z braku miejsca przywołuję tylko tę pozycję, obok której występuje wiele głosów współczesnego świata potwierdzających zakorzenienie człowieka w kondycji estetycznej, jak choćby Bubner (2005).

[45] Por. Danto (2013).

[46] Porębski (2004: 277).

Summary

Art and object in the context of aesthetic reflexivity

In the perspective presented above, I treat art as an area of cognition, including a metaphysical dimension that perfectly locates and exhibits itself within certain boundaries: between objectivity and lack of object, where it can be perceived and admired, or where it disappears or where it is revealed as a trace. In particular, I try to investigate the tensions that can be perceived and traced by the potential recipient of art, on the one hand, in clashing with artistic conceptual practices (deconstructing the visible world) while, on the other hand, eager to encounter aesthetically beautiful art objects. In addition, this sketch is also intended to point to the emerging theoretical consequences of the above-mentioned tensions, derived from some representative, selected visual material also in the context of literature. What are they? The first is the dynamically changing model of the artist: first a craftsman, then a priest, then a philosopher, and finally a player, juggling the 'remnants' of a cultural nature. The second – perhaps the most important and associated with the growing intellectualization of art – causes creation on the side of the artists (the type of practice) and the recipients (as a kind of receptive competence) as well as the sensitivity of the creator-producer (homo faber), and, while disregarding the moral openness, treats the world (art world) as an instrumental matter (subject) with which he can do and often does almost everything. The third, in turn, concerns noticeable mundane human nostalgia – quite often in the ordinary sensitive audience of art, distanced from de-constructive post-avant-garde practices, behind the subject in the painting or creative artistic practice.

Bibliografia:

Arendt 2000 = Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000

Badiou 2015 = Alain Badiou, *Manifesty dla filozofii*, tłum. A. Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

Baudrillard 2005 = Jean Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

Bernhard 2005 = Thomas Bernhard, *Dawni mistrzowie*, tłum. M. Kędzierski, Czytelnik, Warszawa 2005.

Bubner 2005 = Rudiger Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

Clair 2007 = Jean Clair, *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.

Danto 2013 = Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Universitas, Kraków 2013.

Ferry 2011 = Luc Ferry, *Jak żyć?*, tłum. E. Aduszkiewicz, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011.

Frisch 2007 = Max Frisch, *Homo Faber*, tłum. I. Krzywicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

Freeland, 2004 = Cynthia Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, tłum. R. Bartołd, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004.

Gadamer 1993 = Hans G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

Gołaszewska 1997 = Maria Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Heidegger 1997 = Martin Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. zbior., Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1997.

Juszczak 2009 = Wiesław Juszczak, *Wędrówka do źródeł,* Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.

Juszkiewicz 1995 = Piotr Juszkiewicz, *Wolność i metafizyka. O tradycji artystycznej twórczości Marcela Duchampa*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1995.

Goethe 1999 = Johann W. Goethe, *Faust. Tragedia*, tłum. A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 1999.

Herbert 2008 = Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo A5, Kraków 2008.

Merlau-Ponty 1996 = Maurice Merlau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. zbior., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1996.

Miłosz 2011 = Czesław Miłosz, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

Miłosz 1994 = Czesław Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

Miłosz 2013 = Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

Pevsner 1978 = Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Pinker 2005 = Steven Pinker, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. A. Nowak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Platon = Platon, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, http://www.pistis.pl/biblioteka/Platon%20-%20Dialogi.pdf/, dostęp 28.10.2017.

Potocka 2016 = Anna Maria Potocka, *Nowa estetyka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.

Porębski 2007 = Mieczysław Porębski, *Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Senett 2010 = Richard Senett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2010.

Scheler 1997 = Max Scheler, *Resentyment a moralność*, tłum. J. Garewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.

Schulz 1994 = Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*. *Sanatorium pod Klepsydrą*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.

Skarga 2002 = Barbara Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Steiner 2006 = Georg Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Poznań 2006.

Steiner 2016 = George Steiner, *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.

Sterling 1998 = Carl Sterling, *Martwa natura*, tłum. J. Pollakówna i W. Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998.

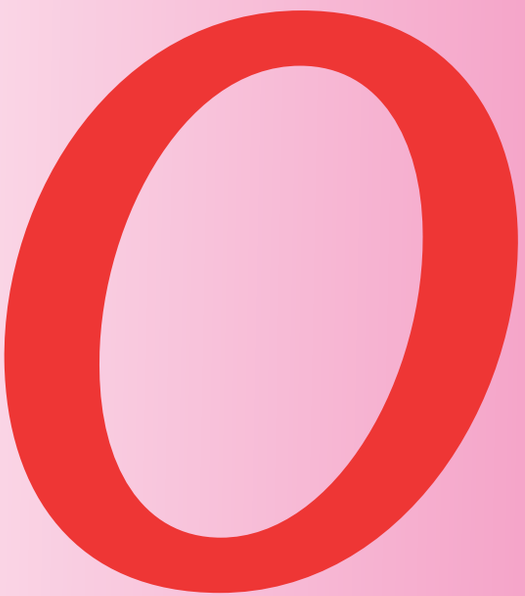
Szymczak 1990 = *Słownik języka polskiego*, t. III, red. Mieczysław Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

Tatarkiewicz 1988 = Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Taylor 2001 = Charles Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. zbior., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Wilkoszewska 2002 = *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002.





4

DESIGN:
technika > ekonomia > kultura

Sławomir Fijałkowski

Wydział Architektury
i Wzornictwa
ASP w Gdańsku

Wzornictwo od samego początku swojej krótkiej historii – kiedy to wywalczyło sobie autonomię wobec sztuki i architektury, tworząc własną teorię, własny język i własne punkty odniesienia – zawsze było zawieszone pomiędzy techniką, ekonomią oraz kulturą i akurat w tym zakresie zmieniło się do dzisiaj niewiele.

Aspekt techniczny jest dla nas – designerów – oczywisty. Jeśli coś nie działa zgodnie z przeznaczeniem, przestaje być produktem; staje się rekwizytem, atrapą, symulakrą. Każda skrajność bywa jednak szkodliwa i często zdarza się, że wyłącznie analityczny charakter projektowania redukuje je do operacyjnego procesu, algorytmu celowego działania, „instrukcji obsługi" według Bauhausowskiej doktryny form follows function, przez co traci ono (tj. projektowanie) z pola widzenia holistyczną, interdyscyplinarną perspektywę. Wyścig technologiczny nieustannie zmienia nasze nawyki, coraz rzadziej kupujemy (a co za tym idzie, projektujemy i produkujemy) aparaty fotograficzne, zegarki, kalkulatory, odtwarzacze muzyki oraz tysiące innych, niegdyś autonomicznych urządzeń, zastępowanych dzisiaj ich cyfrowymi odpowiednikami – aplikacjami zamkniętymi w prostokątnym opakowaniu marki Apple, Samsung lub Huawei.

Podobnie dwuznaczny wpływ na istotę pracy designerów miewa ekonomia, gdzie podstawowym kryterium oceny skuteczności są statystyki sprzedaży. W „starych, dobrych czasach", kiedy jeszcze nie wszystko było produkowane w Chinach, mechanizmy marketingowe były narzędziem do rozpoznawania i zaspokajania rzeczywistych potrzeb, dzisiaj służą do wykorzystywania słabości. Mikrotargeting – metoda pozwalająca po kilkunastu śladach, jakie często nieświadomie zostawiamy w Internecie, sprofilować naszą osobowość trafniej niż życiowi partnerzy – dostosowuje do naszych upodobań ofertę reklamową nie tylko w zakresie produktów i usług, ale także życia społecznego i poglądów politycznych. Nawet mając pełną świadomość skali marketingowych manipulacji, coraz trudniej nam się uchronić przed ich uwodzicielskim wpływem.

Kultura ma znaczenie. I choć w tytułowej triadzie części składowych designu najczęściej pozostaje zaniedbywana (lub bezwzględnie podporządkowywana dwóm pozostałym), na końcu zawsze okazuje się czynnikiem nadrzędnym wobec techniki i ekonomii. Konstruując edukacyjny scenariusz wystawy, poszukiwaliśmy przedmiotów, które nie są tylko (z)używane jako bezosobowe atrybuty codzienności, ale mają funkcję prywatnego talizmanu.

Na wystawie „Rzeczy. Kultura Materialna", prezentowanej w Auli Wielkiej Zbrojowni Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w dniach 20 października – 5 listopada 2017 r., zgromadziliśmy ponad 500 przedmiotów osobistego (niekiedy nawet intymnego) użytku: autorstwa studentów i absolwentów gdańskiej ASP, a także przedmioty anonimowe, będące wytworem rzemiosła – bardziej zrobione, niż zaprojektowane, jak również kultowe produkty kultowych marek. Tym razem skupiliśmy się na „narzędziach" – od siekiery do smartfona.

Założeniem zawartego w tytule ekspozycji dopowiedzenia: „Wystawa o tym, jak zmieniają się przedmioty i dlaczego wciąż warto je projektować", nie było dostarczenie gotowych odpowiedzi, ale otwarcie nowego pola interpretacji umożliwiającego rewizję wielu historycznych przesądów oraz akademickich stereotypów. Chcieliśmy w ten sposób zainicjować afirmatywną dyskusję o sztukach projektowych, o kulturze umiejętności, o jakości wykonania, o tradycyjnym rzemiośle i o CAD/CAM, o haptyczności i wartości materiału, o efemerycznych trendach i ponadczasowej stylistyce i wreszcie o DNA współczesnego designu – globalnego i glokalnego, o jego kulturowej sile oddziaływania.

Planowaną kontynuacją wystawy – rozszerzeniem i pogłębieniem jej tematyki – będzie cykl publikacji albumowych i wydawnictw monograficznych, których celem ma być ugruntowanie renomy Gdańska jako ważnego historycznie i współcześnie miejsca, w którym powstają najwyższej jakości przedmioty osobistego użytku, jak również gdańskiej ASP jako opiniotwórczego ośrodka badań nad współczesną kulturą materialną we wszystkich jej przejawach (ze szczególnym uwzględnieniem designu).

Liczymy, że nasze intencje i wysiłki pozwolą nam znaleźć kolejnych sojuszników w promocji dobrych praktyk projektowych i sprowokują teoretyczną refleksję o ciągłości ewolucji i możliwych kierunkach rozwoju współczesnych sztuk projektowych w Trójmieście.



Nożyczki - fot. Sławomir Fijałkowski


POLAND
STAINLESS
slice


RENOMED



Przedmioty z ceramiki, fot. Archiwum Pracowni
Designu Eksperymentalnego ASP Gdańsk





Summary

DESIGN: technology > economy > culture

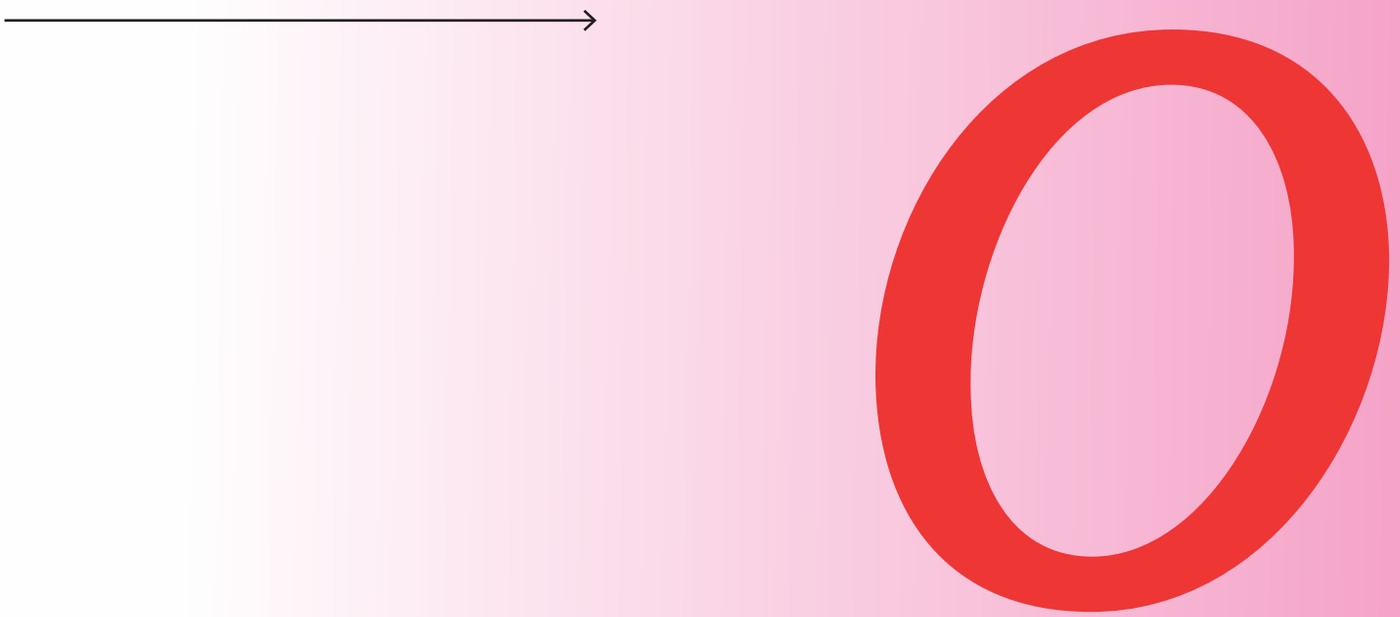
THINGS. MATERIAL CULTURE is the title of an exhibition presented in the Hall of the Great Armory, Academy of Fine Arts in Gdansk (20.10.2017–05.11.2017), where more than 500 personal objects (sometimes even intimate) were presented. The objects were made by students and graduates of the Academy of Fine Arts, as well as by anonymous authors – these items were more crafted than designed, including objects made by iconic cult brands.





Wystawa ASP, fot. Dariusz Dyr.





5

„Emanacja utajnionych marzeń ludzkości o świecie niepodlegającym naciskom przemocy”*

*Czerwonka (2015: 278).

Dorota Grubba-Thiede

Międzywydziałowy
Instytut Nauk o Sztuce
ASP w Gdańsku

Polski Instytut Studiów
nad Sztuką Świata

„Kępa ta [...] był to nasyp dość niezwykły, utworzony z gruzu z całej Warszawy, więc dużo tam jest na pewno łez, krwi, kości, klątw... wszystko co wojna mogła zrodzić, to tam w tej gmatwaninie jest. Są też inne miejsca – takie cmentarzyska. I albo ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, albo nie chcą sobie zdawać sprawy z tego... że są to takie mogiły, na których np. budowało się Muranów (trzy metry podniesiony teren na obszarze dawnego getta)"[1].

Krystian Jarnuszkiewicz

„«Immateriał» [...] w swej wewnętrznej sprzecznej strukturze oznacza pewien materiał niebędący materią dla żadnego projektu. [...] Zwiedzający, przechodząc z jednej strefy do drugiej, staje się badaczem[2].

Jean-François Lyotard

Niniejszy tekst jest przyczynkiem do filozoficznych rozważań nad materialnością i kulturą materialną, pisanym z perspektywy osoby żyjącej w konkretnym miejscu geograficznym, a więc również psychogeograficznym, pozostającej w zależności od dawnych i współczesnych losów tego miejsca, terenu, przestrzeni nawiązywania kontaktów międzyludzkich, od mniej lub bardziej świadomego otaczania się przedmiotami. Wzmiankując dość szczególną sytuację wytworzenia przez transnarodowe siły komercyjne nadmiaru materialności, która stymuluje wielkie zagrożenia ekologiczne, m.in. z uwagi na rozmigotanie wszystkich niemal wód kuli ziemskiej ruchliwymi ławicami śmietnisk, stale się powiększających, można postrzegać w nadmiernym pragnieniu materialności powód „niezawinionej" entropijności świata w jego szerokim, transgatunkowym kontekście (Il. 1). Ważnym komentarzem do czasów aktualnych pozostaje oparta o wieloletnie badania książka pt. *Głód* argentyńskiego pisarza Martína Caparrósa, który podkreślał: „Głód to – w moich najdawniejszych wspomnieniach – dziecko ze wzdętym brzuchem i cienkimi wychudzonymi nogami, sfotografowane w nieznanym mi bliżej miejscu, które wtedy nazywało się Biafra. W tamtym czasie, pod koniec lat sześćdziesiątych, po raz pierwszy usłyszałem tę brutalną odmianę wyrażenia «być głodnym»: umierać z głodu". Analizując statystyki, Michał Nogaś konstatował, że w drugiej dekadzie XXI wieku blisko 800 milionów ludzi cierpi głód:

– prawie co dziesiąta osoba na świecie nie ma co jeść,
– co pięć sekund ktoś umiera z powodu głodu[3].

„Czynnik transcendentny, istniejący poza logistyczną systematyzacją"[4]

Narracja Argentyńskiego pisarza w jakimś stopniu interferuje z inną istotną książką autorstwa Andrzeja Kruszewicza, pt. *Hipokryzja. Nasze relacje ze zwierzętami*, którą opublikowało w 2017 roku wydawnictwo Oikos. Autor podkreśla: „Tak naprawdę to, co robimy zwierzętom to hipokryzja, bo pewne rzeczy zamiatamy pod dywan, nie chcemy o nich myśleć ani ich widzieć. Jeśli kupujemy mięso, to ma być ono tak zapakowane, by zupełnie nam się nie kojarzyło ze zwierzakiem"[5].

W polu problematyki pojawia się wiele odpowiedzi konstruowanych przez artystów różnych pokoleń, a w spektrum tych najbardziej przejmujących wypowiedzi znalazła się książka ilustrowana młodej artystki Weroniki Lipniewskiej, zatytułowana *Mięso* i na podobieństwo podmiotu bliźniaczo zafoliowana. Ta realizacja ma w sobie ostre przesłanie i, można powiedzieć, bezbłędną formę, katalizującą u odbiorców przemyślenia, z którymi niełatwo można sobie poradzić. Ten szczególny obiekt współtworzył w październiku 2017 roku wystawę z okazji dziesięciolecia Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w przyciemnionym wnętrzu Zbrojowni Sztuki. Sama Weronika Lipniewska, znana bardziej pod pseudonimem Vera King, podkreśla: „Książka obrazkowa *Mięso* [...] była moją pracą dyplomową, a na międzynarodowym konkursie w Katowicach zdobyła pierwsze miejsce. Nie sądziłam, że tak kontrowersyjny temat ma szansę na nagrodę, to było dla mnie duże zaskoczenie. Projekt *Mięso* jest połączeniem autorskiej, emocjonalnej wizji problemu i rzetelnych treści, będących własnością intelektualną Fundacji Czarna Owca Pana Kota, działającej na rzecz poprawy sytuacji zwierząt.

[1] Jarnuszkiewicz (2014: 74).
[2] Lyotard (2005: 224).
[3] Caparrós (2017a: 9–10), Caparrós (2017b).
[4] Ćwirko-Godycka (1999).
[5] Kruszewicz (2017).



1. a, b. WITOSŁAW CZERWONKA, „Trzy sny: instalacja trójkanałowa", 2000, eksponowana m.in. w ramach wystawy „Konstrukcja w procesie – ta Ziemia jest kwiatem" w 2000 r. w Bydgoszczy. Widok na wystawę indywidualną „Trzy sny" w Baltic Branach of the National Centre for Contemporart Arts Kaliningrad w 2014 roku, kuratorka Jolanta Ciesielska, fot. Marek Zygmunt.

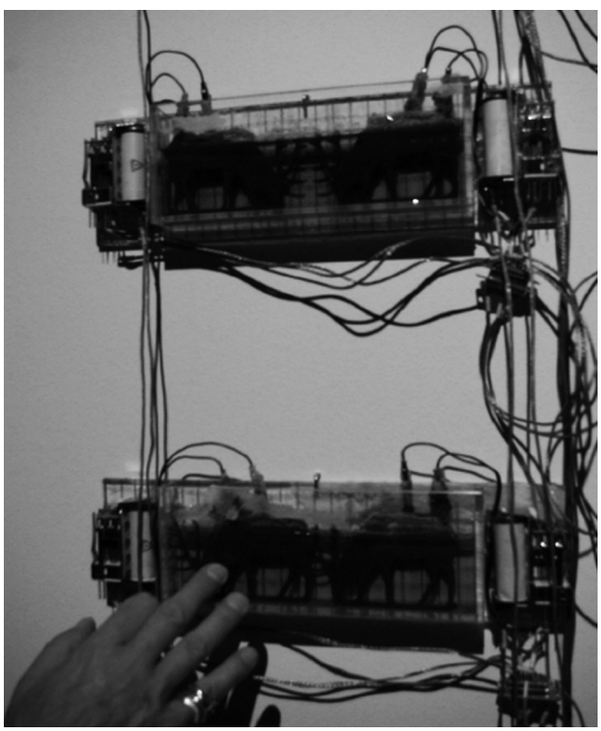




2. Po lewej: Weronika Lipniewska, *Mięso*, projekt książki problemowej, praca magisterska w Pracowni Komunikacji Wizualnej ASP w Gdańsku, promotor dr hab. Adam Kamiński, 2016, (widok na wystawę „10 lat wydziału Grafiki", Zbrojownia Sztuki w Gdańsku 2017); po prawej: okładka książki *Głód* Martína Caparrósa, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2017.



3. Tomasz Skórka, wystawa „Ożywcze miejsca" w CRP w Orońsku, 2014, kurator i fot. Leszek Golec.



4. Marek Targoński, Bez tytułu, 1995 [detal], instalacja procesualna prezentowana na wystawie „Ecce Animalia" w CRP w Orońsku w 2014 roku przez jej kuratorów Leszka Golca i Dorotę Łagocką.

Na ilustrowanych rozkładówkach książki spotykamy proste pytania dotyczące mięsa, podparte obrazowym dopowiedzeniem i rzeczowym rozwinięciem o faktyczne dane, statystyki, definicje. Całość przybiera formę swoistego dialogu. Prowadzące odbiorcę pytania stawiane są swobodnie, z perspektywy zadziwionego obserwatora. Łącząc się z prostymi w formie, lecz niejednoznacznymi obrazami, tworzą treść ukazującą nonsensy, absurdy i okrucieństwo związane z traktowaniem zwierząt przez człowieka”[6] (Il. 2).

Wcześniej troskę o losy naszych „braci mniejszych” artykułowało kilku charyzmatycznych artystów związanych również z gdańską uczelnią artystyczną, jak Tomek Skórka, autor wybitnej formalnie i myślowo ekspozycji „Śmieci” w Gdańskiej Galerii Miejskiej, gdzie publiczność odnajdywała w zasypanych ziemią „grządkach” przejmująco cielesne, poddane dizajnerskiemu ugeomentycznienieniu kształty małych zwierząt i dzieci (niemowląt). To jedna z licznych realizacji Tomasza Skórki koncentrująca się na fenomenie słabości (Il. 3) .

Transhumanistyczną filozofię postrzegania zwierząt jako równych nam partnerów na ziemi wprowadza Marek Targoński, który już na studiach, w katalożku pierwszej wystawy indywidualnej w Baszcie czarownic w Słupsku, umieścił w miejscu biogramu własny esej o kocie. W 1995 roku zrealizował m.in. przejmującą instalację „Bez tytułu”, przypomnianą wiosną 2014 roku na przygotowanej przez Leszka Golca i Dorotę Łagodzką międzynarodowej wystawie w Orońsku pt. *„Ecce Animalia*: Przedstawienia zwierząt w sztuce w sieci relacji i znaczeń” (Il. 4)[7].

Obiekt ten budzi niejako trwożliwy respekt, wydzielając delikatne, aleatoryczne trzaski, jakby dźwięki mikrospięć w obiegu wysokotechnologicznej płynności, zarazem mając w sobie coś z szeptu modlitwy. Osiem horyzontalnych, płaskich akwariów wypełnionych niebieskim płynem ‘zamieszkują’ niewielkie, szablonowe sylwetki jeleni, niekiedy ustawione względem siebie w pozycjach heraldycznych, choć wszystkie mają pochylone głowy w geście posilania się bądź picia. Z prostopadłościennych szklanych zbiorników opadają mnogie instalacyjne przewody, tyleż budzące lęk (jak obcowanie z bombą), co – poprzez swoją delikatność i misterność – przywodzące też na myśl filigranową biżuterię. Jest w pracy Targońskiego coś z metafory posthumanizmu, coś z koszmaru współczesnych zmechanizowanych hodowli, bezśladowo uprzedmiotawiających niepoliczalne pokolenia różnych gatunków istot, od krów, świń, koni, kur zaczynając, przez kangury, węże, żółwie, na owadach kończąc. O instalacji Targońskiego Danuta Ćwirko-Godycka pisała: „Permutacyjny sposób ustawienia konwencjonalnie potraktowanych zarysów zwierzęcych ciał, podobnie jak sposób ich zobrazowania, wiąże się w zamyśle autora z zagadnieniem genetyki, także, jak można sądzić, z kwestiami genealogii, także historii jako aktualizacji, konkretyzacji określonego wariantu zdarzeń, jedynego spośród licznych istniejących wcześniej możliwości [...]. [Sylwety jeleni] przy pomocy odpowiednich połączeń poddane zostały procesowi elektrycznemu. Zanurzone w siarczanie miedzi [...] ulegają galwanizacji, [...] przemianie, pokrywają się warstwą metalicznej miedzi. [...] Podobnie jak formy biologiczne, zależne [...] od funkcji i sprawności poszczególnych składowych. Jednocześnie o właściwym spełnieniu decyduje czynnik transcendentny, istniejący poza logistyczną systematyzacją”[8].

Na kolejny poziom rozumienia fenomenu „istnienia” schodzą Leszek Golec + Tatiana Czekalska, od 1996 roku określani jako para artystów niosących swoją sztuką dobro[9]. Na wystawie „Ecce Animalia” wykonali powściągliwy gest, zestawiając (w swoistej rozmowie) dwa barokowe, drewniane wyobrażenia świętego Franciszka z Asyżu w pracy pod tytułem „Homo anobium st. Francis 100% sculpture, 1680–1985”. Szlachetny i medytacyjny wyraz zatroskanych twarzy rzeźby zawdzięczają również temu, że (jak sami artyści podkreślają) są ‘dorzeźbione’ przez *Anobium* – kołatka domowego, który do 1985 roku w potocznym rozumieniu destruował rzeźby. Artyści, eksponując popiersia, prezentują zarazem przestrzenie, w których od pokoleń zamieszkiwał ród ‘małych rzeźbiarzy’ (Il. 5a, b). Stając się ich kuratorami, wskazują na koegzystencję i koherentność naszych losów, również na wpisaną w kulturę świata wiarę w reinkarnację, na możliwość, iż w kolejnym życiu i my możemy przyjąć mniej korzystną dla siebie formę istnienia. Wybitne umiejętności reprezentacji owadów – czyli niejako tych najsłabszych i niedocenianych przez człowieka istot – odkrywał w 1993 roku Zygmunt Rytka w cyklu fotografii pt. „Kontakt”. Ułożywszy w pobliżu mrowiska białą kartkę

[6] Wrona (2017).

[7] Łagodzka (2014).

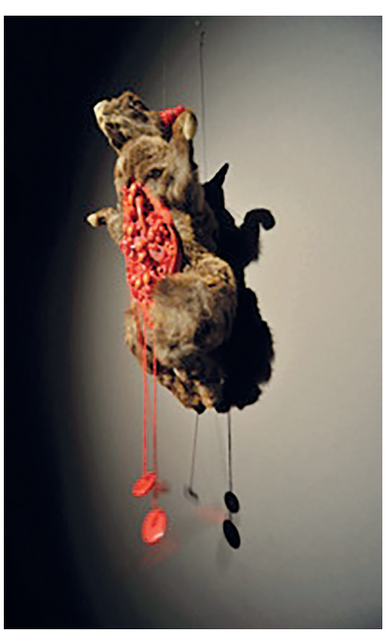
[8] Ćwirko-Godycka (1999).

[9] Ujma (2000).





5 a, b. Tatiana Czekalska + Leszek Golec, „Homo anobium. St. Franciszek. 100% rzeźby, 1680–1985" , wystawa „ECCE ANIMALIA" w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, kolekcja CRP w Orońsku, fot. Leszek Golec.



6. Angela Singer, „Catch/Caught", 2007, kolekcja artystki, praca eksponowana na wystawie „ECCE ANIMALIA" w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. Leszek Golec.

papieru, pozostawił też na niej czarną nić, którą mrówki zaczęły układać w precyzyjnie geometryczne formy, przypominające niemal planistyczne projekty modernistów. Sekwencję zamyka fotografia dłoni artysty, na której zebrała się społeczność małych budowniczych.

Angela Singer w równoległy sposób bada potencjał 'zmartwychwstania' zwierząt w sztuce. Wtórnie pozyskując ich ciała (taksydermicznie zakonserwowane), tworzy pełne animistycznej aury, specyficzne 'obiekty mocy', które mienią się od intensywności kolorów, faktur, manierystyczno-kampowych dodatków biżuteryjnych. Jeden z nich, symetryczny, zawieszony na ścianie zając w pracy pt. „Catch/Caught" z 2007 roku wydaje się parafrazą ukrzyżowania i niejako mistyczną prezentacją otwartej rany brzucha zwierzątka. Artystka wypełniła ją licznymi purpurowymi gronami koralików, guzików, sugerując może analogię do ważnego w ikonografiach religijnych owocu granatu, symbolu nieśmiertelności, a zarazem formy waginy, stygmatu czy ikony (głowę 'patrzącego' na nas zwierzątka zdobią ponadto intensywnie czerwone, koralowe uszy – rogi) (Il. 6).

Wiele pokrzepiającej energii wnosi Filip Sadowski, pokazując dwa zbliżone w sensach, krótkie postdadaistyczne filmy, pt. „Klatka" i „Schron". Oba powstały w 2008 roku, będąc jakby utkane z pozyskanych materiałów dokumentujących dramatyczne w przebiegu, ale szczęśliwie kończące się, autentyczne akcje ratowania życia najróżniejszych zwierząt, w tym konia transportowanego w ażurowym koszu samolotem nad ogromnym obszarem wody i ziemi czy szczeniaka uwolnionego z labiryntów głębokiego, zimnego podziemia. Filip Sadowski wprzęgł w niejednorodny ciąg obrazów zbliżenia twarzy uczestniczących w akcji ludzi, ich pełną miłości i troski mimikę, rozpaczliwe gesty i późniejsze łzy szczęścia.

Wystawa „Ecce Animalia" stanowiła pełen wyrazu oraz złożoności głos i kolejny w Polsce ważny krok po esencjonalnej, cudem mieszczącej się, zaaranżowanej w przyziemiu Zachęty konstelacji międzynarodowej wystawy „Wszystkie stworzenia duże i małe" kuratorki Marii Brewińskiej, w której obiekty duetu Tatiana Czekalska + Leszek Golec również brały udział. Steve Baker, wymieniając największe osiągnięcia przygotowanej przez obu kuratorów ekspozycji „Ecce Animalia" – w tym wkład w rozwijającą się dziedzinę studiów nad zwierzętami w sztuce, humanistyce i naukach społecznych, staranność doboru prac polskich i zagranicznych, wielość perspektyw i przemyślane strategie kuratorskie wraz z opisanymi przez Dorotę Łagodzką tropami teoretyczno-interpretacyjnymi – podkreślił, że ta pięknie zaaranżowana wystawa „dyskretnie zaprasza widzów do ponownej refleksji nad miejscem zwierząt w naszym więcej niż ludzkim świecie"[10].

Według słów Doroty Łagodzkiej: „Zwierzęce ciało w sztuce można analizować w kontekście dotychczasowych teorii dotyczących cielesności ludzkiej [...], np. teorii ciał otwartych, o których pisały m.in. Monika Bakke, Susan Sontag czy Elaine Scarry. Steve Baker [w tekście *You Kill Things to Look at Them* w *Animal Death in Contemporary Art* (2006)] pisze o symbolicznej wadze martwego ciała w odniesieniu do ciał zwierząt użytych jako materiał sztuki. Produkty pochodzące z przetworzonych martwych ciał zwierząt funkcjonowały w sztuce od dawna jako składnik podobrazi, klejów, barwników, włosie pędzli, itp. [...], także w sztuce współczesnej [...]"[11]. Tytuł wspólnej przestrzeni – „Ecce Animalia" – przypomina o przejmujących, mistycznych wyobrażeniach ikonografii chrześcijańskiej: *Ecce homo*, wyobrażeniach ubiczowanego, poddanego torturom, odartego z godności Chrystusa – Boga – Człowieka. Jest jakaś delikatna analogia tej wystawy do projektu Krzysztofa Wodiczki „Laska Tułacza", w którmy artysta dokonywał rodzaju uświęcenia współczesnych nomadów (uciekinierów, ludzi dotkniętych koniecznością porzucania swojego miejsca, często pozostających poza prawem i bez praw, powszechnie marginalizowanych, niezaliczanych też do upowszechnianej w ostatnich latach kategorii kapitału ludzkiego), wręczając im (unowocześniony, multimedialny) atrybut świętego Jakuba Starszego, dokumentując – na podobieństwo średniowiecznej *Złotej legendy* Jakuba de Voragine – ich jednostkowe, 'święte' losy. Pozornie prosty, syntetyczny wizerunek twarzy jagniątka widniejący na plakacie wystawy „Ecce Animalia" sprawia porównywalny ból, jak oglądanie na drogocennych, muzealnych obrazach wyobrażeń umęczonego Boga-Człowieka, szczególnie gdy, tak jak tu, patrzy prosto na nas[12].

[10] Baker (2014: 14).

[11] Łagodzka (2014: 72).

[12] Autorką projektu plakatu oraz katalogu wystawy „Ecce Animalia" jest Alicja Kobza – Poważne Studio.

Final Home

Problemem ujawnionym w spektrum badań argentyńskiego pisarza, jak i książki Andrzeja Kruszewicza oraz metafory plastycznej Weroniki Lipniewskiej, jest reifikacja żywych istot, w tym człowieka. Powstaje konsonans z narracją włoskiego filozofa Giorgia Agambena, wskazującego na status ludzi funkcjonujących poza potocznie rozumianymi ramami społecznymi, którzy są w szerszych praktykach odczłowieczani, postrzegani jako *homo sacer.*

Socjolożka Monika Popow w rozmowie z Hubertem Bilewiczem na temat jego autorskiego cyklu „Za granicą sztuki" w Muzeum Emigracji w Gdyni podkreślała: „Myśląc o migracji i rzeczach nieuchronnie przychodzi na myśl kategoria ludzi odpadów, a idąc dalej *homo sacer*, ludzi mających jedynie życie biologiczne, nie istniejących jednak politycznie, pozbawionych praw człowieka, które Agamben wiąże z prawami obywatela danego państwa, ludzi będących, właśnie, rzeczami. [...] Migracja jako przeżycie graniczne wiąże się też z doświadczeniem traumy. I tutaj znowu pojawiają się rzeczy – symbole, pamiątki, lub też narzędzia komunikacji międzykulturowej"[13]. Monika Popow podkreśliła, że każdej migracji towarzyszy decyzja o pozostawieniu lub zabraniu ze sobą przedmiotów. „Jest to decyzja, wydawałoby się, nieznacząca, ale przy głębszym spojrzeniu ukazująca nasze priorytety, sposób patrzenia na rzeczywistość, a wreszcie tożsamość – w jakiejś części definiujemy się poprzez rzeczy, które posiadamy. Rzeczy mają świadczyć o nas, są symbolami, z którymi się identyfikujemy"[14]. Hubert Bilewicz konstatował: „Czy artyści-emigranci powinni być reprezentowani poprzez artefakty czy też przez archiwalia (pamiątki osobiste, dokumenty o charakterze biograficznym)? Czy sylwetki twórców (osób wybitnych) powinny być w narracji emigracyjnej szczególnie eksponowane, czy winny zostać wchłonięte i zanurzone w dyskursie o całych falach emigracji, zbiorowościach, diasporach, klasach społecznych bądź partykularnych środowiskach. Czy zatem – mówiąc inaczej – losy artystów-emigrantów – powinny być historiami mniejszości, reprezentującymi przeszłości podrzędne, że strawestuję tu określenie Dipesha Chakrabarty'ego, czyli ulegać swoistej podwójnej subalternacji, tzn. podporządkowania?"[15].

Przywołany już w niniejszym tekście Krzysztof Wodiczko w 2010 roku współtworzył w Muzeum Sztuki w Łodzi problemową i antycypującą nieprawdopodobną eskalację migracji ludzi w wyniku wojen (szczególnie z terenów Syrii) wystawę „Wrogościnność. Podejmowanie obcych". Kuratorzy ekspozycji, Jarosław Lubiak i Kamil Kuskowski, przywołali pojęcie utworzone przez Jacquesa Derridę, ukazujące, jak ściśle gościnność jest połączona z wrogością. Dzięki swoistemu spleceniu tego istotnego pojęcia z niezwykle silnymi wypowiedziami współczesnych artystów, kuratorzy starali się opisać sposób, „w jaki traktuje się imigrantów, niezależnie od tego czy ich pobyt jest legalny czy nie. Udzielana im bywa gościna, podszyta jednak nieustanną nieufnością, która tak łatwo zmienia się we wrogość. [...] Stosunek do obcości zdaje się czynić z migracji – obecnie przecież kluczowego czynnika transformacji życia – jeden z najbardziej istotnych i trudnych problemów, z jakimi borykają się współczesne społeczeństwa"[16].

W intencji kuratorów projekt z jednej strony był próbą rozpoznania sytuacji oraz ukazania niuansów i mechanizmów wrogościnności, z jakimi migranci spotykają się na co dzień, z drugiej strony mógł być „szansą uczynienia imigrantów widzialnymi w sferze kultury, która zadziwiająco rzadko odbija ich obecność. Uzyskanie przez imigrantów prawa do obecności w kulturze gospodarzy, może stanowić wstęp do uwolnienia gościnności od wrogości. [...] Artyści polscy i zagraniczni [...] poruszyli całe spektrum problemu zachowań wobec imigrantów: od zupełnego odgraniczenia, przez wrogościnność do postulowanej całkowitej otwartości"[17]. Wśród zaproszonych artystów problem braku gościnności w przejmujący sposób poruszyła Agnieszka Kalinowska w filmie „Przeciąg", ujawniającym kulisy sytuacji azylantów w Austrii. Odbiorcy konfrontowali się z wstrząsającymi wspomnieniami uchodźców, których artystka ukazała poprzez kadr gestykulujących dłoni. Sylwety filmowanych rozmówców zakrywała wykonana z włóknistych, ususzonych roślin ażurowa zasłona, ewokująca sensy spowiedzi, wyznania, bezradności, getta. Na osi sali wyeksponowano także rzeźbę pt. „Fence/Ogrodzenie". Kuratorzy pisali: „Podobnie do kwestii rozgraniczenia odnosi się Doris Salcedo, która w swojej instalacji «Shibboleth» dokonała fizycznej materializacji granic tworzonych między ludźmi. Gast Bouschet & Nadine Hilbert

[13] Popow (2014).

[14] Popow (2014).

[15] Bilewicz (2014).

[16] Lubiak, Kuskowski (2010: 8).

[17] Lubiak, Kuskowski (2010: 9).

jako obszar pogranicza i pilnie strzeżoną barierę przed napływem niechcianych imigrantów z Afryki ukazują Morze Śródziemne. [...] Alexandra Croitoru w «The Art of Hygge (Sztuka domowego ciepła)» ukazuje dla odmiany komercjalizację gościnności i relacji międzyludzkich, a w działaniu «Immigrant» próbuje oddziałać bezpośrednio na otaczającą sytuacje, prowokując widzów by zidentyfikowali się z imigrantami"[18] – poprzez założenie opasek z napisem „emigrant", intencyjnie partycypacyjnych, które dla zainteresowanych odbiorców pozostawiono na wystawie.

Krzysztof Wodiczko podkreślał swoją indywidualną misję tworzenia „instrumentów ksenologicznych", które mają służyć poznaniu Innego. Wśród nich była m.in. „Laska Tułacza". Wodiczko pisał, że przetrwanie polega na odsuwaniu pewnych ran i przeżyć, które zaczynają się w nas utrwalać. Według niego emigracja wiąże się z sytuacją posttraumatyczną[19].

Podmiotami realizacji Krzysztofa Wodiczki są przede wszystkim tzw. Inni: przybysze, uciekinierzy, ludzie zdominowani, bez perspektyw – nie ujmowani w oficjalnych planach polityczno-gospodarczych, którzy często odważnie prezentują swoje twarze i mówią we własnym imieniu, by przypomnieć osobiste wypowiedzi kobiet transmitowane na żywo na kulistą architekturę El Centro Cultural w Tijuanie (2001) przy granicy meksykańsko-amerykańskiej (Il. 7a, b). Artysta niekiedy konfrontuje Innych z upodmiotowionymi figurami i gestami samych prawodawców (najczęściej są to kadry bez twarzy) (Il. 8a, b, c).

Krzysztof Wodiczko pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku, po intensywnej pracy artystyczno-intelektualnej w Polsce, kiedy wyodrębnił cykl ascetycznych konstrukcji pt. „Pojazdy" o potencjałach partycypacji (diagnozując pojęcie i granice wolności w przestrzeni politycznej), wyjechał do Kanady, następnie przeniósł się i aktywnie działał w Nowym Jorku, stopniowo realizując swoje projekty także w innych, licznych miejscach globu, również w Polsce. W 1980 roku w Kanadzie (m.in. w Toronto czy Charlottetown), już jako artysta emigracyjny, po raz pierwszy eksperymentował, rzucając obrazy gestów polityków na współczesną, monumentalną architekturę. W Ameryce rozwijał również kolejne konstrukcje osobliwych pojazdów „z myślą o bezdomnych, emigrantach, weteranach, wyobcowanych: Pojazd bezdomnych 1988–1989, Poliscar z 1991, Laska tułacza 1992, Porte-Parole 1993, Egida 1998, Roz-broja 1999, Pojazd weteranów wojennych 2008"[20].

Fascynująca mentalnie i wizualnie twórczość Krzysztofa Wodiczki niejednokrotnie pozwala ludziom dobrze uposażonym w miękki sposób przekroczyć aporię wrogościnności. Wypierane, objęte tabu problemy Innych, umiejętnie upodmiotowionych w przestrzeniach aglomeracji współczesnych metropolii, pomagają w poznaniu „niechcianych" historii, umożliwiają zmianę perspektyw myślenia, filozofii życia – przyznanie priorytetu nie wartości przedmiotu, a wspólnemu życiu na ziemi. Złożone piękno tych wielkoformatowych projekcji pokrywających efemerycznym obrazem budynki, pomniki, place miejskie, wyodrębnia się z natłoku obrazów medialnych i komercyjnych. Filmy te wydają się delikatnie odnosić zarówno do międzynarodowego ruchu sytuacjonistów, jak i czerpać z aktywizmu amerykańskich artystek feministek, które, ignorowane i wypierane z oficjalnych instytucji kultury, fotografie swoich prac wyświetlały na zewnętrznych murach zamkniętych dla nich budynków galeryjnych i muzealnych. Projekcje Wodiczki nie pozwalają o sobie zapomnieć i stają się niejako przejmującymi partnerami polityków negocjujących w zamkniętych salach urzędów. Sam artysta pisał: „Niekiedy pomniki i monumenty z ich milczeniem i bezruchem wyglądają dziwnie ludzko. Również ludzie straumatyzowani z ich wyciszeniem i bezruchem mogą wydawać się dziwnie monumentalni. [...] Zarówno pomniki jak i «przetrwańcy» potrzebują reanimacji i to jest pomnikoterapia" (Il. 9).

Artysta podkreśla, że ludzie dzielący się w przestrzeni publicznej swoimi doświadczeniami stają się „pomnikami mówiącymi". Wodiczko ostrzega też: „Projekcje należy wyłączyć, zanim obrazy przestaną działać i staną się podatne na przywłaszczenie przez budynek, jako jego dekoracja"[21].

Pokrewną osobowością wydaje się Kosuke Tsumura, autor projektu „Final Home" z 1996 roku. Był to rodzaj płaszcza o czterdziestu kieszeniach. Strój ten poprzez modułową, starannie opracowaną i wizyjną formę nobilituje człowieka, nie stygmatyzuje, a zarazem umożliwia wło-

[18] Lubiak, Kuskowski (2010: 10).

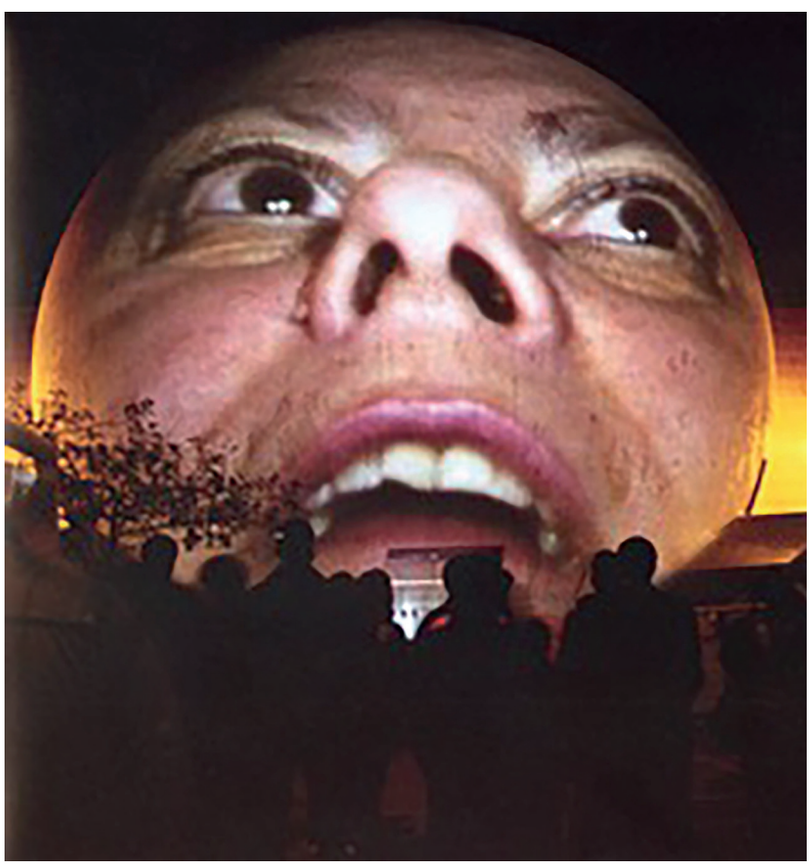
[19] Grubba (2014).

[20] Czubak (2011).

[21] Wodiczko (2011: 156).



7. a, b. Krzysztof Wodiczko, Projekcja w Tijuanie, El Centro Cultural, Tijuana, 2001. Fot. fzięki uprzejmości artysty, PGS w Sopocie i Fundacji Profile w Warszawie.



Fotografie dzięki uprzejmości artysty, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie i Fundacji Profile w Warszawie (publikowane w: Krzysztof Wodiczko. Sztuka domeny publicznej, red. Bożena Czubak, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Fundacja Profile w Warszawie, Sopot 2011).

8. a, b, c. Krzysztof Wodiczko, The San Diego Museum of Man, 1988.
Projekcja zorganizowana przez La Jolla Museum of Contemporary Art.







żenie do czterdziestu kieszeni wielu rzeczy niezbędnych do przetrwania; płaszcz staje się więc równocześnie domem. „Final Home" służy ofiarom kataklizmów i wojen, uchodźcom i innym ludziom, którzy stracili swe domy. Aby sprawdzić użyteczność płaszcza, Tsumura kilka nocy spędził w nim pod gołym niebem.

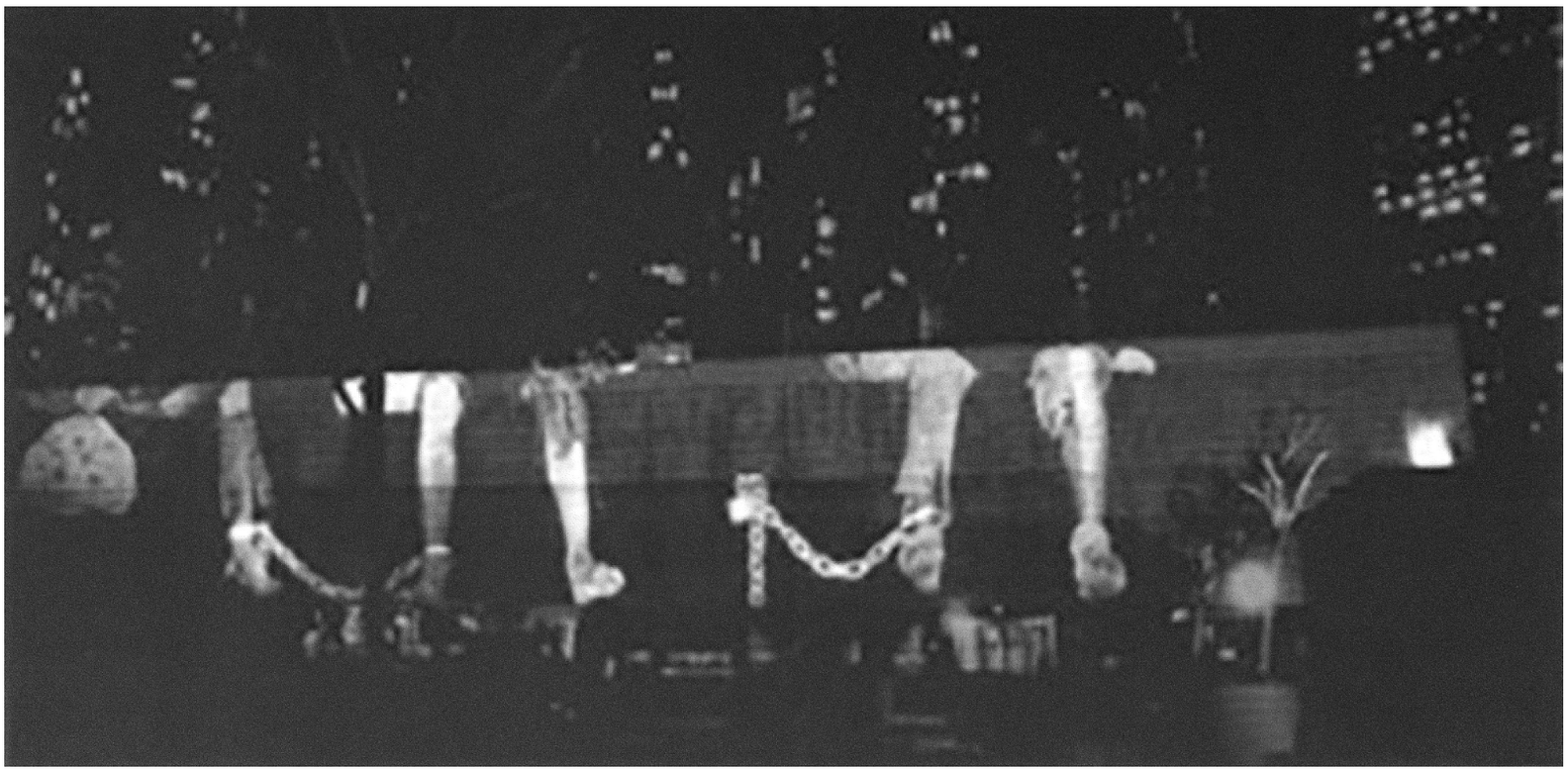
Derridiańska wrogościnność wydaje się silnie wpisana w kondycję współczesności. Z tym terminem łączy się wyraźne zjawisko stygmatyzacji społecznej oraz nierównych geografii: jedne części świata pracują na dobrobyt innych, na co zwracał uwagę również Jacek Staniszewski w cyklu billboardów pt. „Resistance", ujawniających zależności miedzy granicznym zubożeniem taniej siły roboczej krajów azjatyckich a posiadaniem pięknych, wyrafinowanych designersko przedmiotów w „wysoko cywilizowanych rejonach świata".

Jerzy Bereś w swoich akcjach i manifestacjach, wykorzystując własne nagie ciało, sugerował transgresję „między podmiotem a przedmiotem", np. w niektórych okolicznościach współczesnego świata, gdy jedyną „rzeczą", którą udaje się obronić, jest własne życie. Człowiek od nowa buduje wokół siebie możliwe nowe konstelacje oparte na bliskości bądź właśnie obcości. Myśląc o materialności i przedmiotach, które towarzyszą ludziom w podróży, można przypomnieć niewielkie ikony, które od setek lat kobiety najczęściej nosiły na piersi jako coś najbliższego, oraz *objet trouvé*, przedmiot znaleziony, a więc też wybrany, który stanowi dzieło sztuki lub też staje się jego częścią. Wyruszanie w nieznane jest decyzją, która wywołuje katalizę niebywałych kolei życia każdego człowieka. Decyzja o emigracji przychodzi w najróżniejszych, często granicznych momentach życia.

Perspektywy przekraczające nawyki myślowe, jak i stereotypy osadzające się w ludzkich głowach, przyjmował zarówno Krystian Jarnuszkiewicz, jak i Witosław Czerwonka. Z ogromnego dorobku artystycznego i pedagogicznego obu twórców przywołam tylko niewielkie fragmenty, nawiązując do szerszych kontekstów związanych z materializacją. Pierwszym dziełem jest przejmujący obiekt o niezwykłej budowie, jak również tytule: „Kir dla Konia" (1996, żelazo, smoła, drewno, skóra i in.). Stanowił on ważny punkt wystawy „Krystian Jarnuszkiewicz – «Kamienny sen pod dębem»", zorganizowanej w 2014 roku w warszawskiej Galerii Pola Magnetyczne przez kuratorów Patricka Komorowskiego i Gunię Nowik (Il. 10a, b, c).

„Kir dla Konia" to instalacja budowana na skosach, a więc przypominająca naturę cienia, monumentalna struktura memoratywna (z kolekcji CRP w Orońsku), zarazem osobista narracja artysty wobec komercyjnych przemian świata, które pociągają za sobą ofiary i w ludziach, i w zwierzętach. Krystian Jarnuszkiewicz upamiętnił przyjaźń warszawskiego „Wozaka" oraz jego konia, a zarazem tragiczną historię, gdy mężczyzna pracujący od lat w konkretnym rytmie nie potrafił przekwalifikować się i dostosować do nowych, drapieżnych ekonomicznie warunków posthumanistycznej codzienności. Nie znajdując źródeł utrzymania siebie i współegzystującego z nim przez lata zwierzęcia, dokonał samospalenia, otaczając uprzednio dom barwnymi, wzorzystymi, „nomadycznymi" dywanami. Patrick Komorowski w komentarzu do ekspozycji pisał: „Pomimo rozpiętości cezury czasowej, wystawa nie jest przeglądem całości twórczości Krystiana Jarnuszkiewicza, która równolegle do pracy nad formą rzeźbiarską dotyka koncepcji pomników (we współpracy z żoną Anną), a także medalierstwa i rysunku. Nie wyczerpując wszystkich poszukiwań autora nad przedmiotem trójwymiarowym, skupia się na szczególnym zainteresowaniu tym, co w jego twórczości dotyczy transformacji, mutacji i przeistoczenia, jak i upodobania do bezustannego badania potencjalności plastycznych materiałów takich jak metal, ceramika, smoła oraz ekspresji przedmiotów znalezionych. Wystawa jest esejem, starającym się wydobyć pewne założenia myślenia autora o rzeźbie za pomocą fotografii działań rzeźbiarskich, fotografii obiektów i obiektów. Główny punkt odniesienia pokazu stanowi «Kir dla Konia» przypominający charakterystyki różnych okresów spuścizny artysty: stosowanie zgrzebności materiałów, analityczne myślenie wyrażone w ażurowo-rytmicznej formie przestrzennej, wykorzystywanie reliktów organizmów żywych, w którym zmierza się z tym co najważniejsze, a niematerialne, zadając pytanie o sens ludzkiego istnienia. Od blisko dziesięciu lat realizuje efemeryczne «złożenia» przedmiotów, wpisujące się w kategorię działań rzeźbiarskich spiętych refleksją nad obrazem. Na wystawie przejście z jednej substancji czasoprzestrzennej na drugą – fotograficzną – staje się matrycą potęgującą właściwości zawarte w przedmiotach"[22].

[22] Komorowski (2014: 2).

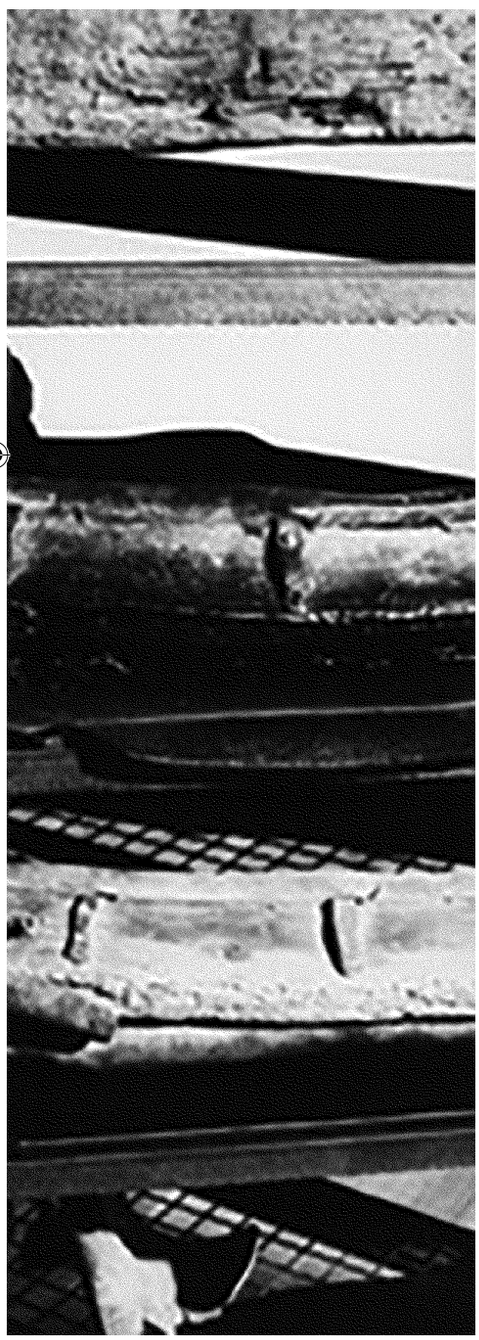


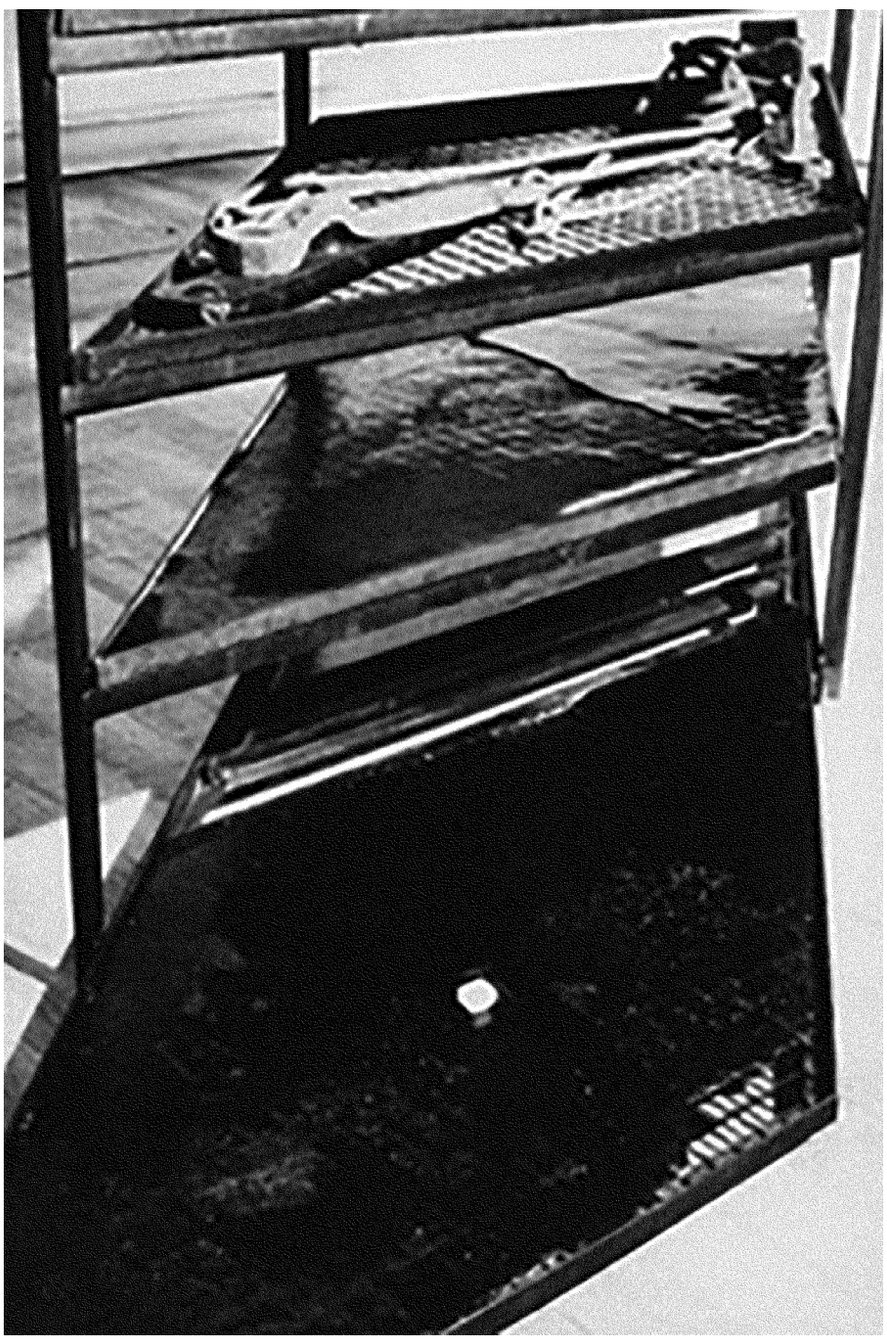
9. Krzysztof Wodiczko, Westin Bonaventure Hotel, Los Angeles Institute of Contemporary Art 1987.
Fot. dzięki uprzejmości artysty, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie i Fundacji Profile w Warszawie
(publikowane w: *Krzysztof Wodiczko. Sztuka domeny publicznej*, red. Bożena Czubak, katalog wystawy,
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Fundacja Profile w Warszawie, Sopot 2011).

10. a, b, c. Krystian Jarnuszkiewicz, „Kir dla konia", 1996.
Materiały: stelaż metalowy, drewno, skóra, smoła, kostka cukru i inne, technika własna, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Fot. Anna Jarnuszkiewicz + Krystian Jarnuszkiewicz, dzięki uprzejmości artystów.









Podobnie Witosław Czerwonka, przemierzając w 1996 roku przestrzeń Bornego Sulinowa – opuszczonego przez wojska radzieckie miasta na Pomorzu Zachodnim – przyjął strategię rozmowy z Nieobecnymi. Uważnie penetrując przestrzeń, odnalazł dość liczne ślady talentów konkretnych, choć bezimiennych twórców funkcjonujących w tej zmilitaryzowanej, naznaczonej piętnem funkcji politycznej społeczności (Il. 11). Czerwonka zrealizował wtedy cykl prac fotograficzno-instalacyjnych, między innymi obiekt „Tiuchtinu" (rodzaj medytacyjnego wideoołtarza dedykowanego bezimiennemu mistrzowi), cykl fotografii „O indywidualności" (analiza subtelnego zróżnicowania ornamentyki ustandaryzowanych nagrobków osób dorosłych i dzieci z Bornego Sulinowa) i fotograficzne kadry ścian jako „przeszczepy" przestrzeni, prac „przywracających człowieczeństwo tym Nieobecnym (ponownie gdzieś przeszczepionym)"[23] (il. 11). Artysta otwierał naznaczony, stygmatyzowany obszar marginesu, wprowadzając nieobecną dotąd, wspólnotową perspektywę, zarazem odprawiając dyskretne, osobiste, dowartościowujące Nieobecnych „rytuały", z którymi wiązało się m.in. przeniesienie fotograficznych kadrów osamotnionej przestrzeni Bornego Sulinowa w labirynty naznaczonego zamachami terrorystycznymi londyńskiego metra, jak również wprowadzenie kadrów z londyńskiego metra w labirynty zabudowań Bornego Sulinowa. Cykl ten Witosław Czerwonka zrealizował również w ramach Europejskich Spotkań Artystów i Teoretyków w Bornym Sulinowie, które odbyły się w latach 1996, 1997 i 1998[24]. Odnosząc się do diagnoz Josepha Kosutha, Witosław Czerwonka ponownie przyjął strategię „artysty jako antropologa" posiadającego nadumiejętność badania kultury od wewnątrz. Stał się niejako socjologiem wizualnym, który, jak pisała Maria Mendel, skupia uwagę na wycinku rzeczywistości z wrażliwością na jego kontekst, co umożliwia mu odsuwanie się od dominujących znaczeń oraz wiąże się z „uruchamianiem pokładów czujności społecznej i kulturowej [...], podejściem krytycznym, ujawniającym się naturalnie, bez wewnętrznego i zewnętrznego nakazu"[25]. Istotne byłyby tu również intuicyjnie, niejako „genetycznie" przez artystę podejmowane Krytyczna Historia Miasta i *critical family history* (postulowana przez Christine Sleeter od 2012 roku), w których to najistotniejsze pozostają „dwa wymiary krytycznie zorientowanych poszukiwań badawczych: genealogiczny (w głąb danych dostępnych w zastanej rzeczywistości) i kontekstualny (badanie kontekstu powstałych genealogii przez łączenie ludzi i miejsc oraz kolejnych problemów w czasie, rekonstrukcje znaczeń – także latentnych, ukrytych – wynikających z tych połączeń)"[26].

Witosław Czerwonka podkreślał: „Wszelkie systemy wartościowania sztuki nie mają sensu. Ona wartościuje się sama, w kolejnych odwołaniach, późniejszych realizacjach, dalszym jej funkcjonowaniu, dalszym rozwijaniu jej idei. [...] Czym zatem jest sztuka? Sztuka jest sublimacją tęsknot, marzeń, gestów nieznajdujących oddźwięku w zachowaniach społecznych w skali makro (takich jak polityka, zmiana obyczajów, zachowań codziennych). Sztuka jest emanacją utajnionych marzeń ludzkości o świecie niepodlegającym naciskom przemocy dnia codziennego"[27].

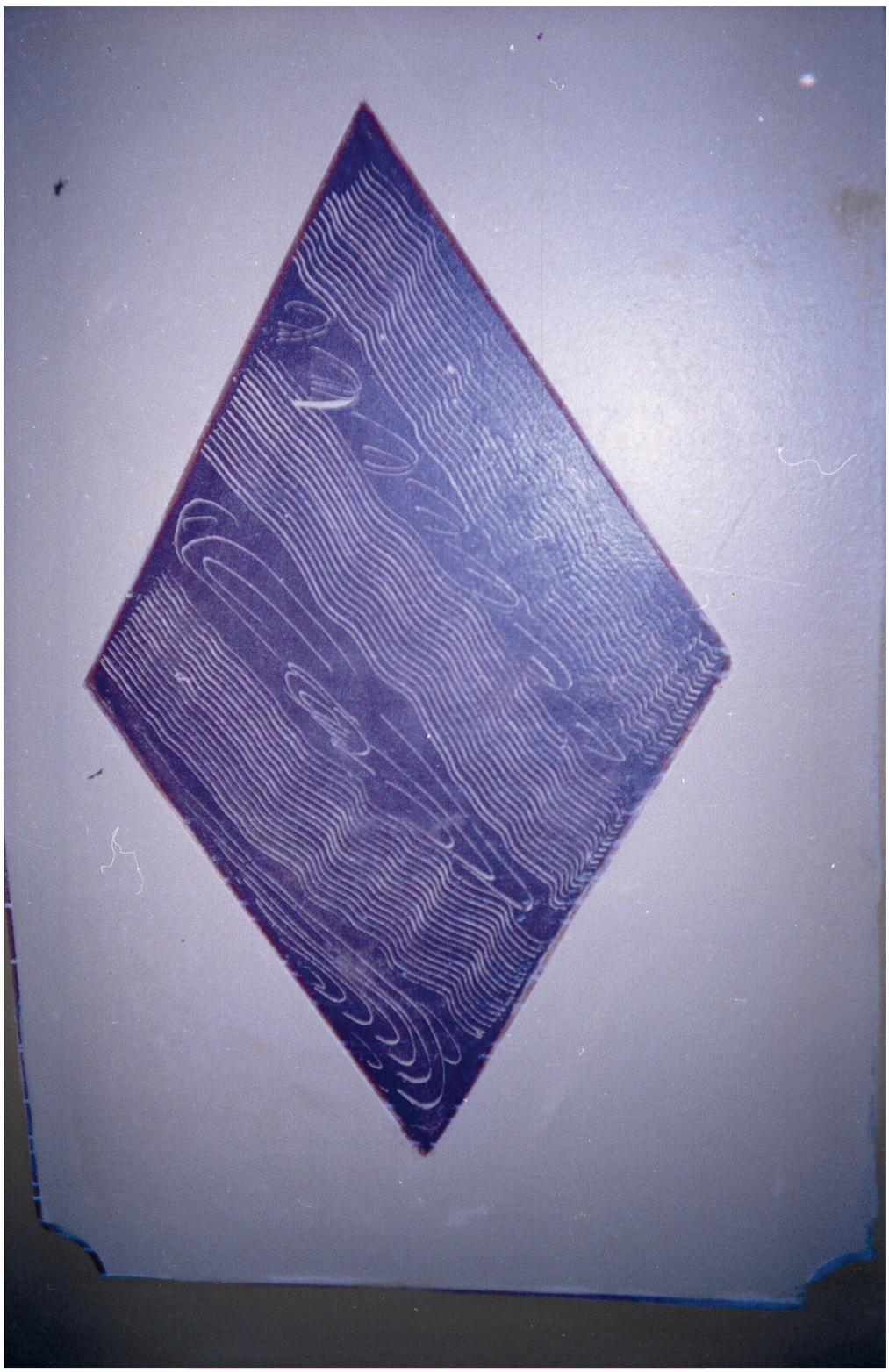
[23] Czerwonka (2015b).

[24] Czerwonka (2014).

[25] Mendel (2007: 273).

[26] Mendel (2014).

[27] Czerwonka (2015a: 278).



11. Witosław Czerwonka
z cyklu fotografii i instalacji TIUCHTINU
zrealizowanych w Bornym Sulinowie
w latach 1995–1998.

Summary

'The emanation of humanity's secret dreams about
a world freed from the constraint of violence'

The thought of Witosław Czerwonka that 'art is the emanation of humanity's secret dreams about a world freed from the constraint of violence' here becomes a platform to recall different generations of artists who have sympathized with marginalized people and creatures. In this paper I describ selected artists [Witosław Czerwonka, Krystian Jarnuszkiewicz, Vera King, Tatiana Czekalska+Leszek Golec, Marek Targoński, Tomasz Skórka, Angela Singer, Alexandra Croitoru, Jacek Staniszewski, Joseph Kosuth] and theoretical attitudes [Jean-François Lyotard, Martín Caparrós (his book: *Hunger*), Andrzej Kruszewicz [his book: *Hypocrisy. Our Relations with Animals.*], Danuta Ćwirko-Godycka, Dorota Łagodzka, Maria Brewińska, Maria Mendel, Christine Sleeter, Steve Baker, Hubert Bilewicz, Monika Popow, Dipesh Chakrabarty, Jarosław Lubiak & Kamil Kuskowski, Jacques Derrida, Patrick Komorowski and Gunia Nowik]. There is also the salient figure of **Krzysztof Wodiczko** known in international artistic circles as the Polish 'social therapist' artist who postulates the pedagogical program called '**ABOLISHING WARS**', stressing the need for incessant work, performed by various social groups [artists, politicians, pedagogues], for the sake of **sustaining world peace** by promoting knowledge about great figures and methodologies that support peaceful relations [his book: *The Abolition of War*]. The text introduces transhumanist perspectives, including *animal study,* through discussing important artistic works as well as theoreticians' views. It also strives to contribute to philosophical reflection upon materiality and material culture, as it has been written from the perspective of a person living in a particular geographical place, which implies a psycho-geographical perspective, depending on the past and present history of this particular area, a space filled with interpersonal relations, more or less consciously surrounding oneself with things and objects. Another issue analysed in the article is related to the transnational and transcultural nature of today's world with all its complex aspects such as the reification of all weaker creatures, including humans, which Giorgio Agamben addressed by creating the 'metaphor' of the 'homo sacer'.

Bibliografia:

Baker 2014 = Steve Baker, *Posłowie*, [w:] *Ecce Animalia*, katalog wystawy, kuratorzy D. Łagocka, L. Golec, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2014.

Caparrós 2017a = Martín Caparrós, *Głód*, tłum. Marta Szafrańska-Brandt, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2017.

Czerwonka 2015 = Witosław Czerwonka, myśl opublikowana [w:] *Metafora i rzeczywistość. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w latach 2005-2015.* Wystawa z okazji jubileuszu 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Zbrojownia Sztuki Gdańsk, oprac. prof. Roman Gajewski, Gdańsk 2015, s. 278.

Czubak 2011 = Bożena Czubak, tekst kuratorski [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka Domeny Publicznej*, PGS, Sopot 2011.

Godycka 1999 = Danuta Godycka, *Procesy i transcendencje*, [w:] *Marek Targoński*, katalog wystawy, Galeria Arsenał, Białystok 1999.

Jarnuszkiewicz 2014 = Wypowiedź Krystiana Jarnuszkiewicza w rozmowie z Patrickiem Komorowskim w Galerii Pola Magnetyczne w Warszawie w przestrzeni wystawy „Krystian Jarnuszkiewicz – «Kamienny sen pod dębem»", kuratorzy Patrick Komorowski + Gunia Nowik, [w:] Elżbieta Grubba, Dorota Grubba-Thiede, *Krystian Jarnuszkiewicz. Kamienny sen pod dębem*, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko", nr. 1, 2014.

Komorowski 2014 = Patrick Komorowski, *Krystian Jarnuszkiewicz – „Kamienny sen pod dębem"*, informator wystawy, Galeria Pola Magnetyczne, Warszawa 2014.

Lubiak, Kuskowski 2010 = Jarosław Lubiak i Kamil Kuskowski, *Wrogościnność: podejmowanie obcych*, tekst kuratorski, [w:] *Wrogościnność: podejmowanie obcych = Hostipitality: receiving strangers*, katalog wystawy, red. nauk. Jarosław Lubiak, tłum. Anastazja Dwulit, Maciej Świerkocki, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.

Lyotard 2005 = Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia,* red. Maria Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 224–233.

Łagodzka 2014 = Dorota Łagodzka: *„Ecce Animalia": Przedstawienia zwierząt w sztuce w sieci relacji i znaczeń*, [w:] *Ecce Animalia*, katalog wystawy, kuratorzy D. Łagocka, L. Golec, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2014.

Mendel 2007 = Maria Mendel, *Edukacyjne wersje antropologii obrazu*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław 2007.

Ujma 2000 = Magdalena Ujma: *Leszek Golec, Tatiana Czekalska*, *Made In Earth*, „EXIT", nr 4, 2000.

Wodiczko 2011 = *Krzysztof Wodiczko. Sztuka domeny publicznej*, red. Bożena Czubak, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Fundacja Profile w Warszawie, Sopot 2011.

Publikacje internetowe:

Bilewicz, Grubba, Popow 2014 = *Za granicą sztuki – o związkach rzeczy, sztuki i emigracji. Hubert Bilewicz, Dorota Grubba-Thiede i Monika Popow*, „Artmix sztuka feminizm kultura wizualna", 29.07.2014, aktualizacja 08.08.2014, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/32996, dostęp 07.10.2017.

Caparrós 2017b = Rozmowa Martína Caparrósa z Michałem Nogasiem w „Klubie Trójki", 23.03.2016, PR Pr3, http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1598724,-Glod-zapis-porazki-naszych-czasow, dostęp 07.10.2017.

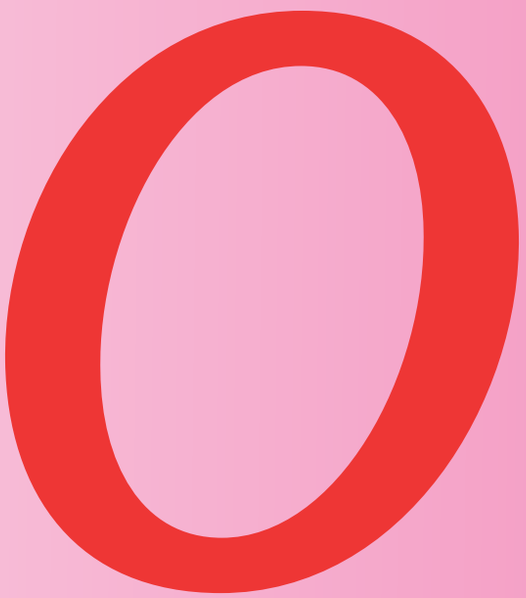
Wrona 2017= Aleksandra Wrona, *Vera King o grafice, feminizmie i „Mięsie"*, „Trójmiasto.pl", 29.09.2017, https://rozrywka.trojmiasto.pl/Vera-King-o-grafice-feminizmie-i-Miesie-n116842.html, dostęp 07.10.2017.

Kruszewicz 2017 = Klub Trójki : Andrzej G. Kruszewicz w rozmowie z Dariuszem Bugalskim: *Jeśli je kochasz, to nie zamykaj oczu. Hipokryzja wobec zwierząt*, http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1790315,Jesli-je-kochasz-to-nie-zamykaj-oczu-Hipokryzja-wobec-zwierzat, dostęp 07.10.2017.

Materiały niepublikowane:

Czerwonka 2015b = Wypowiedź profesora Witosława Czerwonki z 16 marca 2015 w trakcie spotkania z artystą *Masy i władza* z cyklu „Kształty w strefach znaczeń – społeczne konteksty rzeźby współczesnej" w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku; prowadząca rozmowę Dorota Grubba-Thiede.





6

Greckie echa w propagandowej ikonografii III Rzeszy Niemieckiej – płaskorzeźby z Budowa koło Złocieńca autorstwa Willego Mellera

Zbigniew Ignacy Brzostowski

Międzywydziałowy

Instytut Nauk o Sztuce

ASP w Gdańsku

Zachowane na terenie byłego niemieckiego obiektu militarnego (NS-Ordensburg Krössinsee) w Budowie koło Złocieńca płaskorzeźby autorstwa Jakoba Wilhelma Mellera (1887–1974) stanowią interesujący przykład służebnej roli sztuki w gloryfikacji tężyzny fizycznej i sportu w ośrodkach propagowania idei germańskiego „nadczłowieka" i kształtowania nowych kadr oddanych narodowosocjalistycznej ideologii niemieckiego państwa. Szczególnie godne uwagi są tu odniesienia do fryzu partenońskiego i innych zabytków sztuki greckiej, przede wszystkim okresu klasycznego.

Sztuka

Powszechnie znanym faktem jest docenienie i wykorzystanie sztuki przez III Rzeszę Niemiecką (1933–1945) w propagandzie państwowej, lecz tylko takiej sztuki, która służyła kształtowaniu i umacnianiu ideologii rasizmu, agresji, germańskiego panowania. Orientacje awangardowe i modernistyczne zostały skazane na wykluczenie. Termin „sztuka wynaturzona" (niem. *Entartete Kunst*) piętnował to, co uważano za obce i nieniemieckie. Sam Hitler wyznaczał kierunki i zadania kultury, stwierdzając nawet, co należy malować i rzeźbić oraz wyróżniając licznych twórców, szczególnie architektów Paula Ludwiga Troosta i Alberta Speera, rzeźbiarzy Arno Brekera i Josefa Thoraka, malarza Adolfa Zieglera[1]. Zapanowała moda na monumentalną architekturę, rzeźbę i malarstwo tryptykowe, przy czym zakładano podległość wszelkich sztuk wobec architektury[2].

W ciągu zaledwie trzech lat (1933–1936) Niemcy zmieniły się w „brunatne imperium", a od 1937 roku standardy w sztukach plastycznych wyznaczały doroczne Wielkie Wystawy Sztuki Niemieckiej (niem. Große Deutsche Kunstausstellung), którym patronował sam Hitler. Oficjalna rzeźba i malarstwo trzymały się tematów i motywów figuralnych, dominował akt kobiecy i męski[3]. Zgodnie z obowiązującą ideologią państwową wzorem dla artystów stała się przede wszystkim klasyczna sztuka grecka – wizerunek nagiego ciała młodego atlety stał się symbolem „rasy aryjskiej"[4]. Gloryfikowano klasyczną harmonię, ład, jasność, proporcje i realizm, widząc w nich najwyższą doskonałość. Adaptowano antyk do potrzeb narodowosocjalistycznego państwa wybiórczo, ignorując wszystko, co mogło być niewygodne dla nazistowskiej ideologii w starożytnej kulturze klasycznej[5]. Szczególnie fascynujący wydawał się militarny charakter państwa Spartiatów – zdyscyplinowanie społeczeństwa, wartościowanie ludzi pod względem przydatności bojowej i zdrowia, eliminacja jednostek, które wydawały się mniej wartościowe, kształtowanie najlepszych[6]. Wydawało się, że według spartańskich wzorów można wyhodować „rasę panów".

Wyrazem wyższości Germanów na arenie międzynarodowej miały się stać Igrzyska Olimpijskie w Berlinie (1936)[7]. Kompleks Sportowy Rzeszy został nasycony narodowosocjalistycznymi elementami, w tym licznymi przedstawieniami rzeźbiarskimi o „aryjskim" charakterze. Swoje miejsce znalazły tu także rzeźby Willego Mellera, który – choć nie zaliczał się do grona najważniejszych artystów III Rzeszy – wiernie służył nowym Niemcom. W kompleksie olimpijskim stanęła jego „Niemiecka Nike" w greckiej szacie, depcząca „węża zła" symbolizującego wrogów Niemiec.

Twierdze zakonne

Już w 1933 roku zrodził się pomysł budowy specjalnych ośrodków szkoleniowych dla kształtowania młodych kadr przywódczych III Rzeszy. Przyszli przywódcy mieli być szkoleni w tzw. twierdzach zakonnych (niem. Ordensburgen). Wzorem architektonicznym dla tych ośrodków była architektura obronna zakonu krzyżackiego[8]. „Na siedziby ordensburgów wybrano: Vogelsang w okolicach miasta Gemuend w Kraju Eifel, teren nad jeziorem Krosino (Budów, Budowo) koło Złocieńca (Falkenburg) na Pomorzu Zachodnim oraz Sonthofen w Kraju Allgaeu w Bawarii. Dwa pierwsze ordensburgi zostały zaprojektowane przez niemieckiego architekta Klemensa Klotza, a ostatni przez Hermanna Gieslera. [...] W późniejszym czasie miał powstać ośrodek w pobliżu zamku w Malborku i kolejny w Kazimierzu Dolnym"[9]. Szkoleni mieli być tylko młodzi

[1] Czornaja, Mielnikow (1988: 228); Orłowski (2004: 11–12, 14, 15). Wnikliwe i świetne studium poświęcone sztuce III Rzeszy napisał Piotr Krakowski, *Sztuka III Rzeszy* (1994) – niestety, W. Mellerowi nie poświęcił autor ani słowa. Podobnie nie znajdziemy wzmianki o Mellerze w *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* (1975).

[2] Orłowski (2004: 18).

[3] Czornaja, Mielnikow (1988: 242); Orłowski (2004: 12, 18).

[4] Orłowski (2004: 18–19). Chętnie wykorzystywano jako modela dziesięcioboistę Gustava Stührka oraz uważanego za najpiękniejszego niemieckiego sportowca i boksera Maxa Schmelinga.

[5] Chiżyńska (2013: 169, 172).

[6] Chiżyńska (2013: 162–165).

[7] Orłowski (2004: 26). Obszerną analizę tych igrzysk przedstawił Guy Walters, *Igrzyska w Berlinie. Jak Hitler ukradł olimpijski sen* (2008).

[8] Orłowski (2004: 26); Sawinski, Leszczełowski (2008: 23).

[9] Sawinski, Leszczełowski (2008: 24–25).

mężczyźni spełniający określone warunki „czystości rasowej". W kształceniu preferowano naukę o rasie, historię i filozofię, naukę o światopoglądzie, gospodarce i socjologii, kulturę i sztukę, wojskowość, pracę partyjną, a także wyczerpujące szkolenie sportowe[10]. Z chwilą niemieckiej agresji na Polskę zakończono praktyczne szkolenie młodej kadry przywódczej, a słuchaczy powołano do Wehrmachtu lub oddelegowano do macierzystych okręgów partyjnych. Do końca wojny w ordensburgach prowadzono jednak nadal różnego rodzaju szkolenia. Ostatecznie liczba ordensjunkrów i personelu wyniosła 1800–2000 osób[11]. Młoda kadra przywódcza wykazała się w czasie wojny szczególnym oddaniem ideom narodowosocjalistycznym i zimnym, wyrachowanym okrucieństwem[12].

Historia obiektów nie zakończyła się wraz z II wojną światową. „Po 1945 roku ośrodek Vogelsang służył armii amerykańskiej, brytyjskiej i belgijskiej. W 2005 roku Belgowie opuścili ośrodek, a ten został włączony do Parku Narodowego Eifel. [...] Ośrodek Sonthofen służył armii francuskiej, amerykańskiej, a następnie Bundeswehrze, która go użytkuje"[13].

Ordensburg nad Krosinem

Wiosną 1936 roku odbyło się uroczyste otwarcie trzech „twierdz zakonnych". Położony w sercu Pojezierza Drawskiego, około 3 km na północny-wschód od Złocieńca ośrodek Krössinsee, otwierał Hitler[14].

Wszystkie zabudowania ośrodka zostały dopasowane do charakteru architektury i krajobrazu Pomorza. Do budowy użyto lokalnego kamienia i czerwonej cegły, dachy pokryto strzechą i dachówkami. Całość zachowywała jednolity styl. W centrum znajdował się ogromny plac z kamiennym amfiteatrem, przeznaczony do organizowania uroczystych apeli i zgromadzeń. Po obu stronach placu stały domy mieszkalne ordensjunkrów, nazwane domami koleżeńskiej wspólnoty. Między ostatnimi domami a jeziorem znajdował się plac sportowy, przy którym stanąć miał wykonany z brązu pomnik autorstwa Willego Mellera. Przed wybuchem wojny rozpoczęto budowę kompleksu komendantury, który w 1942 roku już funkcjonował[15]. W planach była budowa domu wiedzy, wzorowanego na wielkich salach krzyżackich zamków, w którym miały się mieścić sale wykładowe, aule, biblioteki i inne bliżej nie sprecyzowane pomieszczenia – zamierzenia tego nie zrealizowano, powstały jedynie dwie wieże wysokości ponad 50 m każda[16]. „W maju 1941 roku ośrodek otrzymał nową nazwę. Oficjalna nazwa brzmiała teraz: NS Ordensburg „Falkenburg am Krössinsee" (Narodowosocjalistyczna Twierdza Zakonna «Falkenburg nad Krosinem»)"[17]. Falkenburg był także dużym ośrodkiem sportowym, w którym często rozgrywano zawody o znaczeniu ogólnoniemieckim. Zawodom kibicowało tysiące widzów, a gościem honorowym był Klemens Klotz, projektant ośrodka[18].

Wystrój rzeźbiarski całości powierzono Willemu Mellerowi, ale jesienią 1943 roku na wewnętrznym dziedzińcu komendantury stanęła także na jakiś czas niezidentyfikowana dotychczas rzeźba autorstwa Josefa Thoraka, przedstawiająca dwóch mężczyzn[19].

W roku 1954 obiekt zajęła Armia Czerwona. Dziś zaś stacjonuje w nim Wojsko Polskie. Wejście do koszar zostało przesunięte na zachód od dawnej bramy głównej. Po prawej stronie drogi dojazdowej wznosi się budynek komendantury, gdzie niemal wszystko zachowało się w oryginalnym stanie. W budynku tym mieści się siedziba dowódcy i sztabu 2 Brygady Zmechanizowanej Legionów im. marszałka J. Piłsudskiego[20].

Willy Meller[21]

Autor zachowanych i projektant niezrealizowanych dzieł rzeźbiarskich dla twierdzy zakonnej Falkenburg, Willy Meller (Jakob Wilhelm), urodził się 4 marca 1887 roku w Kolonii, zmarł 12 lutego 1974 roku w Rodenkirchen-White. Sławę przyniosły mu prace wykonane w okresie III Rzeszy, we współpracy z architektem Klemensem Klotzem, zwłaszcza te na Stadion Olimpijski w Berlinie, NS-Ordensburg Vogelsang i NS-Ordensburg Krössinsee. Meller studiował rzeźbę w Kolonii i Monachium. Przez całe życie pozostał wierny rzeźbie figuratywnej.

[10] Sawinski, Leszczełowski (2008: 25–26).

[11] Sawinski, Leszczełowski (2008: 29–30).

[12] Sawinski, Leszczełowski (2008); Jarosław Leszczełowski omawia wyniki badań Franza Alberta Heina, Gottlos, schamlos, gewissenos. Zum Osteinsatz der Ordensburg – Mannschaften. Gaasterland-Verlag, Düsseldorf (2007), który dokładnie zbadał zachowania ordensjunkrów.

[13] Sawinski, Leszczełowski (2008: 31–32).

[14] Sawinski, Leszczełowski (2008: 25, 39).

[15] Sawinski, Leszczełowski (2008: 35–36, 47).

[16] Sawinski, Leszczełowski (2008: 43).

[17] Sawinski, Leszczełowski (2008: 45).



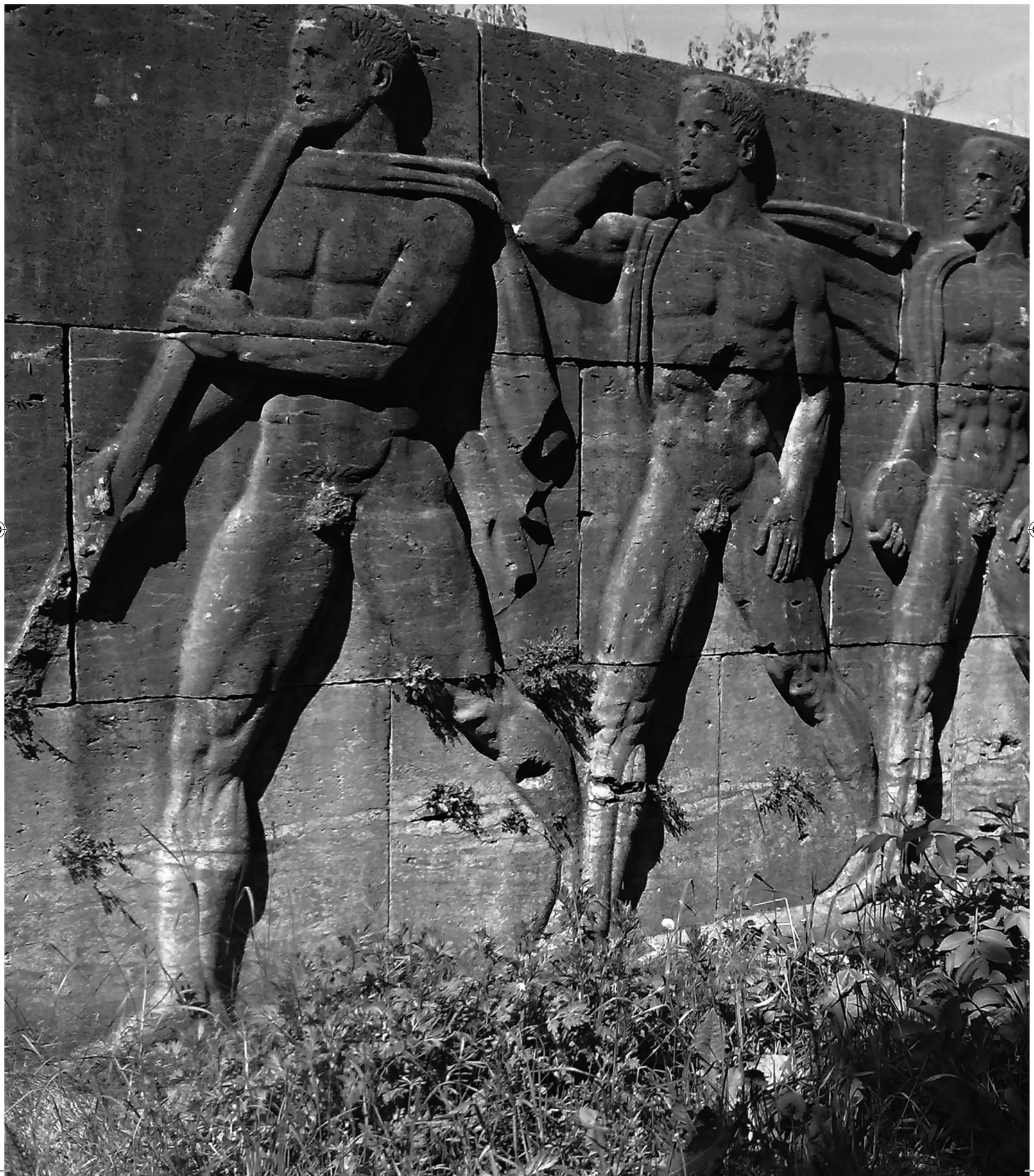
1. Cokół pod posąg atlety. Fot. Z. I. Brzostowski.

[18] Sawinski, Leszczełowski (2008: 45–46, 49).

[19] Sawinski, Leszczełowski (2008: 49).

[20] Sawinski, Leszczełowski (2008: 62).

[21] Szkic biograficzny oparto na: Hesse, Purpus (2012: 234–235).





Powołany na front zachodni w 1915 roku, z czasem został skierowany do projektowania cmentarzy wojennych. Po wojnie Meller osiadł w Kolonii jako niezależny artysta. Najczęściej tworzył prace rzeźbiarskie dla budynków, które zaprojektował jego przyjaciel z dzieciństwa Klemens Klotz. Poza Kolonią wykonał wiele pomników wojennych. Dzieła te zapewniły mu uznanie narodowych socjalistów, którzy, po przejęciu władzy w 1933 roku, chętnie widzieli współpracę Mellera z Klotzem. Ten pierwszy wykonał wystrój rzeźbiarski dla budowli, które Klotz zaprojektował dla Niemieckiego Frontu Pracy – Ordensburg Vogelsang i Ordensburg Krössinsee.

Meller zdobył najwyższe uznanie państwowe w III Rzeszy – wyrazem tego był „Niemiecki medal olimpijski II klasy" za rzeźby na Stadion Olimpijski w Berlinie. Od 1937 roku był członkiem NSDAP, a 20 kwietnia 1939 roku, z okazji swoich 50. urodzin, Hitler mianował Mellera profesorem. Na Wielkich Wystawach Sztuki Niemieckiej w Monachium rzeźbiarz wystawiał od 1940 do 1944 roku. Szczególnie ważne dla Mellera były prace wykonane dla ordensburgów, np. słynny „Niosący pochodnię" dla NS-Ordensburg Vogelsang.

W roku 1945 powrócił do Kolonii, gdzie zarabiał na życie okazjonalnie, głównie portretując. Od miasta Kolonii nie otrzymał już żadnych zamówień, lecz nadal wykonywał prace związane z architekturą i przestrzenią publiczną. Swoistą przewrotnością dziejów jest wykonanie w Oberhausen i Gutersloh przez Mellera, propagandystę nazistowskiej ideologii, pomników poświęconych pamięci ofiar II wojny światowej.

Płaskorzeźby na cokole

W NS-Ordensburg Krössinsee, na terenie stadionu, między bieżnią a brzegiem jeziora, miał stanąć wykonany przez Mellera spiżowy pomnik atlety z mieczem. Sam posąg nigdy nie znalazł się w wyznaczonym miejscu – powstał jedynie model w skali 1:1. Dziś znany jest tylko z fotografii wykonanych w pracowni artysty. Możemy na ich podstawie stwierdzić, że przedstawiał nagą, atletyczną postać męską nadnaturalnej wielkości, z mieczem we wzniesionej prawej dłoni i lewą ręką opuszczoną[22]. Z analizy innych

[22] Hesse, Purpus (2012: 261; Il. 7).

2. Płaskorzeźba na ścianie północno-wschodniej cokołu przedstawiająca marsz sportowców. Fot. Z. I. Brzostowski.

zachowanych zdjęć modelu posągu wynika, że w zamierzeniu postać miała trzymać w ręce przedmiot przypominający diadem lub wieniec. Jeśli porównamy widoczną na fotografii z pracowni Willego Mellera[23] wielkość jego postaci z wielkością modelu posągu, możemy wnioskować, iż gotowa rzeźba miałaby ok. 3,5 m wysokości.

Realizacji doczekał się natomiast prostopadłościenny cokół pod planowaną figurę i ten obiekt zachował się do dnia dzisiejszego w stanie stosunkowo dobrym (Il. 1). Został on skonstruowany w dość ciekawy sposób. Rdzeń konstrukcji stanowi prostopadłościenny blok wymurowany z cegieł, obudowany płytami ze sztucznego kamienia, które zostały odlane wraz z płaskorzeźbami zdobiącymi ich powierzchnię. Płaskorzeźby znalazły się na wszystkich czterech ścianach cokołu. Jego wysokość wynosi 2,22 m, szerokość – 5 m, długość – 2,92 m, głębokość reliefów – do 0,9 m. Pomiary cokołu zostały wykonane przez autora osobiście 19 maja 2016 roku.

Ponieważ od góry ceglany rdzeń pozostaje odsłonięty, jest narażony na zmienne, niekorzystne warunki atmosferyczne oraz na powolne rozsadzanie przez korzenie młodych drzew – samosiejek, które znalazły na cokole dogodne siedlisko. Wszystko to prowadzi do powolnej destrukcji cokołu.

W czasie oględzin obiektu autor niniejszego tekstu nie dysponował odpowiednimi przyrządami do precyzyjnego wyznaczenia kierunków. Orientację względem stron świata przyjęto zatem według planów NS-Ordensburg Krössinsee opublikowanych przez Rolfa Sawinskiego i Jarosława Leszczełowskiego[24]. Według tych planów cokół ustawiono w ten sposób, że jego przekątne znajdują się na osi północ-południe i wschód-zachód, a co za tym idzie, poszczególne narożniki wskazują kierunki: północ, południe, wschód, zachód. Północny narożnik cokołu skierowany jest w stronę jeziora i stanowi podstawowy punkt odniesienia. Jak się okazuje, punkt ten wyznacza także początek narracji zawartej w płaskorzeźbach umieszczonych na cokole.



[23] Internet: www.heli.gmxhome.de/Ochs.htm (dostęp: 30.11.2017).

[24] Sawinski, Leszczełowski (2008: 34, 51).



3. Płaskorzeźba na ścianie południowo-wschodniej cokołu przedstawiająca kobiety z gałązkami dębiny. Fot. Z. I. Brzostowski.

4. Płaskorzeźba na ścianie północno-wschodniej cokołu przedstawiająca mężczyzn z pochodniami. Fot. Z. I. Brzostowski.

5. Płaskorzeźba na ścianie południowo-zachodniej cokołu przedstawiająca wieńczenie zwycięzców. Fot. Z. I. Brzostowski.



Na północno-wschodniej ścianie (Il. 2) przedstawiono postaci czterech młodych mężczyzn maszerujących w kierunku wschodnim, chciałoby się powiedzieć – ku wschodzącemu słońcu. Mężczyźni uosabiają niewątpliwie sportowców w marszu do zwycięstwa. Postaci, podobnie jak i na pozostałych bokach cokołu, zajmują całą wysokość ściany – krótko ostrzyżone głowy sięgają jego górnej krawędzi, stopy znajdują pewne oparcie na gzymsie biegnącym nieco nad poziomem podłoża. Atleci są nadzy, tylko ramiona pozostają symbolicznie przykryte krótkimi greckimi chlamidami. Kroczący na czele opiera na prawym ramieniu stylizowany oszczep, drugi, również na prawym ramieniu, przytrzymuje kulę, kolejny dzierży w prawej dłoni dysk. O ile oszczepnika, kulomiota i dyskobola można zidentyfikować, to mężczyzna zamykający pochód pozostaje nierozpoznany, gdyż jego prawa ręka, w której być może trzymał atrybut swej dyscypliny, została obtłuczona i skazani możemy być tylko na domysły, jaką konkurencję reprezentował.

Silni, umięśnieni młodzi ludzie przywodzą na myśl maszerujących żołnierzy. Źródeł takiego ujęcia poszukiwać należy w greckim malarstwie wazowym. Szczególnie bliskie pokrewieństwo łączy omawiane płaskorzeźby z dekoracją szeroko znanej protokorynckiej oinochoe z VII wieku p.n.e., tzw. Chigi z Villa Giulia w Rzymie[25]. Ukazano na niej walkę maszerujących w zwartym szyku hoplitów. Równy, zmiatający wszelkie przeszkody, bojowy marsz hoplitów został – jak się wydaje – przeniesiony przez artystę na cokół pomnika w NS-Ordensburg Krössinsee. Widać również, że Meller inspirował się greckimi wizerunkami sportowców. Otóż, na szyjce attyckiej, czerwonofigurowej amfory z około 500 roku p.n.e. („Dionisos otoczony satyrami i menadami") ze Staatliche Antikensammlungen w Monachium[26] widzimy dyskobola i oszczepnika, którzy zdradzają duże podobieństwo do analogicznych postaci przedstawionych przez Mellera.

Na ścianie południowo-wschodniej (Il. 3) umieścił artysta postaci dwóch młodych kobiet, które biegną zdecydowanym krokiem ku jasno wytyczonemu celowi czekającemu gdzieś za południowym narożnikiem cokołu. Kobiety we wzniesionych prawych dłoniach niosą ścięte gałązki dębiny pokryte w pełni rozwiniętym listowiem. W przeciwieństwie do mężczyzn nie są nagie, lecz ubrane w mocno stylizowane greckie peplosy, którymi niewidoczny wiatr ściśle otula ich ciała. Meller wyraźnie nawiązuje tu do greckiego stylu tzw. mokrych szat, umożliwiającego przedstawianie kobiecych kształtów pomimo zakrywających je ubiorów. Również uczesania kobiet stylizowane są na greckie.

Na ścianie północno-zachodniej (Il. 4) umieścił artysta postaci dwóch kroczących nagich młodzieńców z pochodniami w prawych rękach, skierowanych ku zachodniemu narożnikowi cokołu. Nagości nie przysłania zarzucona na ramiona jednego z nich krótka grecka chlamida. Mężczyźni podążają w kierunku zachodnim, jak gdyby rozświetlając mrok, a jednocześnie niosąc olimpijski ogień.

Symbolika pochodni była niezwykle istotna dla III Rzeszy. Rozumiano ją jako „pochodnię cywilizacji" odziedziczoną przez naród niemiecki po Grekach i Rzymianach. W ten sposób Niemcy mieli stać się tymi, którzy ocalili dziedzictwo klasycznej starożytności. Pierwotna czystość ognia mogła się zatracać, należało ją zatem rytualnie odnawiać, zapalając pochodnię w miejscu, gdzie płonie pierwotny, nieskalany ogień. Taka jest geneza obyczaju przenoszenia ognia z greckiej Olimpii i zapalania nim znicza olimpijskiego, co po raz pierwszy miało miejsce na stadionie w Berlinie w 1936 roku. Przenoszenie ognia przez biegaczy także miało rodowód starożytny. Odwołano się tu do sztafetowych biegów z pochodniami (gr. *lampadedromia*), odbywających się w czasie świąt takich jak Panatenaje, Prometeje, Hefajsteje, Tezeje. Tak więc, chociaż tradycja zapalania olimpijskiego ognia nie wywodzi się ze Świętych Igrzysk Hellenów, to wybiórcza pamięć społeczeństw zadziałała i zwyczaj, mimo jego narodowosocjalistycznego kontekstu, wkomponował się na stałe w program współczesnych igrzysk olimpijskich[27].

Dopełnieniem opisywanego programu ideowego jest zwycięstwo w sportowym agonie i scena uwieńczenia zwycięzców przez Nike, grecką boginię uosabiającą zwycięstwo. Tę scenę przedstawiają płaskorzeźby na południowo-zachodniej ścianie cokołu (Il. 5), która zwrócona jest ku płycie stadionu. Nike, ukazana po prawej, pod postacią młodej dziewczyny ubranej w grecki peplos, wznosi w dłoniach, ponad głowy wszystkich postaci, wieniec spleciony z dębowych gałązek, wieniec zwycięstwa. Postać Nike została

[25] Bernhard (1989: 299, 301; Il. 174), Charbonneaux, Martin, Villard (1968: 30, 400; Il. 30); Boardman, Dörig, Fuchs, Hirmer (1976: 93; Il. 76).

[26] Charbonneaux, Martin, Villard (1968: 337, 412; Il. 387); Boardman, Dörig, Fuchs, Hirmer (1976: 117–118; Il. 126 i 127).

[27] Chiżyńska (2013: 169); Słapek (2010: 377–379).



6. Płaskorzeźba w budynku dawnej komendantury przedstawiająca jeźdźców. Fot. Z. I. Brzostowski.

przez Mellera potraktowana w intrygujący sposób. Bogini nie ma skrzydeł, z którymi najczęściej była przedstawiana przez starożytnych. Rzeźbiarz zdecydował się na nawiązanie do rzadko spotykanego wizerunku Nike Bezskrzydłej (gr. Nike Apteros). Wątpliwe jednak, by wzorował się na najsłynniejszym jej przedstawieniu z ateńskiego Akropolu, raczej nawiązywał do wizerunków z malarstwa wazowego, którego przykłady liczne były w muzeach i kolekcjach Rzeszy. Nike z NS-Ordensburg Krössinse przypomina na przykład tę, która znajduje się na greckiej wazie w austriackim Lambergu, a warto podkreślić, że kolekcja tamtejsza została opublikowana już na początku XIX wieku[28]. Ponadto, Bezskrzydła Nike Mellera z wieńcem z dębiny w dłoniach to Nike Germańska. Trudno orzec, czy Meller znał symbolikę nazwy przedstawioną przez Pauzaniasza: „Ateńczycy zaś wierzą, iż Nike zawsze z nimi pozostanie, ponieważ nie ma skrzydeł”[29], ale niewątpliwie pragnieniem Niemców było, aby Zwycięstwo należało do nich na zawsze. I w tym kontekście Bezskrzydłe Zwycięstwo Mellera nabiera dodatkowego sensu.

Centrum reliefu zajmują postaci dwóch młodych mężczyzn kroczących ku Nike – to oni właśnie zostaną uwieńczeni dębowym wieńcem. Ponieważ drzewo to uważane było przez Germanów za święte, z jego gałązek splatano wieńce dla zwycięzców na zawodach sportowych odbywających się w III Rzeszy[30]. Właśnie takimi wieńcami nagradzano zwycięzców na Igrzyskach Olimpijskich w Berlinie w 1936 roku, rezygnując z tradycyjnych laurowych i oliwnych[31]. Mężczyźni, podobnie jak ci na przeciwległej ścianie cokołu, są nadzy, a greckie chlamidy przerzucone przez ramiona tylko tę nagość podkreślają. Ten, który pierwszy stanie przed Nike, nie został wyposażony przez rzeźbiarza w żaden sportowy atrybut, trudno zatem stwierdzić, w jakiej dyscyplinie odniósł zwycięstwo. Być może artysta nawiązał do hierarchii zwycięstw w starożytnej Olimpii i ten pierwszy jest triumfatorem w biegu krótkim, w biegu „na stadion”. Przemawia za tym bezpośrednia bliskość bieżni stadionu, który do dziś przecież pełni swą pierwotną funkcję. Drugi z atletów zmierzających ku uwieńczeniu trzyma w prawej dłoni sztafetową pałeczkę, lewą przytrzymuje opadającą na piersi chlamidę. To triumfator w biegu sztafetowym, w biegu, który tak bardzo był ceniony przez wyznawców nazizmu, bo ucieleśniał w sporcie współpracę całego zespołu, działanie nacechowane pragnieniem osiągnięcia wspólnego celu – zwycięstwa tych, którzy mienili się najlepszymi (gr. aristoi), tych, którzy uważali się za nadludzi (niem. Übermensch). Najbliżej zachodniego narożnika

[28] Laborde (1824-1828), vol. 1, PL. VI., „Cote principal du Vase No 4”, s. 5-6.

[29] Pauzaniasz 3, 15, 7.

[30] Chiżyńska (2013: 169).

[31] Chiżyńska (2013: 169).

cokołu stoi trzeci młody atleta. Rzeźbiarz przedstawił go w kontrapoście, który przecież wprowadzili do sztuki starożytni Grecy. Jego statyczna postać stanowi optyczną przeciwwagę dla Bogini Bezskrzydłej. Ramiona i dłonie postaci zachowały się w dobrym stanie, mimo to trudno rozpoznać, co trzymał atleta w prawej, zaciśniętej dłoni, gdyż właśnie ten element jest zatarty. Pozostaje więc założenie, iż to kolejny niemiecki sportowiec zasługujący na triumf.

Cykl zachowanych płaskorzeźb z cokołu w Budowie (NS-Orednsburg Krössinsee) stanowi ciekawy, a jednocześnie charakterystyczny przykład oficjalnej sztuki niemieckiej okresu III Rzeszy. Gloryfikacja tężyzny fizycznej, współzawodnictwa, a jednocześnie koleżeństwa, dążenie do cielesnej doskonałości i przekonanie o wychowawczej i kształtującej narodowosocjalistyczne postawy roli sportu znalazły odzwierciedlenie w ideowym przekazie płaskorzeźb. Meller zmierzał w swym dziele do przedstawienia klasycznego kanonu piękna, który, zgodnie z założeniami narodowosocjalistycznych ideologów, najlepiej odzwierciedlał przymioty rasy aryjskiej[32]. Nadzy atleci Mellera, o harmonijnych ciałach, krótko przystrzyżeni na militarną modłę, śmiało podążający ku sportowym triumfom, wpisywali się w propagowany przez III Rzeszę kult ciała i siły[33]. Dzieło Mellera jest także dalekim echem greckich osiągnięć w sztuce figuralnej. Znajdujemy w nim zarówno odniesienia ideowe, jak i zwyczajne naśladownictwo greckich pierwowzorów. Całość nosi przy tym znamiona pracy wykonywanej w niejakim pośpiechu, które widoczne są w zachwianych proporcjach postaci, w niezgrabnie wykonanych detalach (np. dłonie), w konwencjonalnie modelowanych twarzach.

Płaskorzeźba w budynku komendantury

Oprócz płaskorzeźb Willego Mellera zachowanych na cokole stojącym na wolnym powietrzu, między stadionem a jeziorem, na terenie obiektu w Budowie (NS-Ordensburg Krössinsee) przetrwało jeszcze jedno dzieło tego rzeźbiarza. Wciąż znajduje się ono w miejscu swego pierwotnego przeznaczenia – w dawnym budynku komendantury (dziś budynek sztabu 2BZ). Dziełem tym jest płaskorzeźba (Il. 6) ze sztucznego kamienia wykonana techniką odlewu. Składa się ona z trzech połączonych płyt wmurowanych w ścianę komendantury. Wysokość obiektu wynosi 1,54 m, szerokość – 3,41 m, a głębokość reliefu – do 0,13 m. Pomiary wykonał autor niniejszego tekstu osobiście 19 maja 2016 roku. Stan zachowania obiektu jest dobry, z niewielkimi tylko uszkodzeniami.

Płaskorzeźba przedstawia trzech jeźdźców na wspiętych koniach zwróconych w lewo, które zdają się być gotowe, by w każdej chwili ruszyć galopem przed siebie. Powody, dla których artyści w ten właśnie sposób od starożytności przedstawiali konie, wyjaśnił już Ateńczyk Ksenofont: „To jest postawa, w której przedstawia się konie, a na nich jeżdżących bogów, herosów i ludzi, którzy jeżdżąc pięknie, wyglądają okazale. W istocie, koń stający dęba jest zjawiskiem tak wielce godnym podziwu, że przykuwa wzrok wszystkich nań patrzących, tak młodych, jak i starych. Nikt się nie odwróci, ani nie zmęczy przypatrywaniem się, tak długo, jak popisuje się swoją świetnością”[34]. Kopyta tylnych nóg koni opierają się na gzymsie zamykającym kompozycję od dołu. Jeźdźcy to krótkowłosi, młodzi mężczyźni, praktycznie nadzy – tylko przez ramiona przerzucone mają greckie chlamidy. Te wydymane wiatrem okrycia dodatkowo wzmacniają iluzję ruchu. Sposób przedstawienia chlamid, wydętych w łuk niczym żagle, przypomina podobny motyw z ateńskiej steli nagrobnej Deksileosa (IV wiek p.n.e., Muzeum Keramejkosu)[35]. Ukazany na niej Deksileos ma na ramionach chlamidę ujętą w bardzo podobny sposób, a że sama stela jest dziełem szeroko znanym, jest bardzo prawdopodobne, że Meller właśnie z niej zaczerpnął omawiany motyw.

Koń pierwszego jeźdźca unosi przednie nogi ponad starym pniakiem, z którego wyrasta młoda dębowa gałązka. Dębowy pniak zapewne symbolizować miał prastarą germańską tradycję, od stuleci wiązaną z lasem[36], a młody pęd – czerpiące z tej tradycji odrodzenie Germanów, które

[32] Chiżyńska (2013: 167–169).

[33] Orłowski (2004: 19).

[34] Ksenofont (Equestr.) 11, 8–9; tłum. fragm. Zbigniew I. Brzostowski.

[35] Charbonneaux, Martin, Villard (1969: 388, 198; Il. 227).), Papaioannou (1977: 491; Il. 565); Bernhard (1992: 508–509; Il. 344).

[36] Deutsches Historisches Museum w Berlinie zaprezentowało na przełomie 2011 i 2012 roku wystawę pt. „Pod drzewami. Niemcy i las” („Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald”), która zgłębiała skomplikowane konotacje symboliczne i literackie lasów w kulturze i tradycji niemieckiej. Przypomnieć tu wypada, że to w głębokim borze narodzić się miał i z niego wyruszyć w świat po przygodę największy z niemieckich bohaterów – Zygfryd, pogromca smoka i zdobywca skarbu Nibelungów. Patrz: Treumund (1989: 15 i nn.).

przynieść miały rządy narodowego socjalizmu[37]. Jeździec patrzy przed siebie ponad karkiem wierzchowca, bez wahania prze ku nowym, narodowosocjalistycznym czasom. To dowódca, a jednocześnie chorąży dźwigający w prawej dłoni nowy niemiecki sztandar. Ten ostatni element płaskorzeźby został skuty, prawdopodobnie po zajęciu NS-Ordensburg Krössinsee przez Armię Czerwoną w 1945 roku. Jest to właściwie jedyne poważne uszkodzenie całości. Na podstawie innych dzieł[38] i fotografii zgromadzeń publicznych z czasów III Rzeszy[39], przedstawiających sztandary tego typu, możemy podjąć próbę odtworzenia wyglądu usuniętego elementu. Sztandary niemieckich jednostek z okresu III Rzeszy były wprost wzorowane na sztandarach rzymskich legionów[40]. Na pionowym drzewcu pozioma poprzeczka, do której mocowano prostokątną tkaninę ze swastyką lub symbolami jednostki, powyżej pozioma tabliczka ze znakami owej formacji, a na szczycie drzewca swastyka w dębowym wieńcu, zwieńczona jeszcze orłem. W uproszczonej wersji sztandar tworzył jedynie orzeł trzymający w szponach wieniec ze swastyką. Ze względu na szczupłość miejsca najprawdopodobniej ta druga wersja znaku została przedstawiona na płaskorzeźbie. Wydaje się to potwierdzać kształt śladu po usuniętym detalu. Nic dziwnego, że te symbole, tak ściśle związane z wizerunkiem III Rzeszy, zostały zniszczone. Podobnie postąpiono z tymi, które znajdowały się w innych miejscach na terenie NS-Ordensburg Krössinsee.

Za dowódcą podążają wiernie dwaj jeźdźcy, z których ten na pierwszym planie unosi w prawej ręce nad głową płonącą pochodnię. Symboliczne znaczenie pochodni w narodowosocjalistycznej ideologii oraz jej antyczne konotacje zostały omówione powyżej, przy charakterystyce płaskorzeźby dwóch kroczących nagich młodzieńców z pochodniami z północno-zachodniej ściany cokołu, na którym stanąć miał posąg mężczyzny z mieczem.

O wiele ciekawsza, zarówno pod względem plastycznym, jak i ideowym, wydaje się postać trzeciego jeźdźca. Widzimy tylko jego głowę i miecz oraz głowę i pierś konia. Wierzchowiec ten został wyrzeźbiony mniej schematycznie niż pozostałe; niecierpliwie rwie się do przodu – to najbardziej ognisty z trójki rumaków. Dosiadający go jeździec jest prawie w całości przysłonięty przez jeźdźca z pochodnią, lecz artysta wyraźnie wyeksponował jego najważniejszy atrybut – miecz. Tę broń o szerokim, długim ostrzu jeździec opiera na prawym ramieniu. Ów atrybut rycerza symbolizował bohaterstwo, odwagę, honor i wierność, przymioty przypisywane przedstawicielom „aryjskiej, wyższej rasy", której jako jedynej przypisywano zdolność tworzenia kultury i cywilizacji[41]. Postać jeźdźca z mieczem przywodzi na myśl mitycznego Zygfryda, który z Balmungiem[42], mieczem nad mieczami, na ogierze Gran[43], nie wahał się przelewać krwi przeciwników z okrutną bezwzględnością. W nim ucieleśniała się „twarda niemiecka postawa, zaciekła w geście i mimice, wyrażając to co czyste i silne"[44]. W rycerskim kostiumie, koniecznie z mieczem, artyści niemieccy chętnie przedstawiali mityczne i rzeczywiste postaci narodowosocjalistycznej epoki – by przywołać tu obrazy: Hansa Toeppera „Symfonia niemiecka"[45], Wilhelma Dohme „Henryk Lew jako Führer"[46], oraz rzeźby: Augusta Bischoffa „Zygfryd"[47] czy Richarda Guhra „Zygfryd z zabitym smokiem"[48]. Brak krytycyzmu i zaślepienie twórców najlepiej zapewne widać w portrecie Huberta Lanzingera „Hitler jako teutoński rycerz"; śmieszność tego przedstawienia, na którym, według Piotra Krakowskiego, Hitler prezentował się jak Dziewica Orleańska[49], dostrzegli nawet naziści.

Można zapytać, czy tak ważna dla nazistowskiej ideologii postać jak Zygfryd – lub postać stanowiąca choćby nawiązanie do niego – mogła być na płaskorzeźbie z NS-Ordensburg Krössinsee tak słabo wyeksponowana? Naturalnie, w pierwszej kolejności nasuwa się odpowiedź natury czysto technicznej, taka mianowicie, że artysta usiłował stworzyć w płaskorzeźbie iluzję przestrzenności, nadając różną głębokość reliefowi kształtującemu poszczególne postacie. Kusi jednak również pomysł, że mogło to być nawiązanie do mitycznego przekazu, iż Zygfryd stawał się niewidzialny, kiedy przywdziewał zdobytą na Nibelungu Alberichu czapkę niewidkę[50].

[37] Bardzo ciekawą dyskusję na temat zagrożeń, ale też wielkich nadziei związanych z narodowym socjalizmem przytacza Werner Heisenberg w dialogu: Rewolucja i życie uniwersyteckie (1933). Patrz: Heisenberg (1987: 183–199).

[38] Kunst im 3. Reich (1975: 129; Il. 120).

[39] Krakowski (1994: 138; Il. 109).

[40] Chiżyńska (2013: 170–171, przyp. 39).

[41] Krakowski (1994: 136); Chiżyńska (2013: 165).

[42] Treumund (1989: 26 i nn.).

[43] Treumund (1989: 24 i nn.).

[44] Orłowski (2004: 19).

[45] Krakowski (1994: 90; Il. 48).

[46] Kunst im 3. Reich (1975: 133; Il. 130).

[47] Internet: surfingthekaliyuga.tumblr.com/page29 (dostęp: 30.11.2017).

[48] Internet: www.sothebys.com/fr/actionsecatalogue|2017|collections-|17305/lot.372.html (dostęp: 30.11.2017).

[49] Krakowski (1994: 209, 210; Il. 205).

[50] Treumund (1989: 28 i nn.).

Sztandar, pochodnia i miecz niesione przez jeźdźców z płaskorzeźby Mellera to niewątpliwie symbole nazistowskich przekonań o prawie „rasy panów" do panowania nad „zdegenerowanymi rasami niższymi". To atrybuty nadludzi, którzy odrzucili tradycyjną moralność i prawo, miłosierdzie i wszelkie sentymenty, a kierują się jedynie odwiecznym, pradawnym prawem siły.

Wydźwięk ideowy płaskorzeźby wydaje się oczywisty. Kostium zaś, w jaki ubrano przedstawienie, podobnie jak w przypadku cokołu ze stadionu, jest antyczny. Już pobieżne spojrzenie na płaskorzeźbę przywodzi na myśl jej zależność od słynnego fryzu przypisywanego Fidiaszowi i jego szkole, umieszczonego na wewnętrznych murach celli Partenonu[51]. Meller nie usiłował niczego ukrywać – zarówno kompozycja całego przedstawienia, jak i sposób ujęcia poszczególnych scen fryzu mają swe źródło w ateńskim pierwowzorze. Rzecz jasna, dziełko Mellera nie mogło nawet w najśmielszych snach konkurować z procesją panatenajską; niemiecki rzeźbiarz starał się, zgodnie z duchem wypowiedzi samego Hitlera[52], jedynie nawiązać do gloryfikowanej przez narodowy socjalizm greckiej tradycji.

Meller musiał skomponować swe dzieło, wzorując się na kilku elementach „Kawalkady jeźdźców" z fryzu partenońskiego. Wydaje się, że źródłem stały się przede wszystkim płyty nr II z części zachodniej i nr XXXVII i XXXVIII z części północnej fryzu (British Museum) oraz płyta nr XXXI, również z części północnej (Muzeum Akropolu)[53]. Zarówno sylwetki koni, jak i postaci młodych mężczyzn wykazują dużą zbieżność na obu przedstawieniach. Nie jest to dosłowne odwzorowanie, lecz rodzaj kompilacji „wzbogaconej" przez autora płaskorzeźby narodowosocjalistycznymi elementami. Kawalerzysta ze sztandarem otwierający pochód to suma dwóch jeźdźców z płyty nr II fryzu zachodniego Partenonu – koń u Mellera zdaje się mieć głowę i szyję jak koń nr 1 u Fidiasza, a kłodę i nogi jak koń nr 2, jeździec natomiast sylwetką przypomina jeźdźca nr 2 u Fidiasza. Układ sceny z dwoma jeźdźcami wydaje się być skomponowany przede wszystkim na podstawie płyty nr XXXVIII fryzu północnego Partenonu – przedstawienie Mellera jest prawie identyczne jak na fryzie partenońskim. Koń na pierwszym planie, mocno zebrany, staje dęba, jeździec, odchylony do tyłu, eksponuje plecy, prawe ramię jest uniesione nad głową – kawalerzysta z NS-Ordensburg Krössinsee trzyma jeszcze w prawej dłoni pochodnię. Jeździec na drugim planie u Mellera, jak u Fidiasza, na wspiętym, wyrywającym się do przodu wierzchowcu, z postaci jeźdźca widoczne są tylko głowa i ramiona. Całość kompozycji rzeźbiarskiej Mellera wygląda więc jak kompilacja wyżej wymienionych czterech płyt z fryzu partenońskiego, przy czym z płyt nr XXXI i XXXVII fryzu północnego wykorzystał rzeźbiarz tylko układ scen.

Niestety, naśladowanie najsłynniejszego fryzu w dziejach rzeźby nie wniosło nowych, pozytywnych wartości – tak w sferze założeń ideologicznych, jak i artystycznej. Wydaje się, że sam Meller nie miał przy realizacji dzieła wygórowanych ambicji artystycznych – płaskorzeźbę podporządkował wymogom ideologicznym, miała służyć propagowaniu idei nazizmu i wychowywać w odpowiednim duchu narodowosocjalistyczną generację. Zgodnie ze słowami Goebbelsa, sławiła bohaterstwo bez sentymentalizmu, była narodowa i patetyczna[54].

Przedstawienie jest realistyczne, przejrzyste i intrygujące, lecz od strony warsztatu nie najwyższego lotu, podobnie jak płaskorzeźby na cokole znajdującym się na stadionie. Sylwetki koni są ciężkie i nieproporcjonalne, ich eksterierowi brak szlachetności, oczy są wręcz wyłupiaste, jak u zwierząt duszących się, sylwetki jeźdźców sztywne, zbyt odsunięte ku końskim zadom, twarze niezróżnicowane. Układy mięśniowe i kostne oddał rzeźbiarz prawidłowo, lecz i w tym wypadku skupił się przede wszystkim na wyeksponowaniu muskulatury. Oglądając dzieło Mellera, odnosi się wrażenie, jakby fryz nie był wynikiem studiów z natury, lecz tylko nawiązaniem do istniejącej ikonografii. Wszystko to powoduje, że całość jest surowa, pozbawiona wdzięku, harmonii i szlachetności, które decydują o piękne elementów fryzu przedstawiającego procesję panatenajską na ateńskim Akropolu.

[51] Opis i charakterystyka fryzu partenońskiego, patrz: Bernhard (1991: 398–414); Papaioannou (1977; Il. 451–466; Il. 467–499).

[52] Hitler (1996: 219).

[53] Papaioannou (1977): płyta z części zachodniej fryzu, nr II (il. 451–466); płyty z części północnej fryzu, nr XXXI, XXXVII, XXXVIII (il. 467–499).

[54] Czornaja, Mielnikow (1988: 227).

Płaskorzeźba, jak wspomniano wyżej, zachowana jest w dobrym stanie. Można założyć, że stało się tak, ponieważ zarówno użytkujący obiekt bezpośrednio po II wojnie światowej czerwonoarmiści, jak i stacjonujący tu później polscy żołnierze, widzieli w dziełach Mellera przede wszystkim pochwałę tężyzny fizycznej, zdrowia, sportu, współdziałania i dyscypliny[55]. Usunięto symbole jednoznacznie kojarzące się z III Rzeszą (swastyki i niemieckie orły), a pozostawiono całą neutralną, jak się wydawało, resztę. Prócz elementów usuniętych celowo obtłuczone zostały przednie części stóp i nosy dwóch jeźdźców pierwszego planu.

O tym, że opisane obiekty są istotnie autorstwa Willego Mellera, dowiadujemy się jedynie ze źródeł zewnętrznych, które zostały przebadane m.in. przez Hansa Hessego i Elke Purpus[56] oraz przez Rolfa Sawinskiego[57]. Na postumencie stojącym na stadionie autorowi niniejszego artykułu nie udało się odnaleźć żadnych sygnatur. Z kolei na płaskorzeźbie w budynku dawnej komendantury, w zgięciu stawu skokowego lewej tylnej nogi pierwszego konia, znajduje się jak gdyby zarys litery M, podobnej w kształcie do tych, które znane są z innych dzieł Mellera. Trudno jednak bez dokładnych badań stwierdzić, czy jest to rzeczywiście inicjał nazwiska rzeźbiarza.

Zachowane płaskorzeźby nie mają dużej wartości artystycznej. Są raczej znakiem czasu, jego mrocznym świadectwem, ikonograficznym źródłem historycznym do badań nad kulturą duchową i materialną epoki.

[55] Dotyczy to również płaskorzeźb na wcześniej opisanym cokole.

[56] Hesse, Purpus (2012: 260). Autorzy wykorzystali bardzo ciekawe źródło, jakim jest zachowana książeczka bankowa Willego Mellera, z której wynika, iż rzeźbiarz wykonał m.in. zachowane w Budowie prace i otrzymał za nie sowite wynagrodzenie.

[57] Sawinski, Leszczełowski (2008: 36, 62).

Summary

Greek echoes in the propaganda iconography of the Third German Reich-bas-reliefs from Budów near Złocieniec by Willi Meller

Preserved in the former German military facility (NS-Ordensburg Krössinsee) in Budów near Złocieniec, the reliefs by Jakob Wilhelm Meller (1887–1974) constitute an interesting example of the servile role of art in the glorification of physical vigour and sport in centres promoting the idea of a Germanic 'superman' and shaping new cadres devoted to the national-socialist ideology of the German state. Particularly notable are references to the Parthenan frieze and other monuments of Greek art, especially from the classical period. The art unions of the Third Reich with ancient Greek art are widely known, but some German works, their function, fate and current storage place are unknown, as in the case of bas-reliefs from Budów. This is the first publication on Meller's sculptural artefacts in a historical and artistic context.

Bibliografia:

Bernhard (1989) = M. L. Bernhard, *Historia starożytnej sztuki greckiej, T. I, Sztuka grecka archaiczna*, PWN, Warszawa 1989.

Bernhard (1991) = M. L. Bernhard, *Historia starożytnej sztuki greckiej, T. II, Sztuka grecka V wieku p.n.e.*, PWN, Warszawa 1991.

Bernhard (1992) = M. L. Bernhard, *Historia starożytnej sztuki greckiej, T. III, Sztuka grecka IV wieku p.n.e.*, PWN, Warszawa 1992.

Boardman, Dörig, Fuchs, Hirmer (1976) = J. Boardman, J. Dörig, W. Fuchs, M. Hirmer, *Die Griechische Kunst*, Hirmer Verlag, München 1976.

Charbonneaux, Martin, Villard (1968) = J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce Classique (480-330 avant J.-C.)*, Éditions Gallimard 1968.

Charbonneaux, Martin, Villard (1969) = J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce Classique (480-330 avant J.-C.)*, Éditions Gallimard 1969.

Czornaja, Mielnikow (1988) = L. Czornaja, D. Mielnikow, *Adolf Hitler. Studium zbrodni*, przeł. Stefan Michalski, PIW, Warszawa 1988.

Chiżyńska (2013) = K. Chiżyńska, *Inspiracje grecko-rzymskie w ideologii nazistowskiej*, Collectanea Philologica XVI, 2013, s. 159-173.

Heisenberg (1987) = W. Heisenberg, „Rewolucja i życie uniwersyteckie (1933)", [w:] *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu*, tłum. K. Napiórkowski, słowo wstępne C. F. von Weizsäcker, PIW, Warszawa 1987.

Hesse, Purpus (2012) = H. Hesse, E. Purpus, „Willy Meller (1887–1974) – Skizzen über den Kölner Künstler und seine Arbeiten für die NS-Ordensburgen", „Geschichte in Köln", 59/2012, s. 231-268.

Hitler (1996) = A. Hitler, *Rozmowy przy stole 1941–1944: rozmowy w Kwaterze Głównej zapisane na polecenie Martina Bormana przez jego adiutanta Heinricha Heima*, red. S. Dejkało, Charyzma, Warszawa 1996.

Krakowski (1994) = P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, IRIS Viena, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994.

Kunst im 3. Reich (1975) = *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, red. I. Fetscher, Frankfurter Kunstverein 1975.

Laborde (1824–1828) = A. de Laborde, *Collection de vases grecs expliquée*, 2 volumes, Paris 1824-1828.

Orłowski (2004) = H. Orłowski, „Sztuki piękne w Trzeciej Rzeszy", [w:] *Sztuki piękne w III Rzeszy. W przeddzień 70. rocznicy palenia książek: 10 V 1933 – 10 V 2003*, red. H. Orłowski, Poznań 2004.

Papaioannou (1977) = K. Papaioannou, *Griechische Kunst*, Herder, Freiburg, Basel, Wien 1977.

Pauzaniasz = *W świątyni i w micie. Z Pauzaniasza Wędrówki po Helladzie księgi I, II, III, IV*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.

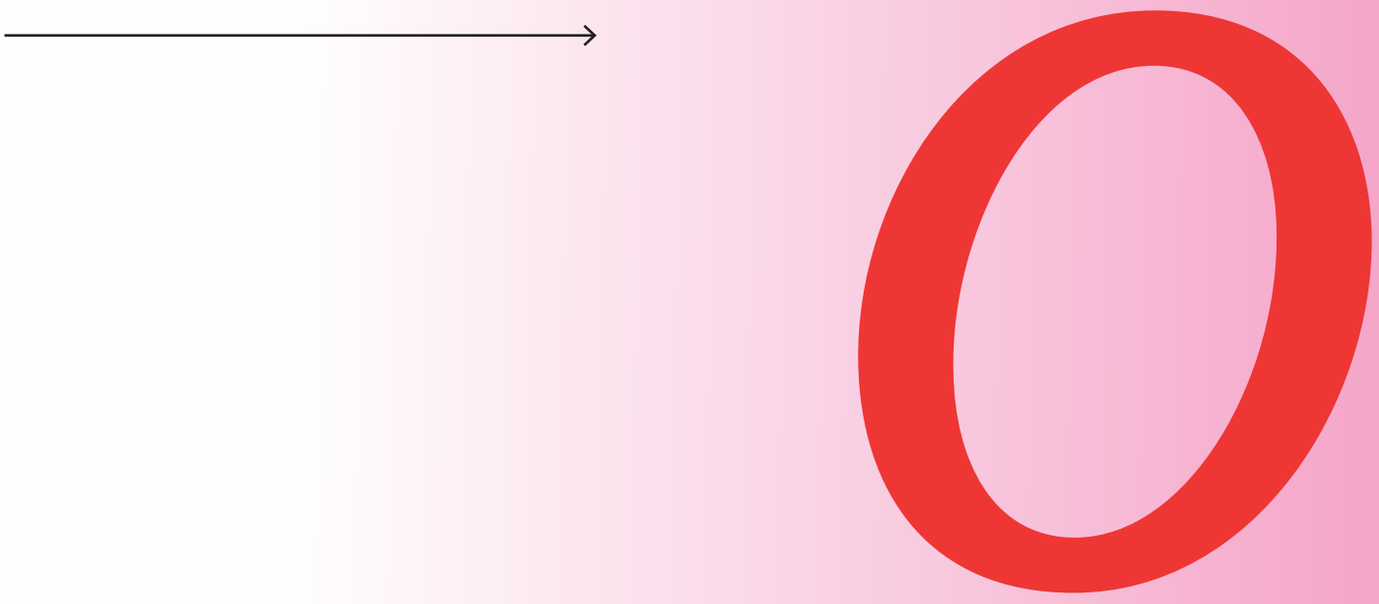
Sawinski, Leszczełowski (2008) = R. Sawinski, J. Leszczełowski, *Od nazistowskiej twierdzy do polskich koszar. Historia obiektu w Budowie koło Złocieńca*, Warszawa 2008.

Słapek (2010) = D. Słapek, *Sport i widowiska w świecie antycznym. Kompendium*, Wyd. Homini, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Kraków-Warszawa 2010.

Treumund (1989) = K. Treumund, *Saga o Nibelungach*, tłum. A. Sznaper, Wyd. MON, Warszawa 1989.

Walters (2008) = G. Walters, *Igrzyska w Berlinie. Jak Hitler ukradł olimpijski sen*, tłum. N. Radomski, Wyd. Rebis, Poznań 2008.

Ksenofont (Equesrt.) = *Ξενοφωντος Περὶ ἱππικῆς*, ed. K. Widdra, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri MCMLXIV.



7

Japońskie drzeworyty propagandowe z ery Meiji w kolekcji Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku

Monika Jankiewicz-Brzostowska

Narodowe
Muzeum Morskie
w Gdańsku

Japońskie drzeworyty stały się w naszych czasach jednym z symboli estetycznego wyrafinowania zarówno twórców, jak i odbiorców. Wyobraźnią Europejczyków zawładnęły pejzaże Hokusai i Hiroshige, tajemnicza uroda gejsz Utamaro czy dramatyczne pozy aktorów przedstawianych przez Toyokuniego I. Znaczenie drzeworytów w życiu Japończyków wykraczało jednak poza dziedzinę wrażeń estetycznych. Były istotnym środkiem przekazu – służyły reklamie, satyrze, polemice na tematy społeczne, były areną walk z państwową cenzurą.

Celem niniejszego studium jest prezentacja zespołu drzeworytów o treści propagandowej znajdującego się w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku (NMM). Na zespół składają się 32 prace z ery Meiji (1868–1912). Drzeworyty zostały nabyte przez Muzeum jako kolekcja w roku 2004. Sprzedającym był Peter von Busch – przez wiele lat związany ze szwedzkim Muzeum Marynarki Wojennej w Karlskronie, miłośnik i pasjonat spraw morskich, a także długoletni przyjaciel Muzeum w Gdańsku i osobiście wielu jego pracowników. Kolekcję japońskich drzeworytów tworzył przez lata, nabywając je w europejskich antykwariatach w przekonaniu, że przedstawiają dzieje wojny rosyjsko-japońskiej stoczonej w latach 1904–1905. Cena sprzedaży miała charakter symboliczny; Panu von Buschowi zależało przede wszystkim na tym, by – jak sam mówił – kolekcja trafiła „w dobre ręce" i nie została podzielona. Jak już wspomniano, był przekonany, że wszystkie drzeworyty odnoszą się do wojny rosyjsko-japońskiej, choć nie znał ich autorów ani nie dysponował tłumaczeniami japońskich napisów, którymi są opatrzone. Jak zobaczymy, przekonanie to okazało się mylne w odniesieniu do kilku prac.

Literatura poświęcona drzeworytowi japońskiemu w naszym kraju to w pierwszym rzędzie katalogi wystaw[1]. Jednak zainteresowania środowiska historyków sztuki koncentrują się na wyrafinowanych artystycznie i uznanych dziełach sławnych twórców. Omawiane tu prace nie mieszczą się w tej kategorii – to sztuka użytkowa o charakterze popularnym, korzystająca z wypracowanych i sprawdzonych wzorów w celach komunikowania i propagowania informacji i określonych postaw. Chęć wywołania wrażeń natury estetycznej jest w tym przypadku drugorzędna. Prace graficzne o takim charakterze były w roku 2013 przedmiotem wystawy „Wędrówka na Zachód. Japońskie drzeworyty barwne" prezentowanej w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Choć katalog tej wystawy kreśli interesujące tło społeczno-obyczajowe i polityczne dla omawianych tu grafik[2], nie zawiera jednak bezpośrednich analogii dla prac z omawianej kolekcji. Dlatego też większość podanych poniżej informacji uzyskano nie z literatury, a z kwerend muzealnych i prowadzonych na ich podstawie badań porównawczych. W przypisach zostało to uwidocznione w ten sposób, że przy opisach katalogowych poszczególnych drzeworytów podano numery inwentarzowe i nazwy kolekcji, w których znajdują się inne, zidentyfikowane wcześniej odbitki tych samych kompozycji.

Drzeworyt zaczęto uprawiać w Japonii zapewne w VIII wieku. Przypuszcza się, że technika ta trafiła do Japonii z Chin. Początkowo służyła tworzeniu wizerunków buddyjskich bóstw. Dynamiczny rozwój drzeworytu jako samodzielnej formy artystycznej nastąpił w okresie Edo (1603–1868). W XVIII wieku artyści dopracowali się technologii pozwalającej wytwarzać drzeworyty barwne. Wykorzystywano też inne techniki zdobienia, pozwalające np. uzyskać barwę czarną o głębokim tonie i połysku przypominającym lakę czy też nadać barwnym drzeworytom iryzujący połysk za pomocą okruchów miki[3]. Bogactwo tych środków, a także uroda samego rysunku sprawiały, że drzeworyty cieszyły się ogromną popularnością wśród nabywców. Nazywano je *ukiyo-e*, czyli „obrazy przepływającego świata". Wyraz *ukiyo* ma rodowód buddyjski i odnosi się do ulotności i przemijalności życia i świata. W siedemnastowiecznej Japonii nieco przewrotnie zaczęto określenia tego używać dla opisania ulotnych przyjemności i uroków życia związanych z teatrem czy towarzystwem kurtyzan. W technice drzeworytu tworzono portrety popularnych aktorów teatru kabuki, „gwiazd" dzielnicy uciech Yoshiwara, dokumentowano obyczajowość, atrakcje związane z podróżami i przedstawiano nastrojowe pejzaże. Drzeworyty szybko zyskały też kontekst społeczno-polityczny. Pod rządami szogunów wszystkie dziedziny życia podlegały kontroli. Zanim dojść mogło do publikacji drzeworytu, rysunek do niego musiał uzyskać aprobatę cenzury, badającej zgodność jego treści i formy z bieżącymi kierunkami

[1] Kontekst artystyczny i genezę omawianych tu prac pozwalają poznać katalogi organizowanych w naszym kraju wystaw: *Arcydzieła* (2014–2015), *Miecz* (2003), *Utagawa Kuniyoshi* (2011).

[2] *Wędrówka na zachód* (2013).

[3] Por.: M. Martini, *O drzeworycie japońskim, Miecz* (2003: 27).

polityki rządu oraz konfucjańskim ładem społecznym[4]. Walcząc z tymi ograniczeniami, artyści wynajdywali coraz to nowe sposoby przekazywania zamierzonych treści za pomocą alegorii lub symboli. Także forma drzeworytów budziła zastrzeżenia rządzących – krytykowano ich zbytnią okazałość, podsycającą u nabywców zamiłowanie do przepychu.

Do produkcji drzeworytów używano papieru z włókien roślinnych, a klocki rzeźbiono najczęściej w drewnie wiśniowym. W celu uzyskania drzeworytu barwnego rzeźbiono osobny klocek dla każdego użytego koloru. Tradycyjnie stosowano format papieru zwany *ōban*, którego przybliżone wymiary to 39 × 26 cm. W razie potrzeby stosowano wielokrotność tego formatu, łącząc poszczególne bryty w poziomie lub – rzadziej – w pionie. Grafiki, o których tu mowa, to tryptyki, z wyjątkiem jednego, który złożony jest z sześciu brytów[5].

Wraz z nastaniem ery Meiji drzeworyty zyskały nowe znaczenie – stały się narzędziem propagandy. W epoce Meiji Japonia przeszła dramatyczną przemianę, której symbolem stało się formalne ustanowienie stolicy w Tokio. Z zamkniętego, rządzonego według ukształtowanych w średniowieczu feudalnych praw, zasad i obyczajów kraju w ciągu zaledwie kilku dekad Japonia przeobraziła się w silne, nowoczesne mocarstwo, gotowe konkurować z największymi potęgami świata zachodniego. Obalenie szogunatu, przywrócenie pozycji cesarza, sformułowanie konstytucji i powołanie gabinetu na wzór zachodni to kroki polityczne. W parze z nimi szła głęboka przebudowa społeczeństwa i obyczajowości, w wyniku której samurajowie utracili uprzywilejowaną pozycję i źródła utrzymania. Ostatecznym ciosem okazało się dla nich powołanie w 1873 roku armii z poboru, która zastąpiła ich w roli zbrojnego ramienia państwa[6].

Zmiany obyczajowe również miały szeroki zasięg. Wprowadzono europejskie stroje, etykietę, intelektualiści fascynowali się zachodnią filozofią, sztuką, a nawet kuchnią – wszystko pod hasłem modernizacji i zerwania z przestarzałym systemem feudalnym. Oczywiście, tak głębokie przeoranie tkanki całego społeczeństwa nie mogło odbyć się bez reakcji, przejawiającej się w warstwie intelektualnej dowartościowaniem rodzimej tradycji, obyczaju i etosu. Przemianom towarzyszyły też jednak wystąpienia zbrojne, a największym z nich była rebelia Satsumy w 1877 roku[7].

Ważnymi krokami na drodze modernizacji i „wybicia się" Japonii na pozycję imperialną były wojny chińsko-japońska (1894–1895) i rosyjsko-japońska (1904–1905). Pierwsza z nich przyniosła Japonii triumf nad największym przeciwnikiem azjatyckim, górującym nad nią liczebnością armii i zasobnością zaplecza. Okazało się jednak, że nowoczesna, wyszkolona i zorganizowana na wzór zachodni armia nie tylko niwelowała tę przewagę, ale pozwoliła Japończykom pokonać Chiny. Japonii nie dane było wszakże cieszyć się w pełni owocami tego zwycięstwa, o co zadbały zaniepokojone jej sukcesem mocarstwa zachodnie. Podobna rzecz nie udała się 10 lat później, kiedy Japonia pokonała już nie inne azjatyckie państwo, ale europejskie mocarstwo, Rosję, zapewniając sobie miejsce w gronie największych militarnych potęg świata[8].

Zabytki, o których tu będzie mowa, ilustrują te wydarzenia, ujawniając pojęcia autorów i ich klienteli na temat przeciwników i własnych żołnierzy. Jak już wspomniano, drzeworyty trafiły do NMM jako ilustrujące epizody z wojny rosyjsko-japońskiej. Prowadzone badania pozwoliły jednak ustalić, że dwa z nich dotyczą innych wydarzeń burzliwej historii wojen ery Meiji. Pierwszy, najstarszy w omawianej kolekcji drzeworyt przedstawia epizod z rebelii Satsumy[9]. Był to ostatni wielki zryw klasy samurajów w obronie pozycji społecznej i politycznej, którą odbierała im rewolucja Meiji. Kolejne posunięcia polityczne, zmierzające do zniesienia systemu feudalnego i wprowadzenia na jego miejsce modelu społecznego wzorowanego na burżuazyjnych systemach zachodnich, wywoływały liczne sprzeciwy, szczególnie w najbardziej poszkodowanej w wyniku zmian grupie samurajów. Stracili oni prawo do przysługujących im pensji wypłacanych przez feudalnego zwierzchnika, stanowiących podstawę utrzymania większości z nich. Wprowadzenie w 1873 roku armii pochodzącej z poboru, mającej zastąpić klasę wojowników-samurajów w roli zbrojnego ramienia cesarstwa, sprawiło, że utracili swe *raison d'être*, tytuł do chwały, a zarazem podstawę do korzystania z przywilejów. Przysłowiową kroplą, która przelała czarę goryczy, stało się wprowadzenie w 1876 roku zakazu noszenia mieczy przez osoby niebędące wojskowymi

[4] M. Martini, *O drzeworycie japońskim, Miecz* (2003: 28 i nn.).

[5] Patrz niżej, CMM/SM/3572.

[6] Hall (1979: 233).

[7] Hall (1979: 238–242).

[8] Hall (1979: 250–254).

[9] „Bitwa nad rzeką Midori" z cyklu: „Wiadomości z Kagoshima", Adachi Ginkō (1853–1908), 1877, CMM/SM/3573. Identyfikację tej grafiki autorka zawdzięcza uprzejmości pani S. E. Thompson, kustosza Kolekcji Sztuki Japońskiej w Museum of Fine Arts w Bostonie. Konishi (1977: 38–39).

ani funkcjonariuszami policji. 29 stycznia 1877 rozpoczęła się rebelia, na której czele stanął były minister w rządzie cesarskim, Saigō Takamori[10]. Nazwa rebelii wywodzi się od prowincji na wyspie Kiusiu, z której pochodzili buntownicy i w której rozgrywały się jej losy[11]. Największą kampanią rebelii było trwające sześć tygodni oblężenie zamku Kumamoto, a jej koniec nastąpił 24 września na zboczach Shiroyamy, gdzie ostatnich kilkuset zwolenników Takamoriego ruszyło na wielokrotnie liczniejsze oddziały regularnej armii japońskiej wspierane przez artylerię. Choć ponieśli całkowitą klęskę, otaczała ich tak wielka społeczna sympatia i podziw dla tradycyjnych wartości, których bronili, że Takamoriego pośmiertnie rehabilitowano.

Drzeworyt z kolekcji NMM (Il. 1) przedstawia na pierwszym planie samurajów przeprawiających się wpław przez spieniony nurt rzeki. Niektórzy uczepieni końskich grzyw, samuraj po lewej – konaru drzewa. Inny we wzniesionej ręce dzierży sztandar. Na widocznym w głębi brzegu ukazano oddział rebeliantów nacierający na formację żołnierzy cesarskich. Samurajów przedstawiono w tradycyjnych strojach, z przepaskami na głowach, z mieczami i lancami. Umieszczeni zostali na pierwszym planie, scena z ich udziałem skupia na sobie uwagę widza. Ich powierzchowność, różnobarwne stroje i opaski na czołach odróżniają ich od widocznej w oddali, spowitej szarością, jednolitej masy ludzkiej, która wyobraża regularne oddziały wierne



1. „Bitwa nad rzeką Midori" z cyklu: „Wiadomości z Kagoshima", Adachi Ginkō, 1877, CMM/SM/3573, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

[10] Hall (1979: 233 i nn.).

[11] Głównym miastem Satsumy była Kagoshima, stąd tytuł serii grafik poświęconych rebelii.



2. „Wielka bitwa morska u ujścia rzeki Yalu", Kobayashi Toshimitsu (czynny 1877–1904), wyd. Fukuda Kumajiro, październik 1894, CMM/SM/3574, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

cesarzowi. W ten sposób zaakcentowany został konflikt pomiędzy zwolennikami tradycji a siłami popierającymi nowy porządek. Dramatyczna przeprawa przez spieniony nurt rzeki przedstawia samurajów jako zmagających się z przeważającymi siłami przeciwnika. W tym konkretnym przypadku rolę przeciwnika przejmują nie tyle oddziały regularnej armii, co rzeka – element przyrody. Być może autor postrzegał rewolucję Meiji jako coś na kształt jednej z sił natury, którym nie podobna skutecznie się przeciwstawić. Z drugiej strony, heroiczny sposób przedstawienia rebeliantów, a także centralne miejsce przyznane im w kompozycji, zdają się sugerować, że autor podzielał sympatię, jaką ci cieszyli się w społeczeństwie japońskim, a w każdym razie wyrażał podziw i szacunek dla ich determinacji i odwagi.

Autor omawianego przedstawienia, Adachi Ginkō, tworzył drzeworyty o rozmaitej tematyce – dotyczące aktualnych wydarzeń politycznych, historyczne, satyryczne. Rebelii Satsumy poświęcił cały cykl grafik. Później stworzył także serię na temat wydarzeń wojny chińsko-japońskiej. Najbardziej znanym cyklem jego autorstwa jest „Obrazowy zarys dziejów Japonii" stworzony w latach 1885–1889. Jedna z satyrycznych grafik – będąca zresztą parodią jego własnego drzeworytu przedstawiającego ogłoszenie konstytucji Japonii – zaprowadziła go na rok do więzienia.

Konfliktem, który bardzo obszernie dokumentowano za pomocą drzeworytów, była wojna chińsko-japońska z lat 1894–1895. U podłoża tego konfliktu leżał zatarg o Koreę, która tradycyjnie była państwem wasalnym wobec Chin, ale modernizująca się Japonia zaczęła popierać ruchy zmierzające do unowocześnienia Korei na wzór japoński. Motywacją tych działań była nie tyle troska o dobro Koreańczyków, co chęć przejęcia roli dominującego mocarstwa na Dalekim Wschodzie. Oczywiście spotkało się to z przeciwdziałaniem ze strony Chin. Do wypowiedzenia wojny doszło 1 sierpnia 1894 roku. Wbrew powszechnemu oczekiwaniu, że potężne Chiny bez trudu pokonają wielokrotnie mniejszą i uboższą Japonię, wojna była pasmem sukcesów

japońskich[12]. Przewagę zapewniła Japończykom nowocześnie wyszkolona i wyposażona armia, zorganizowana na wzór zachodni. W związku z tym konflikt postrzegany był nie tylko jako walka dwóch państw o dominację w regionie, ale też jako starcie sił zachowawczych z dążącymi do unowocześnienia Azji. Motyw ten będzie powtarzał się na wielu ilustrujących wojnę grafikach, gdzie podkreślano opozycję między spowitymi w powłóczyste, staromodne szaty Chińczykami a umundurowaną po europejsku armią japońską[13]. Wojnę zakończył traktat w Shimonoseki, którego postanowienia zostały jednak później zmienione pod naciskiem Francji, Niemiec i przede wszystkim Rosji, zaniepokojonej wzrostem znaczenia Japonii – ta ostatnia zmuszona była zwrócić Chinom Port Artur.

W omawianej tu kolekcji znalazł się rzadki drzeworyt poświęcony epizodowi z tej wojny[14] (Il. 2). Kompozycja o linii horyzontu podwyższonej do 4/5 wysokości przedstawia walkę na miecze i topory toczoną pod powierzchnią morza, a na powierzchni dwa okręty i pływające między nimi dwie małe jednostki. Tytuł wskazuje, że drzeworyt najprawdopodobniej odnosi się do bitwy stoczonej 17 września 1894 roku u ujścia rzeki Yalu, gdzie okręty japońskie natknęły się na przeważającą liczebnie flotę chińską. Japończycy zniszczyli osiem z dziesięciu chińskich okrętów i zapewnili sobie kontrolę nad ujściem rzeki Yalu, co było równoznaczne z kontrolowaniem Morza Żółtego. Była to największa bitwa morska tej wojny i spektakularny sukces propagandowy Japonii[15]. Pod znakiem zapytania pozostaje kwestia, czy w trakcie tej bitwy toczyły się podwodne pojedynki na miecze. Na przekór wątpliwościom dotyczącym treści ukazanej sceny, jej wymowa jest nader czytelna. Artysta pokazał starcie dwóch narodów – japońskiego i chińskiego – a zarazem nowoczesności ze staroświecką tradycją. Opozycję tę ilustrują dwaj walczący po lewej – krótko ostrzyżony i ubrany w koszulę i spodenki o europejskim kroju Japończyk i Chińczyk z tradycyjnym długim warkoczem, odziany jedynie w fałdziste spodnie do kolan. Jego nieogolona, przysłonięta częściowo ramieniem twarz wykrzywiona jest w grymasie strachu i złości, podczas gdy rysy Japończyka nawiązują do tradycyjnych w drzeworycie japońskim wizerunków szlachetnych bohaterów unoszonych bitewnym zapałem.

Największy zespół w omawianej kolekcji – 30 prac – to drzeworyty poświęcone epizodom wojny rosyjsko-japońskiej stoczonej w latach 1904–1905. Był to czas schyłku popularności drzeworytu jako środka przekazywania aktualnych wiadomości. W ciągu 10 lat, jakie upłynęły od wojny chińsko-japońskiej, technika fotografii poczyniła ogromne postępy i to ona właśnie wiodła prym w dostarczaniu informacji z frontu. Popularność zyskiwały m.in. fotografie podwójne przeznaczone do oglądania w stereoskopie. Wydawano też karty pocztowe upamiętniające ważniejsze wydarzenia wojenne. Jednak drzeworyty wciąż miały swoich zwolenników. Tworzyli je artyści, którzy zyskali uznanie podczas wojny chińsko-japońskiej, jak Utagawa Kokunimasa (1874–1944) czy Kobayashi Kiyochika (1847–1915)[16]. Niekiedy, mówiąc potocznie, ułatwiali sobie życie, korzystając z kompozycji stworzonych 10 lat wcześniej, zmieniając jedynie opisy. Przykład takiej praktyki znalazł się w omawianej kolekcji. Jest to drzeworyt, którego autorem jest Kobayashi Kiyochika[17]. Przedstawia on bitwę morską toczoną na otwartym, lekko wzburzonym morzu. Po prawej ukazano dwa japońskie okręty prowadzące ostrzał liczniejszej nieprzyjacielskiej eskadry widocznej po lewej, nieco bardziej w głębi. Widok zamykają góry widoczne przy linii horyzontu po lewej. Egzemplarz takiej grafiki znajduje się w zbiorach Museum of Fine Arts w Bostonie[18] i jest opisany jako pochodzący z czasów wojny chińsko-japońskiej. Odbitka ze zbiorów NMM jest niemal identyczna, odróżnia ją rosyjska bandera na rufie okrętu po lewej, ostrzeliwanego przez Japończyków, oraz inny napis. Obecność rosyjskiej bandery pozwala wiązać tę grafikę z dziejami wojny

[12] Hall (1979: 250 i nn.).

[13] Szerzej na ten temat: Dower (2008).

[14] „Wielka bitwa morska u ujścia rzeki Yalu", Kobayashi Toshimitsu (czynny 1877–1904), wyd. Fukuda Kumajiro, październik 1894, CMM/SM/3574. Identyfikację tej grafiki autorka zawdzięcza uprzejmości pani S. E. Thompson, kustosza Kolekcji Sztuki Japońskiej w Museum of Fine Arts w Bostonie. Chaikin (1983: 48). Por.: odbitka w zbiorach Firestone Library, Princeton University.

[15] Autorka natknęła się na odbitkę omawianej grafiki wystawioną na sprzedaż przez antykwariat mieszczący się w Toronto i specjalizujący się w japońskich drzeworytach, opisaną jako „Podwodna walka na rzece Yalu podczas budowy mostu pontonowego". Opis ten odnosi się do wydarzeń z 24 października 1894 roku, kiedy Japończycy zdołali przekroczyć rzekę Yalu dzięki zbudowaniu pod osłoną nocy mostu pontonowego. Nic jednak na omawianej grafice nie wskazuje na toczące się prace przy budowie mostu, także przedstawiony krajobraz nie przypomina rzeki. Wydaje się, że przytoczony opis antykwariatu wynika z pomylenia grafiki z innym drzeworytem Toshimitsu, pt. „Zaciekła walka na moście pontonowym pod Jiuliancheng", gdzie istotnie przedstawiono wymieniony most, ponadto w głębi widać przeciwległy brzeg przekraczanej rzeki – por.: odbitki w kolekcji Museum of Fine Arts w Bostonie, 2000.23 a–c, 2000.380.32 a–c.

[16] Por.: Dower (2008).

[17] CMM/SM/3562.

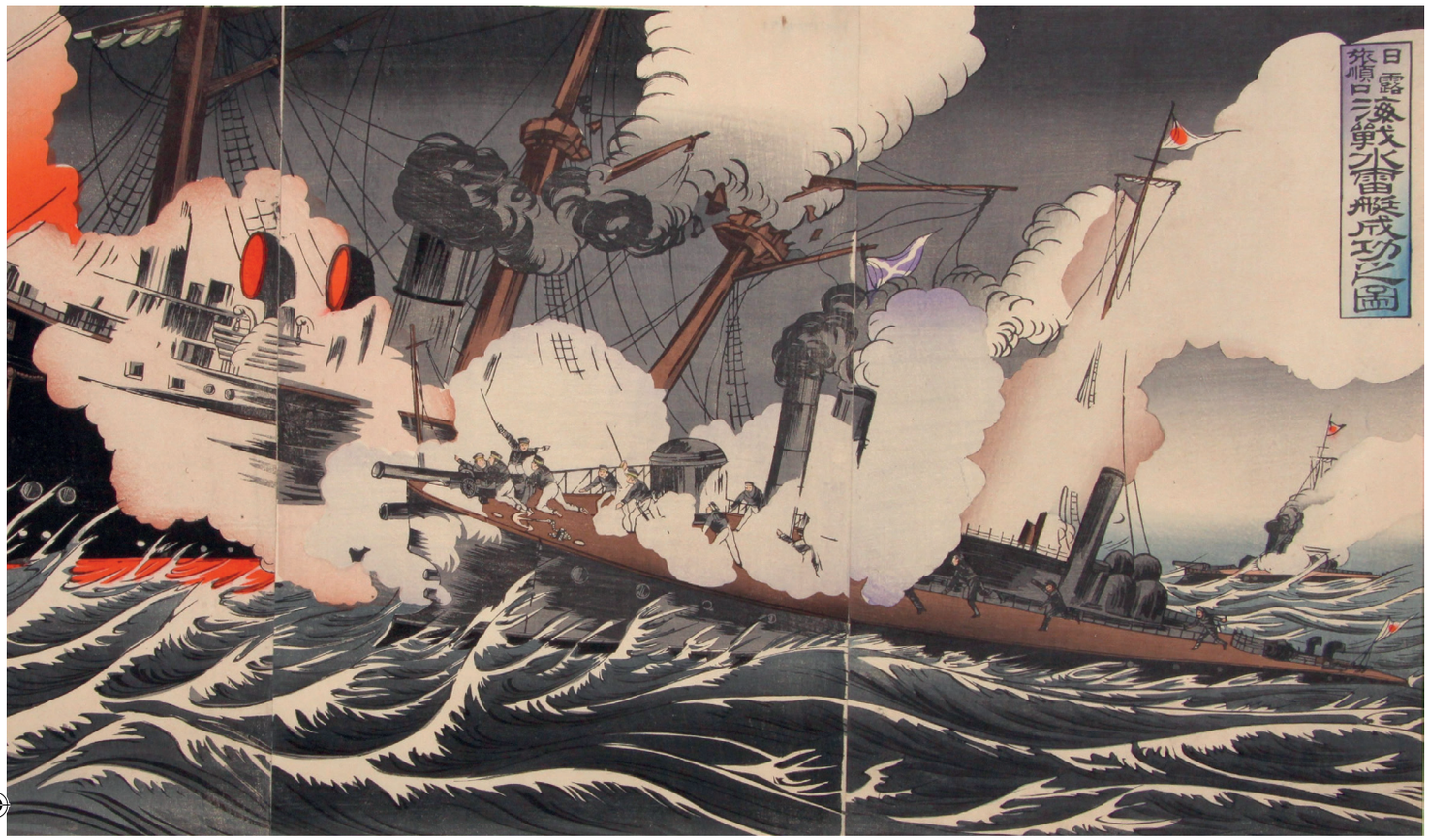
[18] Museum of Fine Arts, Boston, 2000.380.23a–c.

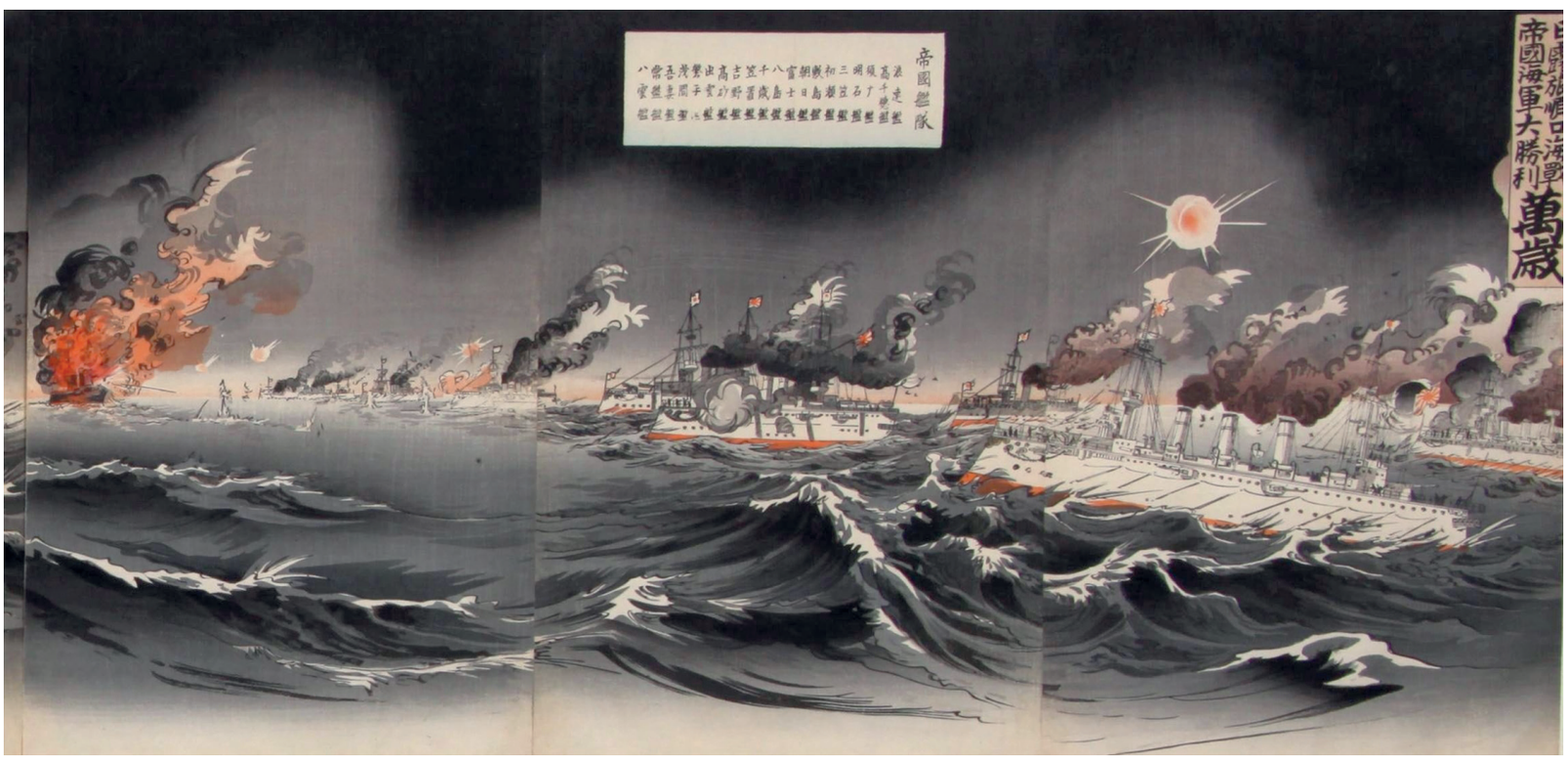


3. „Wielkie zwycięstwo japońskiej floty wojennej w starciu w Port Artur", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), luty 1904, CMM/SM/3572, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

4. „Japońska łódź torpedowa atakująca rosyjski okręt na redzie Port Artur", Chinsai Rosetsu, luty 1904, CMM/SM/3551, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.




日露旅順口海戦水雷艇成功之図


帝國艦隊
日露旅順口海戦帝國海軍大勝利萬歳

rosyjsko-japońskiej. Biorąc pod uwagę technologię wytwarzania drzeworytów barwnych, można przypuszczać, że wykorzystano w tym przypadku stare klocki do odbicia całości grafiki, zmieniając jedynie prostokątne pole z napisem i klocek z kolorem i wzorem na banderze[19].

Wojna rosyjsko-japońska w dużej mierze rozgrywała się wokół oblężenia Port Artur. Położony na półwyspie Kwantung port Japończycy zdobyli podczas wspomnianej już zwycięskiej wojny z Chinami, jednak pod naciskiem Francji, Niemiec i Rosji zmuszeni byli zwrócić go Chinom. Kilka lat później, w 1898 roku port został wydzierżawiony Rosjanom na 25 lat i stał się główną bazą marynarki rosyjskiej na Pacyfiku. Wojna rosyjsko-japońska rozpoczęła się w nocy z 8 na 9 lutego 1904 roku od ataku torpedowego Japończyków na rosyjskie okręty zacumowane na zewnętrznej redzie Port Artur. Poważnych uszkodzeń doznały wówczas m.in. pancerniki „Retwizan" i „Carewicz". Od tej pory trwała blokada Port Artur, aż do jego upadku 2 stycznia 1905. Jesienią 1904 roku na odsiecz oblężonym została wysłana flota stacjonująca na Bałtyku, uzupełniona nowo zbudowanymi okrętami, nazwana Drugą Eskadrą Pacyfiku. Musiała ona pokonać trasę wokół Hiszpanii, Afryki i Indochin i dotarła na miejsce dopiero pod koniec maja 1905 roku wraz z Trzecią Eskadrą Pacyfiku, wysłaną już po upadku Port Artur. W tej sytuacji obie eskadry otrzymały rozkaz udania się do Władywostoku, ale w końcu maja zostały przez Japończyków rozbite w bitwie pod Cuszimą.

W omawianej kolekcji znajduje się dziewięć drzeworytów poświęconych walkom o Port Artur, z tym że dwa – CMM/SM/3576 i 3577 – przedstawiają tę samą scenę, tyle że jeden z nich (3576) opatrzony jest opisem w języku angielskim. Niewątpliwie najbardziej spektakularny jest drzeworyt złożony z sześciu brytów, którego autorem jest Utagawa Kokunimasa (Il. 3). Jego opis w języku angielskim w wolnym przekładzie głosi, co następuje: „Wielkie zwycięstwo japońskiej floty wojennej w starciu w Port Artur"[20]. Monumentalna kompozycja przedstawia rozległą panoramę bitwy toczonej na otwartym, wzburzonym morzu. Całość podzielona jest w poziomie na dwie strefy. W górnej strefie, przy linii horyzontu przebiegającej pośrodku wysokości kompozycji, ukazano liczne sylwetki okrętów, z których unoszą się dekoracyjnie uformowane kłęby dymu. Barwa nieba różnicowana jest walorowo w taki sposób, że wokół walczących okrętów powstaje coś na kształt jasnej poświaty. W dolnej strefie ukazano wzburzone morze – skłębione fale nacierają na siebie, dramatyzm ich rysunku wzmocniony jest kontrastem czerni podkreślającej kierunek fal i białej piany na ich grzbietach. Wzburzone wody zdają się odzwierciedlać walkę, która toczy się na ich powierzchni. Wszystkie te zabiegi służą podkreśleniu monumentalnej wymowy przedstawianego tematu. Trzeba pamiętać, że mowa tu nie tylko o zdobywaniu niezwykle cennej z militarnego punktu widzenia bazy dla floty wojennej, ale też o naprawieniu krzywdy, jakiej w mniemaniu swoich obywateli Japonia doznała 10 lat wcześniej, kiedy mocarstwa zachodnie wymusiły na niej zrzeczenie się zdobytego na Chińczykach Port Artur.

Cokolwiek pompatyczny, choć również bardzo dekoracyjny jest drzeworyt przedstawiający japońską łódź torpedową atakującą rosyjski okręt na redzie Port Artur[21] (Il. 4). Efektowny wizerunek płonącego okrętu na wzburzonym morzu, z dekoracyjnie formowanymi kłębami dymu i regularnie ułożonymi grzywami morskich fal, przydającymi całej kompozycji dynamiki, z japońskimi marynarzami na pokładzie łodzi torpedowej, upozowanymi niczym aktorzy kabuki grający legendarnych bohaterów, znakomicie spełnia zadanie opiewania przewag japońskiej marynarki wojennej.

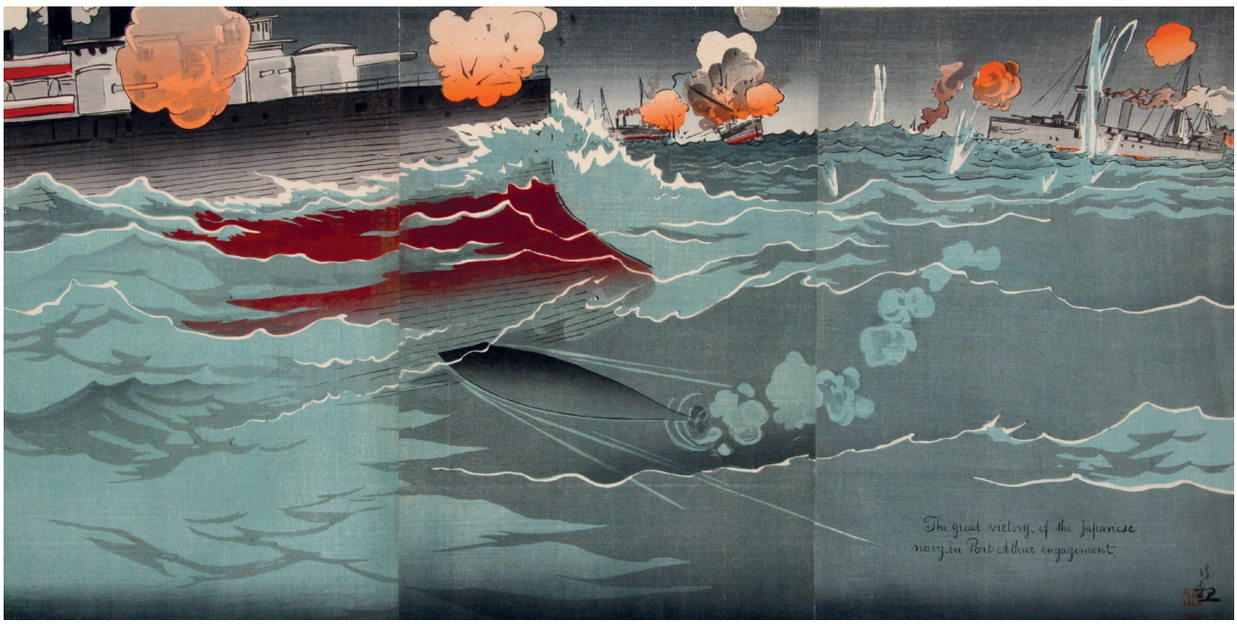
Atak torpedowy jest głównym tematem wzmiankowanej już grafiki autorstwa Kobayashiego Kiyochiki, reprezentowanej w omawianej kolekcji w dwóch wersjach – z japońskim i angielskim opisem[22]. Kompozycja o linii horyzontu podwyższonej do 4/5 wysokości przedstawia torpedę uderzającą w podwodną część kadłuba okrętu ukazanego po lewej (Il. 5). W oddali, na powierzchni morza inne jednostki, wokół liczne rozbłyski wybuchów. Na marginesie warto zauważyć, że angielski tytuł tej ryciny, bardzo podobny do tytułu wspomnianego wcześniej drzeworytu Utagawy, nie odpowiada ściśle opisowi zamieszczonemu na japońskiej wersji, który w wolnym przekładzie brzmi: „Nasza torpeda uderza w rosyjski okręt podczas wielkiej bitwy morskiej w Port Artur".

[19] zastosowano też inną kolorystykę w partii nieba (wersja z wojny chińsko-japońskiej miała niebo w tonach żółci z jasnofioletowymi chmurami, w wersji z wojny rosyjsko-japońskiej niebo jest błękitne, a chmury szare), ale to nie wymagało już produkcji nowych klocków, a jedynie naniesienia innego koloru na istniejące.

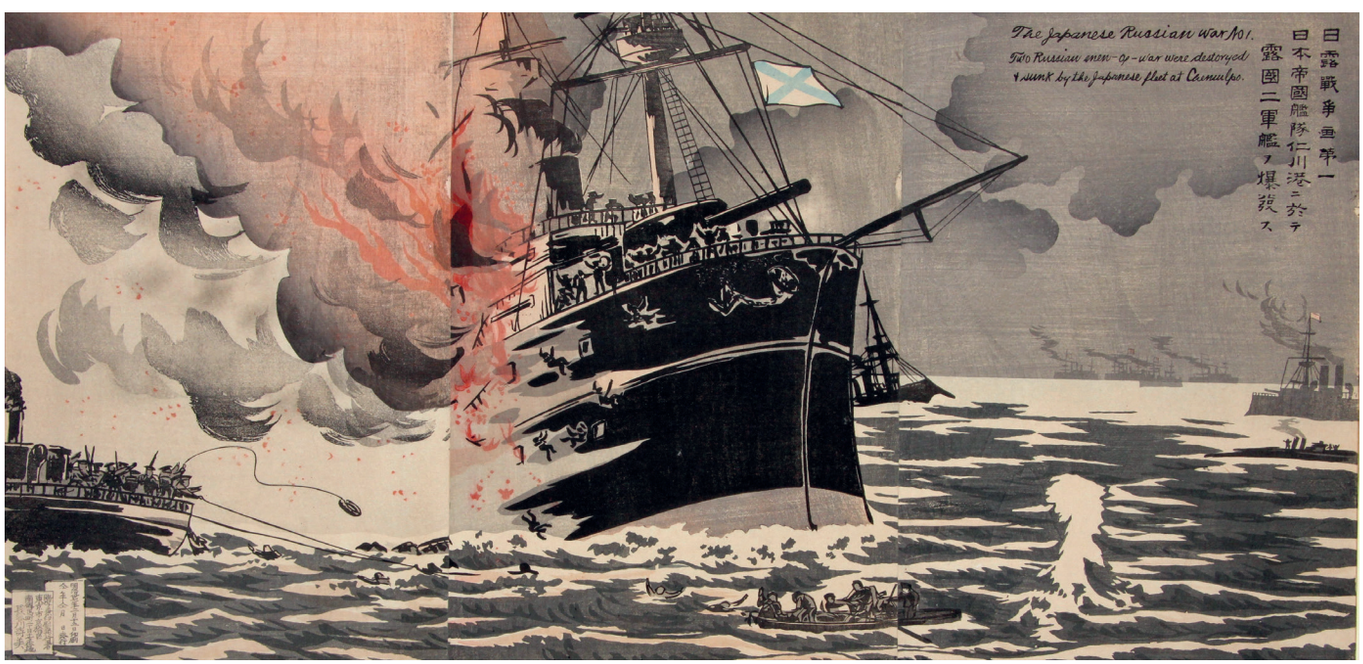
[20] „Wielkie zwycięstwo japońskiej floty wojennej w starciu w Port Artur", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), luty 1904, CMM/SM/3572. Identyfikacji autora grafiki dokonano na podstawie sygnatury oraz danych z rynku antykwarycznego.

[21] „Japońska łódź torpedowa atakująca rosyjski okręt na redzie Port Artur", Chinsai Rosetsu (czynny ok. 1890–1905), wyd. Katada Chōjirō, luty 1904, CMM/SM/3551. Por.: University of Hawaii at Manoa Library.

[22] „Wielkie zwycięstwo floty japońskiej w Port Artur", Kobayashi Kiyochika (1847–1915), wyd. Matsuki Heikichi V (1872–1931), 15–18 lutego 1904, CMM/SM/3576 (wersja angielska) i 3577. Por.: Saint Louis Art Museum, 41:2006 a–c.



5. „Wielkie zwycięstwo floty japońskiej w Port Artur", Kobayashi Kiyochika, wyd. Matsuki Heikichi V, 15-18 luty 1904, CMM/SM/3576, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.



6. „Dwa rosyjskie okręty zostały zniszczone i zatopione przez flotę japońską pod Czemulpo", AN, 1904, CMM/SM/3580, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

Drugim obok Port Artur sukcesem japońskiej floty była bitwa o Czemulpo (dzisiaj Inczon) w Korei stoczona 9 lutego 1904. W jej wyniku Rosjanie stracili trzy okręty, zniszczone przez własne załogi, by zapobiec ich dostaniu się w ręce wroga – „Wariag" został zatopiony, „Koriejec" wysadzony w powietrze, a „Sungari" spalony. W omawianej kolekcji znalazły się trzy grafiki poświęcone tej bitwie. Pierwsza z nich[23] przedstawia ukazany od strony dziobu i prawej burty rosyjski okręt spowity kłębami ognia i dymu (Il. 6). Na dziobie marynarze gestykulujący i skaczący do morza, gdzie widać już innych rozbitków, którym na pomoc spieszy mniejsza jednostka. W oddali po prawej zapewne eskadra japońska. Dramatyczny efekt ciemnego, słabo rozczłonkowanego kadłuba w centrum, wyłaniającego się z kłębów dymu, nadaje całej scenie monumentalny i niemal nadnaturalny charakter, podkreślając wagę ilustrowanego wydarzenia.

Odmienną perspektywę oferuje drzeworyt „Rosyjsko-japońska bitwa morska w zatoce Czemulpo: Wielkie zwycięstwo japońskiej floty – Banzai"[24]. Przedstawia on widok sponad pokładu japońskiego okrętu, widocznego w prawym dolnym narożu, na ostrzeliwane okręty rosyjskie, których sylwetki ukazano w oddali, przy linii horyzontu. Po prawej widok zamyka potężny masyw skalny, za którym kryją się dwa kolejne okręty japońskie. Uwaga widza skupia się na postaciach marynarzy na pokładzie okrętu na pierwszym planie, wznoszących ramiona w geście triumfu. Obecni wśród marynarzy oficerowie zachowują niejaką powściągliwość, ale i u nich można dostrzec radosne poruszenie. Niebo podzielone jest w poziomie w ten sposób, że górna jego część jest czarna. Na takim tle tym wyraźniej wyodrębnia się słup rdzawopomarańczowego dymu unoszącego się z ostrzelanego rosyjskiego okrętu.

Przedstawione wyżej ryciny pełniły rolę informacyjną i propagandową. Ich monumentalny charakter i cokolwiek patetyczna wymowa służyć miały opiewaniu sukcesów i potęgi japońskiej marynarki. Bliższą charakterystykę przeciwników można odnaleźć raczej w bardziej kameralnych przedstawieniach starć lądowych. Przykładem może być grafika opisana jako „Zacięta walka w pobliżu Pjongjang"[25]. Kompozycja, poprowadzona po diagonali, z lewego dolnego do prawego górnego narożа, przedstawia walkę Japończyków z oddziałem kozackim (Il. 7). Tło pejzażowe jest niemal nieobecne, co wzmaga dramatyzm sceny na pierwszym planie, gdzie ujęty od prawej japoński kawalerzysta ciosem szabli zwala z konia kozaka. Po prawej, na drugim planie, stojący w wykroku piechur bagnetem atakuje innego kozaka w pozie, która jest poniekąd echem postawy kawalerzysty i harmonijnie domyka kompozycję. Pokonani Rosjanie wydają się osaczeni przez nacierających na nich z obu stron Japończyków. Ci ostatni ukazani są przy tym w zdecydowanych postawach, płynnym ruchem wyprowadzający uderzenia. Rosjanie z kolei, choć groźni, bo stawiający opór, przedstawieni są tak, by tworzyć wrażenie chaosu. Kozak na koniu w centrum upada do tyłu, wyrzuciwszy ręce w górę, rażony ciosem Japończyka. Drugi, w głębi, stawia, co prawda opór ale bliżej inni pokonani Rosjanie czołgają się na czworakach, niezdarnie próbując ujść razów zwycięzców i końskich kopyt. Wymowę całości najlepiej podsumowuje postać zabitego Rosjanina na pierwszym planie, skręcona bezwładnie i groteskowo, bezradna, wystawiona na uderzenia końskich kopyt i wzrok oglądających tę scenę. W kompozycji tej można dopatrzeć się ujęcia wręcz komiksowego, z symultanicznym ukazaniem losów obu walczących stron. Oto w głębi po prawej symbolizujący Rosję kozak na koniu toczy zaciętą walkę z odważnie atakującym go Japończykiem. Bliżej widoczny jest moment pokonania kozaka/Rosji przez Japończyka, który tym razem też dosiada konia, a więc staje się równorzędnym przeciwnikiem. I wreszcie u dołu w centrum całkowicie pokonany przeciwnik Japonii leży bezradny i poniżony.

Podobną wymowę ma grafika autorstwa Itō Seisai (czynny 1904)[26]. Przedstawia ona starcie formacji kawalerii i piechoty na tle widocznego w oddali pasma łagodnie wznoszących się gór (Il. 8). Na pierwszym planie artysta ukazał padającego wraz z koniem kozaka w jaskrawoczerwonym mundurze. Obok drugi – zapewne rażony kulą – wypuszcza z dłoni lancę i zaczyna bezwładnie opadać w tył. Nacierającą kawalerię japońską ukazano po lewej, na drugim planie, a w głębi – ścierające się formacje piechoty. Postacie dwóch pokonanych Rosjan tworzą grupę pierwszego planu, która przesunięta jest w prawo względem centrum kompozycji. Skutkiem tego powstaje wrażenie, jakby nacierająca od lewej japońska kawaleria spychała ich poza obręb kompozycji.

[23] „Dwa rosyjskie okręty zostały zniszczone i zatopione przez flotę japońską pod Czemulpo", AN, 1904, CMM/SM/3580.

[24] „Rosyjsko-japońska bitwa morska w zatoce Czemulpo: Wielkie zwycięstwo japońskiej floty – Banzai", Kobayashi Kiyochika (1847–1915), wyd. Fukuda Hatsujirō (czynny ok. 1894–1939), luty 1904, CMM/SM/3575. Por.: Five Colleges and Historic Deerfield Museum, AC 2001.642.1–3.

[25] „Zacięta walka w pobliżu Pjongjang", Tsukioka Kōgyo (1869–1927), maj 1904, CMM/SM/3556.

[26] „Wojna rosyjsko-japońska – brokatowe obrazy nr 7", Itō Seisai (czynny 1904), wyd. Tsunajima Kamekichi, 1904, CMM/SM/3555. Por.: Museum of Fine Arts, Boston, 2000.464 a–c.



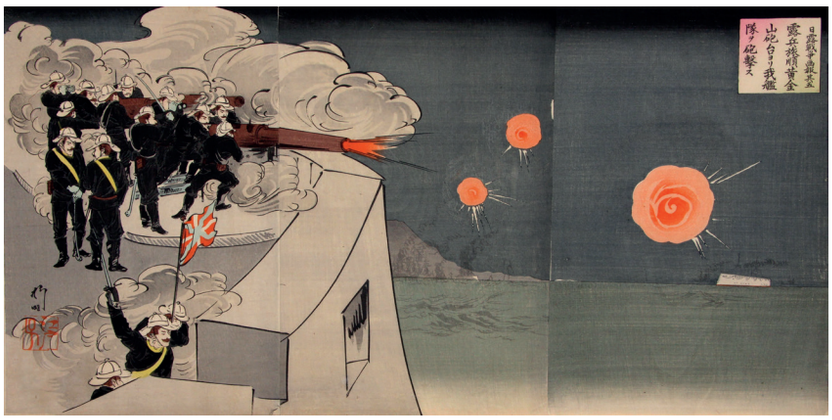
7. „Zacięta walka w pobliżu Pjongjang",
Tsukioka Kōgyo, CMM/SM/3556,
ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

8. „Wojna rosyjsko-japońska – brokatowe
obrazy nr 7", Itō Seisai, wyd. Tsunajima
Kamekichi, 1904, CMM/SM/3555,
ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.





9. „Pojedynek", Watanabe Nobukazu,
1904–1905, CMM/SM/3552, ze zbiorów NMM.
Fot. B. Galus.



10. „Z baterii na górze Ogon w Port Artur siły rosyjskie ostrzeliwują nasz okręt", Utagawa Kokunimasa, 1904, CMM/SM/3565, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.



11. „Walka o sztandar", Utagawa Kokunimasa, 1904–1905, CMM/SM/3557, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.



12. „Wielkie zwycięstwo armii japońskiej pod Seulem", Utagawa Kokunimasa, wyd. Fukuda Hatsujiro, luty 1904, CMM/SM/3564, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

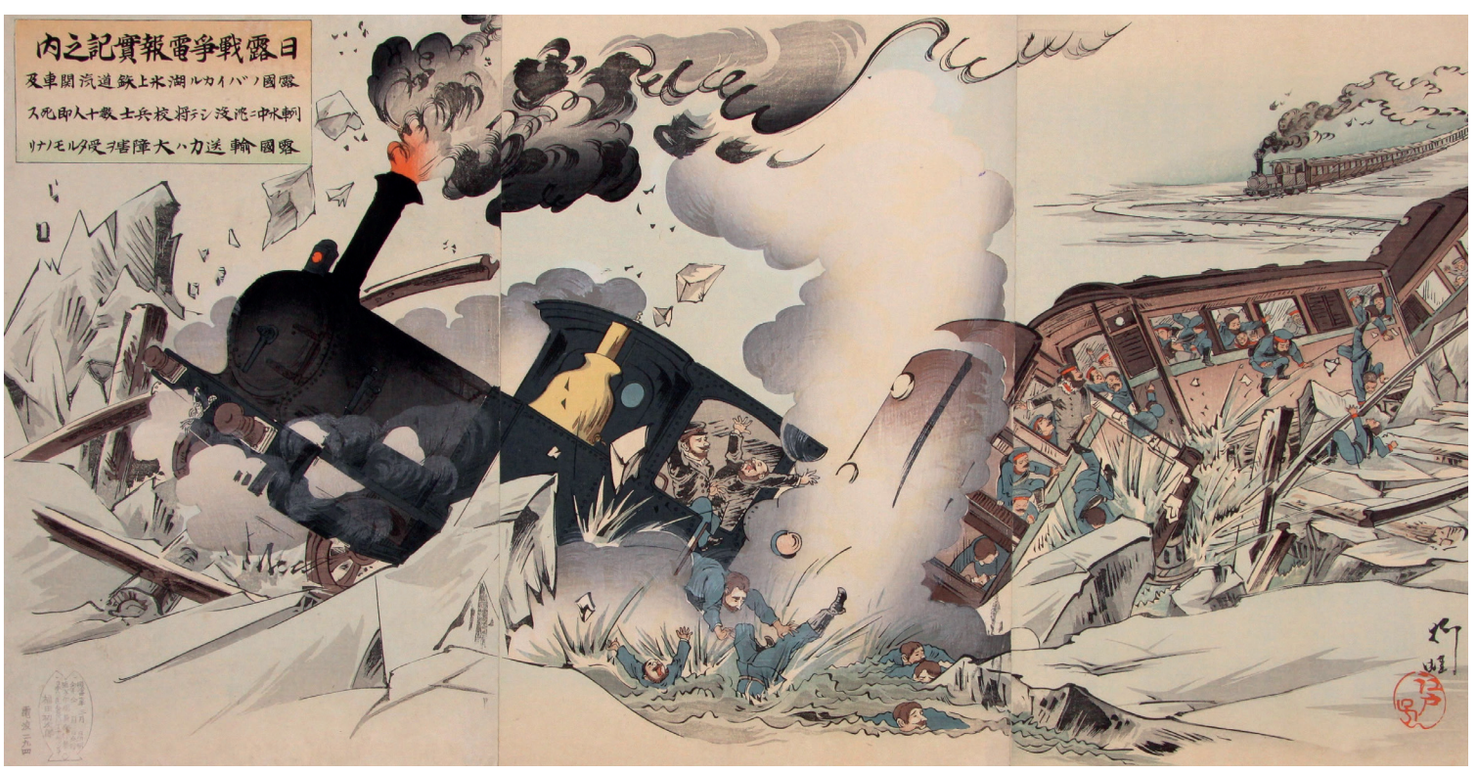


13. „Ilustracja przedstawiająca zajęcie Chongju przez naszą armię", Utagawa Kokunimasa, 1904, CMM/SM/3554, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.



14. „Konni bandyci niszczą linie kolejowe w Mandżurii", Utagawa Kokunimasa, wyd. Fukuda Hatsujiro, luty 1904, CMM/SM/3566, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

15. „Rosyjski skład kolejowy spada na dno zamarzniętego jeziora", Utagawa Kokunimasa, marzec 1904, CMM/SM/3571, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.



Zupełnie inny wydźwięk ma drzeworyt autorstwa Watanabe Nobukazu (1872–1944)[27]. Przedstawił on walkę na szable wysokich rangą oficerów japońskiego i rosyjskiego (Il. 9). Kompozycja rozwiązana jest w duchu ilustracji zmagań herosów. Obaj walczący przedstawieni są w dumnych pozach wojowników, toczą wyrównany pojedynek w niemal abstrakcyjnej scenerii, wśród kłębów dymu, spoza którego wyłania się spieszący na pomoc Rosjaninowi żołnierz po lewej i oddział Japończyków po prawej. Ta praca ilustruje inną tendencję występującą w grafice propagandowej Meiji, wspomnianą już przy okazji ilustracji rebelii Satsumy – chęć uhonorowania przeciwnika, nawet pokonanego, a przez to, pośrednio, dowartościowania własnej armii jako pokonującej godnego rywala. Nobukazu ma na koncie szereg tego typu przedstawień, zarówno z wojny chińsko-japońskiej, jak i rosyjsko-japońskiej. Często charakteryzuje je zbliżony do omówionego schemat kompozycyjny konnego pojedynku. Inni artyści także niekiedy podejmowali zadanie ukazywania Rosjan jako godnych szacunku przeciwników. Najbardziej znaną tego rodzaju pracą jest chyba drzeworyt autorstwa Ikedy Terukaty (1883–1921) przedstawiający śmierć rosyjskiego admirała Makarowa na pokładzie tonącego okrętu „Pietropawłowsk" 13 kwietnia 1904 roku[28].

Wydaje się, że podobnie interpretować można drzeworyt „Z baterii na górze Ogon w Port Artur siły rosyjskie ostrzeliwują nasz okręt" (Il. 10), którego autorem jest Utagawa Kokunimasa[29]. Przedstawiono tu po lewej ufortyfikowany przyczółek, z którego rosyjscy żołnierze prowadzą ostrzał armatni celu w postaci okrętu widocznego na morzu przy linii horyzontu po prawej. Żołnierze i oficerowie rosyjscy ukazani są tu jako godni przeciwnicy. W ich zachowaniu i postawie nie ma nic groteskowego, chaotycznego, nie widać obawy czy dezorientacji. Postawy i oszczędne gesty wyrażają pozbawioną brawury odwagę, zdecydowanie i skupienie na wykonywanym zadaniu.

Utagawa Kokunimasa był jednym z najpłodniejszych autorów w okresie wojen z Chinami i Rosją. Jego prace oglądane pojedynczo urzekają urodą pejzażu, wysmakowaną pod względem dramatycznym kompozycją i dynamiką ujęć postaci. Jeżeli przyjrzeć się im *en masse*, można zauważyć, że artysta wracał do wypróbowanych schematów kompozycyjnych, cokolwiek je tylko modyfikując. Charakterystycznym przykładem może być kompozycja przedstawiająca walkę o rosyjski sztandar[30] (Il. 11). W centrum ukazano czterech kawalerzystów walczących przy armacie. Scenę flankują: wygięte na zewnątrz drzewo, którego pień rozdzierany jest na dwoje wystrzałem, po lewej, a po prawej skała, z której żołnierze japońscy strzelają z karabinów w kierunku uciekających Rosjan. Drzewo, a właściwie dwa drzewa, tworzące kształt litery „V" na pierwszym planie kompozycji, pojawiają się na drzeworycie „Wielkie zwycięstwo armii japońskiej pod Seulem"[31] (Il. 12). Poza drzewem, szerokim łukiem w kształcie odwróconego „C", wysuwa się w głąb skalny płaskowyż, z krańca którego Japończycy ostrzeliwują pole bitwy widoczne w głębi po lewej, u dołu. Charakterystyczny zabieg polegający na przesłonięciu pierwszego planu pniami drzew, popularny w sztuce japońskiej[32], buduje napięcie i dodaje dramatyzmu scenie ukazanej poza drzewami, kierując uwagę widza ku postaci konnego oficera po prawej. Dwa pochylone w kierunku zewnętrznych krawędzi kompozycji drzewa pojawiają się także w scenie zajęcia Chongju[33] (Il. 13). We wszystkich przypadkach inne elementy krajobrazu są albo wyrysowane pastelowymi barwami, albo odsunięte daleko ku linii horyzontu. W ten sposób sceny na pierwszym planie zyskują dodatkowy wyraz dramatyczny, a same kompozycje, mimo skromnego, ściśle użytkowego w zamierzeniu charakteru, zyskują wyraz estetyczny.

Najurodziwszą bodaj grafiką w omawianym zespole jest praca zatytułowana „Konni bandyci niszczą linie kolejowe w Mandżurii"[34] (Il. 14). Armia rosyjska w swoim wysiłku wojennym polegać musiała na zaopatrzeniu dostarczanym koleją. Linie zaopatrzenia były długie i przebiegały w trudnym terenie. Jedną z form walki z Rosjanami był sabotaż tych linii. W Mandżurii prowadzili go konni partyzanci – lub według innych źródeł bandyci – sprzyjający Japonii, zwani bazoku. Omawiana praca przedstawia właśnie takie działania. Na skalnym cyplu na pierwszym planie dwaj robotnicy niszczą tory i słup trakcji instruowani

[27] „Pojedynek", Watanabe Nobukazu (1872–1944), 1904–1905, CMM/SM/3552. Identyfikacji autora grafiki dokonano na podstawie danych z rynku antykwarycznego.

[28] Museum of Fine Arts, Boston, 2000.466a–c.

[29] „Z baterii na górze Ogon w Port Artur siły rosyjskie ostrzeliwują nasz okręt", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), 1904, CMM/SM/3565. Por.: Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium, AC 2001.641.1–3.

[30] „Walka o sztandar", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), 1904–1905, CMM/SM/3557. Identyfikacji autora grafiki dokonano na podstawie sygnatury oraz danych z rynku antykwarycznego.

[31] „Wielkie zwycięstwo armii japońskiej pod Seulem", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), wyd. Fukuda Hatsujiro, luty 1904, CMM/SM/3564. Por.: Museum of Fine Arts, Boston, 2000.86 a–c.

[32] Spopularyzowany też w Europie. Z polskich twórców stosowali go np. Leon Wyczółkowski czy Jan Rubczak. Ostatnio zagadnieniu wpływu sztuki japońskiej na europejską sztukę przełomu XIX i XX wieku poświęcono obszerną publikację: Niewiarowska-Kulesza, Pawłowska (2016).

[33] „Ilustracja przedstawiająca zajęcie Chongju przez naszą armię", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), 1904, CMM/SM/3554. Por.: Museum of Fine Arts, Boston, 2000.357 a–c.



16. „Zniszczenie pociągu w Mandżurii podczas wojny rosyjsko-japońskiej", Chinsai Rosetsu, wyd. Katada Chōjirō, 1904, CMM/SM/3560, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.

przez konnego partyzanta. Inni partyzanci i robotnicy, zajęci paleniem słupów i podkładów kolejowych, a także krajobraz w tle, przedstawieni są w pastelowych tonach, stanowią niejako dopowiedziany kontekst głównej sceny. W centrum uwagi pozostaje mężczyzna na malowniczo upozowanym rumaku. Jego postawa i wygląd konia stanowią wyraziste nawiązanie do tradycyjnych przedstawień historycznych bohaterów japońskich.

Sabotaż linii kolejowych jest tematem jeszcze jednego drzeworytu tego samego autora, opatrzonego tytułem „Rosyjski skład kolejowy spada na dno zamarzniętego jeziora"[35]. Przedstawia on rosyjski pociąg, pod którym załamał się lód na jeziorze Bajkał (Il. 15). W centrum ukazano lokomotywę zapadającą się pod roztrzaskany lód tylną częścią i pociągającą za sobą wagon. W oknie lokomotywy dwaj maszyniści w rozpaczliwych gestach wyrzucają ramiona w górę, a tuż obok żołnierze wyskakują wprost do wody. W głębi po prawej następne wagony, poprzechylane na rozpadających się torach. W oknach wagonów widać żołnierzy tłoczących się, by wyskoczyć na pękający lód. W całości kompozycji dominuje ciemny, masywny korpus lokomotywy, która pociąga za sobą na dno jeziora chybocące się wagony.

Podobny temat ma drzeworyt autorstwa Chinsai Rosetsu (czynny ok. 1890–1905)[36]. Przedstawia on wykolejenie rosyjskiego pociągu przez Japończyków, tym razem na stałym lądzie (Il. 16). Po prawej ukazano zaryty w ziemi korpus lokomotywy, z której uciekają Rosjanie. Na lewo od niej widoczne są biegnące w lewo w głąb tory, które japońscy żołnierze rąbią kilofami. Wokół porąbane podkłady kolejowe. Na pierwszym planie ukazano paniczną ucieczkę żołnierzy rosyjskich. Uciekają z dymiącej lokomotywy w przerażeniu, z bezładnie rozrzuconymi rękami. Japończycy pomagają zagrożonym eksplozją parowozu opuścić pojazd. Artysta przedstawił ich jako całkowite przeciwieństwo Rosjan – nie okazują obawy przed spodziewanym

[34] „Konni bandyci niszczą linie kolejowe w Mandżurii", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), wyd. Fukuda Hatsujiro, luty 1904, CMM/SM/3566. Por.: British Museum, Londyn, 1946, 0209, 0.93.1–3.

[35] „Rosyjski skład kolejowy spada na dno zamarzniętego jeziora", Utagawa Kokunimasa (1874–1944), marzec 1904, CMM/SM/3571. Por.: Museum of Fine Arts, Boston, 2000.068.

[36] „Zniszczenie pociągu w Mandżurii podczas wojny rosyjsko-japońskiej", Chinsai Rosetsu (czynny ok. 1890–1905), wyd. Katada Chōjirō, 1904, CMM/SM/3560. Por.: Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-2010-310-64 oraz RP-P-2010-310-67. Konishi (12, 1977–1978: 125).


珍奇
呂雪
明治三拾七年三月十三日印刷 同十六日發行
臨時印刷
浅草区茅町二丁目十三番地
兼發行者
片田長次郎
彫徳

17. „Walki w pobliżu Huangchin-shan w Lushun", Chinsai Rosetsu, wyd. Katada Chōjirō, 1904, CMM/SM/3561, ze zbiorów NMM. Fot. B. Galus.



wybuchem, stanowczo, choć spokojnie udzielają pomocy Rosjanom, wskazując drogę ewakuacji. Opozycja między obiema grupami została wizualnie zaakcentowana poprzez ukazanie Rosjan z rozrzuconymi rękami, w niezgrabnych, czasem groteskowych pozach, z twarzami wykrzywionymi strachem, z otwartymi ustami. Japończycy z kolei stoją lub pochylają się nad poszkodowanymi w zwartych, kontrolowanych pozach, ich gesty są płynne, oszczędne. Komunikat jest bardzo jasny: Japończycy przewyższają oponentów odwagą i opanowaniem, ponadto wykazują szlachetną gotowość do niesienia pomocy pokonanym.

Podobna jest wymowa często publikowanego drzeworytu „Opieka nad rannymi w lazarecie Japońskiego Czerwonego Krzyża", którego autorem jest Utagawa Kokunimasa. Przedstawiono na nim japoński szpital polowy, gdzie udziela się pomocy także rannym Rosjanom. W górnej partii tej kompozycji, w prostokątnym wydzielonym polu, umieszczona została scena przedstawiająca rosyjskich żołnierzy bijących japońskich cywilów. Zamierzony wydźwięk całości nie wymaga komentarza.

Podkreślenie różnic etycznych dzielących Japończyków od Rosjan było też celem autora drzeworytu „Walki w pobliżu Huangchin-shan w Lushun"[37] (Il. 17). Zakomponowany po diagonali od prawego górnego do lewego dolnego narożnika, przedstawia starcie żołnierzy rosyjskich i japońskich na stoku skalistego wzniesienia. Rosjanie nacierają z góry, a Japończycy stanowczo odpierają atak. Uderzająca jest różnica w rysunku postaci. Gesty i postawy Japończyków są zdecydowane, śmiałe, ale nie ostentacyjne, na twarzach maluje się spokój. Postacie Rosjan, również ukazane w natarciu, cechuje przerysowanie gestów – ich ciała zdają się być rozciągnięte prawie do granic wytrzymałości. Twarze niektórych wykrzywione są w karykaturalnych grymasach, niemal odbierających im człowieczeństwo. Po raz kolejny Japończyków przedstawiono jako przewyższających przeciwników po względem dzielności, odwagi, waleczności i opanowania w obliczu nieprzyjaciela.

Omówiona tu kolekcja stanowi zbiór wartościowy pod wieloma względami. Jest materialnym świadectwem zainteresowania społeczeństwa Japonii zmaganiami wojennymi kraju w okresie modernizacji. Analiza omówionych grafik pozwala także wyciągnąć pewne wnioski co do tego, jak w społeczeństwie japońskim postrzegano – lub chciano postrzegać – własną armię, flotę i wysiłek wojenny. Nie można też odmówić wielu pracom wchodzącym w skład kolekcji walorów estetycznych, a ich autorom niewątpliwego zacięcia dramaturgicznego.

[37] „Walki w pobliżu Huangchin-shan w Lushun", Chinsai Rosetsu (czynny ok. 1890–1905), wyd. Katada Chōjirō, 1904, CMM/SM/3561. Por.: Bibliotheque Nationale de France, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43792858z oraz cb437925642.

Summary

Japanese propaganda woodblock prints from the Meiji erain the collection of the National Maritime Museum in Gdansk

This article explores some aspects of the collection of Meiji era woodblock prints in the National Maritime Museum in Gdansk. The prints were purchased as a set from Peter von Busch from Karlskrona, a long-time friend of the NMM. The oldest of the prints refers to the events of the Satsuma rebellion in 1877. The dominant place given to the figures of rebel samurais crossing a river and their heroic postures suggests that the author, Adachi Ginkō (1853–1908), felt or at least wished to convey a degree of sympathy towards the rebels. Another print, by Kobayashi Toshimitsu (active 1877–1904), presents an episode from the Sino-Japanese war of 1894–1895—the battle off the mouth of the Yalu river. It shows the underwater hand-to-hand combat between a modern Japanese soldier and a traditionally dressed Chinese one with the Japanese prevailing and thus alluding to the advantage that Japan gained by modernizing its army as well as the state itself. The largest group of 29 prints refer to the Russo-Japanese war of 1904–1905 which demonstrated that Japan had joined the ranks of leading world military powers. The authors of these prints include: Utagawa Kokunimasa (1874–1944), Kobayashi Kiyochika (1847–1915), Itō Seisai (active 1904), Watanabe Nobukazu (1872–1944) and Chinsai Rosetsu (active ca. 1890–1905). Several prints illustrate the siege of Port Arthur and a sea battle of Chemulpo. They are executed in a grand manner conveying the pride in the power of Japanese navy, showing impressive hulls of warships amid the waves and fires of the battle. Several prints illustrate the fortunes of the war on land. Three show the sabotage of Russian railways in Manchuria and on Lake Baikal, with dramatic depictions of train crashes. The Russian opponents feature mostly in the scenes showing cavalry or infantry combat. Although some prints can be found where Russian soldiers and officers are portrayed as equal and worthy opponents of the Japanese, the majority of them depict a marked difference between the brave and disciplined Japanese and the fearful, chaotic, and even grotesque Russians.

Bibliografia:

Arcydzieła 2014–2015 = *Arcydzieła sztuki japońskiej w kolekcjach polskich*, grudzień 2014 – maj 2015, red. A. Król, katalog wystawy, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, Kraków 2014.

Chaikin 1983 = Nathan Chaikin, *The Sino-Japanese War 1894-1895*, wyd. prywatne, Bern 1983.

Dower 2008 = John W. Dower, *Throwing Off Asia*, z cyklu: „Visualizing Cultures", Massachusetts Institute of Technology 2008, http://visualizingcultures.mit.edu, dostęp: 21.09.2017.

Hall 1979 = John Whitney Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, tłum. Krystyna Czyżewska-Madajewicz, Warszawa 1979.

Konishi 1977–1978 = Shirō Konishi, *Nishiki-e Bakumatsu Meiji no rekishi* (*History of the Bakumatsu and Meiji Periods in Color Prints*), t. 8, 12, Kodansha, Tokio 1977–1978.

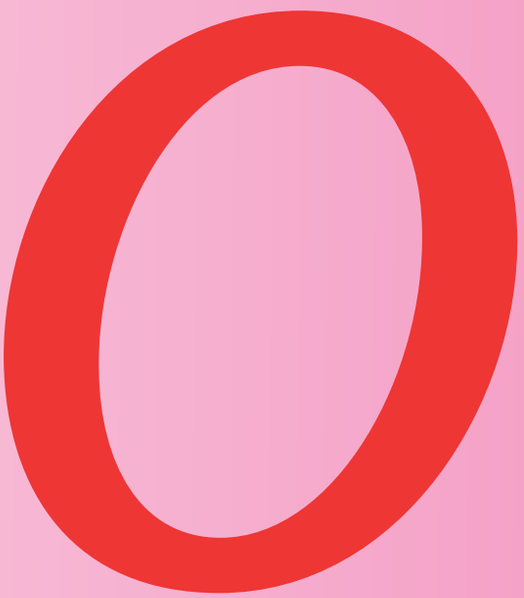
Miecz 2003 = *Miecz i kimono. Sztuka dawnej Japonii*, czerwiec-wrzesień 2003, red. Beata Purc-Stępniak, katalog wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Gdańsk 2003.

Niewiarowska-Kulesza, Pawłowska 2016 = Julia Niewiarowska-Kulesza, Aneta Pawłowska, *Japonizm w sztuce modernizmu. Obrazy przepływającego świata*, Łódź 2016.

Wędrówka na zachód 2013 = Gerhard F. Philipp, Julius F. G. Tüting, *Wędrówka na zachód. Japońskie drzeworyty barwne. Die Reise nach Western. Japanische Farbholzschnitte*, kwiecień-czerwiec 2013, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2013.

Utagawa Kuniyoshi 2011 = Beata Romanowicz, *Utagawa Kuniyoshi. W świecie legend i fantazji. In the Realm of Legend and Fantasy*, październik 2011– styczeń 2012, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2011.





8

Meble koreańskie jako przykład wiecznie żywej tradycji rzemiosła artystycznego

Bogna Łakomska

Międzywydziałowy
Instytut Nauk o Sztuce,
ASP w Gdańsku

Państwowe Muzeum
Etnograficzne w Warszawie

Polski Instytut Studiów
nad Sztuką Świata

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja najbardziej charakterystycznych koreańskich mebli wybranych z kolekcji Narodowego Muzeum Folkloru Korei w Seulu (w skrócie NFMK), ukazujących nie tylko materialne dziedzictwo tejże kultury, ale również jej wartości niematerialne, objawiające się w tradycji żywego rzemiosła artystycznego przekazywanego sobie z pokolenia na pokolenie.

Drewno było jednym z najważniejszych materiałów wykorzystywanych niegdyś w Korei do budowy domów, a także do wyrobu naczyń i mebli. Wiele z tych przedmiotów nazywanych – w zależności od ich przeznaczenia – *mokgi* lub *mokmul*[1] projektowano z myślą o spełnieniu zarówno funkcjonalnych, jak i estetycznych potrzeb przyszłych właścicieli. Współcześnie eksploatacja drewna odbywa się na mniejszą skalę ze względu na rozwój technologii zastępujących pracę rzemieślnika i wykorzystywane niegdyś naturalne tworzywa, jednakże *mokgi*, czyli drewniane meble, jak również *mokmul*, tj. wszelkiego rodzaju inne drewniane produkty, nadal cieszą się sporym zainteresowaniem Koreańczyków i ciągle są wykonywane tradycyjnymi sposobami, choć w zdecydowanie bardziej ograniczony sposób. Przypuszcza się, że pierwsze drewniane wyroby rzemiosła artystycznego na terenie Korei wykonywano w trzecim wieku p.n.e. Pozostałości drewnianych, ekskluzywnie wykonanych trumien, bambusowych pudełek i *chilgi*[2] złożone wraz ze zmarłymi do grobowców w Namseongri, Cheongri, Chopori i Dahori są tego świetnym przykładem[3]. Pewne wyobrażenie o koreańskim drewnianym rzemiośle dają również malowidła ścienne z okresu Dynastii Gogureyeo (37 p.n.e.–668 n.e.) znajdujące się w grobowcach Dongsu (*Dongsu-myo*), Czterech Duchowych Strażników (*Sasin-chong*), Dwóch Filarów (*Ssangyeaong-chong*) i Tancerzy (*Muyog-chong*). Prezentują one szereg przedstawień, w których można między innymi dostrzec drewniane stoły, łóżka i stołki[4]. Drewniane tace, parawany i skrzynie można było nabyć – przynajmniej już od XVI wieku – w sklepach *mokgi* specjalizujących się w sprzedaży drewnianych artykułów. Sklepy te dostarczały także wiele zdecydowanie bardziej wyrafinowanych przedmiotów, takich jak *moksim chilgi*, czyli drewniane wyroby pokryte laką, przeznaczone zwłaszcza dla rodzin z wyższych sfer[5]. Na tych, których nie stać było na wyroby z najwyższej półki, czekały „wypożyczalnie" zwane *semul-jeaon,* oferujące różnego rodzaju meble, jak choćby stoły, głównie używane do sprawowania rozmaitych ceremonii[6]. Jednak przeciętni ludzie, tym bardziej ci żyjący na terenach górskich, rzadko kiedy zaopatrywali się w sklepach, preferując przedmioty samodzielnie wykonane.

Koreańskie meble, zwłaszcza wszelkiego rodzaju szafki służące do przechowywania ubrań, odgrywały istotną rolę w systemie tamtejszych wierzeń. W czasach nowożytnych ludzie zwykli umieszczać wewnątrz kabinetów różnego rodzaju talizmany. W rzeczywistości były to zaklęcia i życzenia, pisane z reguły na papierze przyklejonym do wewnętrznej części drzwi mebli lub ich spodu[7]. W ten sposób każda rzecz przechowywana w szafce nabierała pewnego rodzaju magicznego znaczenia i miała chronić jej właściciela przed niebezpieczeństwem i sprzyjać w sprowadzaniu nań szczęścia.

Niezależnie też od tego, czy w dawnej Korei wykonywano proste naczynia z drewna, czy też bardziej skomplikowane meble, wydaje się, iż ich produkcja zawsze wymagała pewnego artystycznego wkładu. Dlatego też rzemieślników, zwłaszcza tych z okresu dynastii Goryeo (918–1392 n.e.), odznaczających się szczególnym talentem, traktowano z właściwym poważaniem, zapewniając im specjalną ochronę gwarantowaną przez władze centralne. Teoretycznie ci, których obejmowała tego rodzaju ochrona, nie mogli wykonać żadnej pracy dla nikogo innego prócz władz. Niemniej jednak, ze względu na olbrzymie zapotrzebowanie na wyroby wykwalifikowanych rzemieślników, z czasem wybuchł szereg korupcyjnych skandali prowadzących do poważnej redukcji liczby oficjalnych twórców[8]. Niektórzy, zwłaszcza ci najzdolniejsi, a przy tym mający szczęście, otwierali własne pracownie w Seulu, jednakże większość stolarzy mieszkających na przedmieściach stolicy zarabiało pieniądze, wykonując skromną meblarkę dla wiejskich domów. Z reguły prace przeznaczone dla bogatych zleceniodawców wiązały się z zaopatrzeniem stolarzy w odpowiednie materiały, jak również wyżywienie i zakwaterowanie[9]. Bez względu na warunki, w jakich pracowali koreańscy rzemieślnicy, ich meble tworzone tradycyjnymi metodami zawsze cieszyły się wielkim zainteresowaniem. Wydaje się,

[1] Kim Samdaeja (2004: 209).

[2] Twórcy *chilgi* od początku próbowali stworzyć swój własny i niezależny od chińskich wyrobów z laki styl, używając głównie czarnej laki bez żadnej dodatkowej dekoracji. Zobacz: Kim Samdaeja (2004: 210).

[3] Prüch, Wahlen (2012: 9).

[4] Pai Man Sill (2006: 11).

[5] Kim Samdaeja (2004: 209).

[6] NFMK (2009: 130–131).

[7] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 186).

[8] Kim Samdaeja (2004: 214).

[9] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 10).

iż szczególnie trzy elementy odgrywały w tym względzie istotną rolę: odporność, ciekawe wzornictwo i harmonijne kształty. Nie bez znaczenia był również wpływ konfucjanizmu na rozwój mebli[10]. Konfucjański styl życia wymagał raczej skromnych form, mocno zrównoważonych i naturalnie dekorowanych. Zdecydowanie unikano jakiejkolwiek fantazyjności i niestabilności w kształtach. Należy pamiętać, iż większość koreańskich mebli wykonywano bez pomocy gwoździ, stosując jedynie drewniane złącza, takie jak mocowania, wiązania czy lepiszcze. Tego typu stolarskie techniki łączeniowe z pewnością miały wpływ na elegancki i zarazem zwarty wygląd skrzyń, szaf, stołów, itp.

Tradycyjne koreańskie meble dzielono zazwyczaj na trzy grupy w zależności od miejsca ich usytuowania. Rozróżniano meble ustawiane w pokojach zajmowanych przez kobiety (*anbang*), meble magazynowane w studio lub w prywatnych pokojach pana domu (*sarangbang*) oraz meble kuchenne[11]. Większość powierzchni koreańskich domów była zaprojektowana z uwzględnieniem filozofii „pożyczenia od natury" (*chagyeong*), czy raczej „pożyczenia od natury jej piękna" w celu stworzenia świetnie zrównoważonych wnętrz harmonizujących z otaczającym je krajobrazem. Każdy mebel w takim domu musiał być ustawiony w określonym kontekście, jako część całej idei zrozumiałej przede wszystkim dla człowieka charakteryzującego się wyrafinowanym smakiem i wielką wrażliwością. Do grupy *anbang* należały głównie różnego rodzaje kabinety (*jang*), takie jak: jednopoziomowy kabinet (*dan cheong jang*), dwupoziomowy kabinet (*yi cheong jang*) i trójpoziomowy kabinet (*sam cheong jang*). Co więcej, w skład tejże grupy wchodziły także wieżowe skrzynie (*nong*), skrzynie (*bandaji*), otwierane od góry głębokie skrzynki (*ham*), sejfy (*gaggaesuri*), małe skrzynki bez lustra na grzebienie (*bitchop*) i pudełka z lustrami na kosmetyki (*jwagyeong*). Do grupy *sarangbang* zaliczano szafy (*uigeori-jang*), regały (*sabangtakja*), stoliczki, w których przechowywano kamienie do rozcierania tuszu i narzędzia do pisania (*yonsang*), komody (umieszczane również w kwaterach *anbang*) magazynujące dokumenty i akcesoria kancelaryjne (*mungap*), małe biurka (*seoan*), skrzynki na dokumenty (*munseoham*), skrzynie do przechowywania książek i cennych przedmiotów (*gwe*) oraz listowniki do trzymania korespondencji i innych dokumentów (*gobi*). Trzecia grupa mebli, ustawiana w kuchni, składała się z szafek do przechowywania żywności (*changjang*), półek, na których ustawiano przygotowane jedzenie (*chantak*), małych stolików (*soban*), koszów na ziarna (*dwiju*) i innych pojemników. Zarówno w kwaterach *anbang*, jak i *sarangbang* występowały również składane ekrany. Mieszkańcy z reguły używali ich do oddzielenia poszczególnych przestrzeni i tworzenia bardziej kameralnej atmosfery; w wietrzne i mroźne dni ekrany chroniły również od zimna. Ich ramy wykonywano z drewna, zaś panele z papieru lub jedwabiu. Oprócz wartości użytkowych ekrany miały również znaczenie dekoracyjne, gdyż nierzadko były zdobione malowidłami i kaligrafią.

W Narodowym Muzeum Folkloru Korei znajduje się pokaźna kolekcja mebli znakomicie prezentująca styl życia Koreańczyków z okresu dynastii Joseon (1392–1897 n.e.). W dużej mierze ów styl wynikał ze zmiennego klimatu i zróżnicowanych temperatur wymagających ubierania strojów dopasowanych do czterech pór roku. W związku z tym Koreańczycy zaopatrywali się w dużą ilość ubrań i pościeli, które składowali w odpowiednio dostosowanych do tego meblach. Do tych najbardziej popularnych należały kabinety (*jang*), wieżowe skrzynie (*nong*) i skrzynie (*bandaji*), zwykle ustawiane w pokojach *anbang*.

Meble z przestrzeni *anbang*

Jang

*Jang*i znajdowały się niemal w każdym domu należącym do wyższej klasy. Mogły różnić się między sobą liczbą horyzontalnych podziałów lub komór, jednak wszystkie te przegrody były połączone szerokimi i długimi deskami, tworzącymi tył każdej szafy[12]. Jedną z wyróżniających cech pozwalających nam określić przybliżony czas powstania tych mebli jest ich wielkość. Wysokie i obszerne kabinety zaczęto wykonywać dopiero od XVIII wieku. Wcześniej charakteryzowały się one zdecydowanie mniejszymi rozmiarami. Konstrukcyjną ramę *jang*ów tworzyły trzy elementy: górna płyta (*cheonpan*), część środkowa i nogi (*madae*). Część środkowa mogła składać się z kilku horyzontalnych podziałów (dochodzących nawet do pięciu, choć te najbardziej typowe miały z reguły jedną, dwie lub trzy komory). Jednokomorowe kabinety (*dan cheong jang*)

[10] Informację tę zawdzięczam Park Sung-hee z Wydziału Konserwacji Mebli National Folk Museum of Korea.

[11] HTKH (2007: 120–153).

[12] HTKH (2007: 121).



1. Trójpoziomowy kabinet samcheung jang
(NFMK, nr inw. 06210).
Fot. udostępniona przez NFMK.

służyły zazwyczaj do przechowywania kosztowności lub kluczy i były ustawiane blisko łóżka na wysokości głowy leżącej osoby, stąd często nazywano je „szafami z boku głowy" (*meorit jang*)[13]. Wielopoziomowych kabinetów używano do różnych celów – niektóre z nich, zwłaszcza te z dużą ilością półek, wykorzystywano do magazynowania poskładanych ubrań, inne do przechowywania wełny, a jeszcze inne do trzymania skarpet czy pościeli. Zazwyczaj na górnych półkach takiego mebla znajdowały się rzeczy codziennego użytku, a na dolnych ubrania przeznaczone na późniejszy okres. *Jang*i różnią się między sobą ze względu na materiał użyty do ich dekoracji. Niektóre dekorowano od wewnątrz papierem, inne jedwabiem; były też szafy wykładane kawałkami rogu woła, bambusa albo macicy perłowej. Dekorację można było uzyskać również dzięki naturalnym wzorom pochodzącym z różnych gatunków drzew, takich jak brzostownica japońska, drzewo sandałowe czy persymona (hurma). Ponadto, niektóre *jang*i zdobiły aplikacje w formie malowanych kwietnych wzorów.

W kolekcji NFMK znajduje się znakomita grupa kabinetów, wśród których jest kilka wyróżniających się trzema poziomami (*samcheung-jang*). Jeden z nich (nr inwentarza 06210) wykonano z sosny oraz drewna brzostownicy japońskiej (Il. 1)[14]. Jego ogólną konstrukcję zrobiono z sosny, jednak przód pokryto cienkimi panelami z brzostownicy. Drewno uzyskiwane z brzostownicy zawsze uważano za bardzo cenny i drogi materiał dostarczający wielu dekoracyjnych wzorów, dlatego też stosowano je częściej do wykańczania frontowych partii mebli niż jako ich główny materiał konstrukcyjny. Mebel mierzy 110 × 55 × 165 cm i składa się z trzech głównych części: górnej płyty, części środkowej i nóg. Część środkowa zawiera trzy główne przegrody, z których centralna jest nieco mniejsza od górnej i dolnej. Każda przegroda ma kwadratowe skrzydłowe drzwi zabezpieczone zamkiem w kształcie ryby będącej symbolem bezpieczeństwa (ryby bowiem nigdy nie zamykają oczu, nawet podczas snu). Najwyżej położoną komorę wyposażono dodatkowo w cztery szuflady (*seolab*) umieszczone tuż pod górną płytą (*cheonpan*). Szuflady oddziela od dolnej przegrody drewniana płyta. Każdy segment szafy od strony frontowej wyposażono w niemal identyczny układ elementów, na który składają się: dwuskrzydłowe drzwi wykonane z paneli (*bogpan*) ujętych w ramy (*munbyeonjia*) i posiadających ciekawie ukształtowane narożniki; półksiężycowe okucia (*apbatang*) umieszczone na stykających się krawędziach drzwiczek i tworzące formę koła przy zamkniętych drzwiach; zamki w formie ryb; okrągłe zawiasy (*gyeongcheop*) łączące drzwi ze ściankami paneli (po trzy zawiasy na każde kwadratowe drzwi); dekoracje narożnikowe (*gwijangsik*) w kształcie dwupłatkowych ornamentów; kwadratowe panele (*byeogkan*) flankujące środkowe drzwi – po dwa panele po każdej stronie, oddzielone od siebie poziomymi i pionowymi drewnianymi paskami (*dongja*); długie drewniane paski (*soemog*) biegnące tuż nad i pod każdymi drzwiami, łączące pionowe boczne paski znajdujące się tuż przy krawędziach szafy (*gidung*); cztery odcinki prostokątnych paneli (*meoleumkan*) umieszczone poniżej drzwi i uformowane dzięki dwóm równolegle ułożonym *soemog*om rozdzielonym trzema pionowymi *dongja*gami. Niezależnie od podobieństwa, można jednak dostrzec różnice między poszczególnymi poziomami mebla. Przednią ściankę dolnej wnęki wyposażono w podwójny (tj. umieszczony jeden na drugim) ciąg *meoleumkan*ów (prostokątnych odcinków), które także różnią się między sobą wyglądem. Rząd umieszczony powyżej składa się z czterech odcinków, zaś ten dolny z pięciu. Ów dodatkowy ciąg złożony z czterech pionowych *dongja* łączących *soemog* z dolnym pasem ułożonym tuż przy krawędzi szafy równoważy wygląd całej fasady mebla, zrównując w ten sposób wysokość dolnej wnęki z wysokością tej, która znajduje się na samej górze. Obie przegrody prezentują odmienny układ elementów kształtujących ich fasady. Górna – powyżej drzwi – posiada ciąg czterech szuflad, których wymiary odpowiadają dokładnie wymiarom czterech dolnych paneli umieszczonych pod drzwiami. Z kolei frontowa płyta dolnej przegrody składa się ze skrzydłowych drzwi i flankujących je kwadratowych paneli, jak również podwójnego ciągu *meoleumkan*ów umieszczonych poniżej. Układ elementów w środkowej części szafy także różni się od pozostałych dwóch segmentów. W części frontowej wprowadzono jedynie drzwi, kwadratowe boczne panele i pojedynczy ciąg *meoleumkan*ów zaprojektowany poniżej. Niemniej jednak, gdyby zabrakło krawędziowych klamer (*gamjabi*) wzmacniających narożniki między bocznymi ścianami (*cheungneol*) a częścią frontową, wówczas trudno byłoby rozróżnić podziały między poszczególnymi wnękami. Oprócz części środkowej szafa posiada także górną

[13] HTKH (2007: 122).

[14] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 26–27).



2. Skrzynia Pyeongando bandaji
(NFMK, nr inw. 17445). Fot. udostępniona przez NFMK.

płytę oraz podtrzymujący całość stelaż z nogami (*madae*). Płyta wystając nieco poza całą strukturę mebla nadaje mu pewnej stabilności, a ponadto dzięki dekoracyjnemu okuciu (*cheonpangwijangsig*), współgrającemu z narożnym okuciem (*gwijangsik*) górnej części najwyższej przegrody, świetnie harmonizuje ze znajdującymi się poniżej częściami kabinetu. Kształt stelaża z nogami przywodzi na myśl rozciągnięte skrzydła nietoperza widziane zarówno od frontu, jak i z boku[15]. Misternie rzeźbiony stelaż powoduje, że kolejne części szafy wręcz unoszą się do góry. Dzięki doskonałej kompozycji można odnieść wrażenie, iż mebel jest stabilny i zwarty, choć nie pozbawiony lekkości.

Jeśli chodzi o symbole pomyślności, to pojawiają się one w różnych miejscach mebla. Można je dostrzec na narożnym okuciu stelaża z nogami, okuciu dolnej i najwyższej przegrody czy też okuciu górnej płyty. W większości są to małe buddyjskie swastyki, jednakże narożne okucia stelaża z nogami zawierają uproszczone wzory nietoperzy. Zazwyczaj tego rodzaju symbole wyrażały szczęście i pomyślność. Weszły do kultury Korei pod wpływem Chin. W języku chińskim słowo nietoperz to *fu* 蝠, wymawiane brzmi tak samo jak słowo szczęście *fu* 福. Pięć nietoperzy razem oznacza „Pięć błogosławieństw" (*Wufu*): długie życie, bogactwo, zdrowie, miłość wobec wartości i spokojną śmierć[16]. Swastyka, czy raczej znak *wan* (卍), to z kolei w Azji symbol związany głównie z buddyzmem. W kulturze koreańskiej ten geometryczny znak ma swoje własne znaczenie, które można przetłumaczyć jako: „życzę ci pomyślnych wiatrów w dziesięciu tysiącach spraw" lub „pomyślnych wiatrów przez dziesięć tysięcy lat"[17].

Bandaji

Kolejnym, bardzo popularnym meblem ustawianym niegdyś w koreańskich domach była *bandaji*. Był to rodzaj skrzyni otwieranej tylko w połowie (druga połowa pozostawała zamknięta)[18]. Mogły występować różne formy *bandaji*, dekorowanych w różny sposób, w zależności od regionalnych i estetycznych potrzeb. Skrzynie mogły być wewnątrz puste lub wypełnione półkami czy szufladami, jednak te najbardziej typowe pozostawały z reguły niezabudowane. Uboższe warstwy koreańskiego społeczeństwa używały *bandaji* głównie do przechowywania ubrań, zaś bogatsze dodatkowo składowały w niej książki, dokumenty, ceremonialne akcesoria, a także wszelkie inne wartościowe przedmioty[19]. Kim Hee-Soo wyróżnił siedem typów *bandaji* w zależności od regionów: *Pyeongando*, *Gyeonggido*, *Gangwondo*, *Chungcheongdo*, *Gyeongsangdo*, *Jeollado* i *Jejudo*[20]. Wszystkie siedem typów służyło do przechowywania ubrań i było skrzyniami z zawieszoną na zawiasach klapą. Niemniej jednak, każdy rodzaj miał swoje charakterystyczne cechy objawiające się we wzornictwie i w specyficznych kształtach. *Pyeongando bandaji* charakteryzowały głównie bardzo wypracowane geometryczne wzory umieszczane w metalowym okuciu (zawiasach, klamkach, klamrach czy też narożnikowych ornamentach) od frontu skrzyni. Z kolei *Gyeonggido bandaji* wyróżniało niezwykle realistyczne wzornictwo wykonane w metalu – były to głównie rysunki zwierząt, takich jak nietoperze, motyle, ryby tudzież wzory roślinne, jak tykwa czy swastyki. Natomiast *Gangwondo bandaji* cechowała bardzo oryginalna forma przedniej strony, w której znajdowały się panelowe drzwi nieco cofnięte do środka mebla, wyglądające jak umieszczone w ramie.

[15] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 26).

[16] *Chinese symbols* http://www.britishmuseum.org/pdf/chinese_symbols_1109.pdf (dostęp: 2014.08.12).

[17] HTKH (2007: 191).

[18] Na temat *bandaji* zob. artykuł Kim Heesoo (2004: 219–239).

[19] HTKH (2007: 123).

[20] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 294–297); WAP (2004: 120–121, nr katalogu 120).



3. Podwójna wieżowa skrzynia icheungnong
(NFMK, nr inw. 4281).
Fot. udostępniona przez NFMK.

Chungcheongdo bandaji miała wiele dekoracyjnych okuć, z których najczęściej występowały tzw. „ogony jaskółek" (*jebiggori*). *Gyeongsangdo bandaji* była niską, szeroką skrzynią, bogato zdobioną metalowym okuciem w kształcie cykad, sów, nietoperzy i swastyk. Z kolei *Jeollado bandaji* występowała w dwóch odmianach: pierwsza prezentowała bogate ażurowe wzory podobne do koreańskich skarpet, szpul i granatów (owoców); druga była raczej skromna, posiadała podstawowy zestaw ażurowych okuć w kształcie kwiatu lotosu lub *jebiggori*. Ostatnia z siedmiu rodzajów skrzyń to *Jejudo bandaji*. Był to surowo wykonany mebel, z widocznymi na powierzchni śladami po użytych narzędziach oraz z metalowymi zawiasami w postaci tradycyjnych koreańskich skarpet (*beoseon*).

W kolekcji Narodowego Muzeum Folkloru Korei znajduje się szczególnie reprezentacyjny dla północnych obszarów Korei przykład *Pyeongando bandaji* (nr inwentarza 17445) (Il. 2)[21]. Przedmiot pochodzi z XIX wieku i mierzy: 85 × 42 × 81 cm. Wykonano go z drewna sosny, gruszy i brzostownicy japońskiej, dodatkowo jego przód ozdobiony jest cienkimi panelami z białego cedru. Na część frontową składają się płyta czołowa (*amneol*) i panel drzwiowy (*munpan*). Skrzynia stoi na czterech nogach (*jokdae*) zapewniających naturalną wentylację i chroniących jej dolną część przed przegrzaniem, mogącym nastąpić w wyniku stosowania w większości koreańskich domów ogrzewania podłogowego (*ondol*). Frontową część skrzyni pokrywają ażurowe wzory w formie kwadratów i owali. Oprócz funkcji użytkowych miały one również znaczenie symboliczne, potrzebne do wyrażania idei Nieba (formy okrągłe), tudzież idei Ziemi (formy kwadratowe). Układ okuć widoczny w tym meblu jest bardzo harmonijny. Dwa podłużne zawiasy łączące panel drzwiowy z płytą czołową zostały symetrycznie rozłożone po obu stronach znacznie mniejszego zawiasu z zaokrąglonymi krawędziami, znajdującego się pośrodku skrzyni. Cztery ażurowe okucia w formie kwadratów (*gwijangsik*) umieszczono w narożnikach panelu drzwiowego, między nimi wprowadzono dwie małe rozetki, po jednej z każdej strony. W środkowej górnej części panelu drzwiowego przyczepiono duże ażurowe okucie (*apbatang*) chroniące drewno przed uderzeniami potężnego zamka zawieszonego na klamrze (*ppeotchimdae*). Dwa dodatkowe mniejsze okucia z uchwytami (*deulsoe*) umieszczono po obu stronach *apbatang*u. Płyta czołowa jest nieznacznie wyższa od panelu drzwiowego. Ozdobiono ją jedenastoma krawędziowymi klamrami (*gamjabi*), które łączą się ze ścianami bocznymi skrzyni oraz jej dolną częścią. W dolnych narożnikach tejże płyty znajdują się dwa kwadraty (po jednym z każdej strony) tego samego rozmiaru, co okucia na panelu drzwiowym. Centralną przestrzeń między dwoma zawiasami biegnącymi pionowo w dół wypełnia ażurowa dekoracja składająca się z trzech centrycznie ułożonych okuć w kształcie rombów. Dwa romboidalne okucia łączy sporych rozmiarów uchwyt, opadający na znajdujące się poniżej trzecie okucie. To ostatnie ma nieco zniekształconą formę rombu, bowiem zamiast kąta prostego w jego dolnej części pojawia się zaokrąglenie, okazujące się być przy bliższym spojrzeniu częścią wzoru układającego się w kształt wazy wypełnionej zmodyfikowanym chińskim znakiem symbolizującym długowieczność. Dwa inne uchwyty średnich rozmiarów znajdują się po obu stronach ścian (*cheungneol*) skrzyni.

Icheungnong

Inny typ mebla skrzyniowego prezentuje *icheungnong*, czyli podwójna skrzynia używana do przechowywania ubrań i kosztowności. Był to rodzaj wieżowej skrzyni rozdzielanej w razie potrzeby na kilka części umieszczonych na oddzielnych wspornikach. Kolekcja NFMK posiada reprezentatywną grupę *icheungnong*ów, z których kilka egzemplarzy zasługuje na szczególną uwagę ze względu na wysoką jakość ich wykonania. Do tej właśnie grupy należy podwójna wieżowa skrzynia (nr inwentarzowy 4281) (Il. 3)[22]. Jej wymiary to: 87 × 47,5 × 126,8 cm. Górna i dolna skrzynia są identyczne. Wykonano je z drewna paulowni dostarczającego ozdobnych wzorów. Ułożone jedna na drugiej i wsparte na stelażu z czterema nogami, przypominają dwupoziomowy kabinet (*yi cheong jang*). Forma mebla jest zrównoważona i harmonijna, bez zbędnych ozdób. Pośrodku przedniej płyty każdej skrzyni znajdują się drzwi zdobione wzorami wykonanymi z macicy perłowej, przedstawiającymi znaki pomyślności, takie jak: para żurawi, jeleń z łanią, bambusy, sosny, legendarne grzyby (*bulrocho*) i kwiaty. Poza tym, obie skrzynie wyposażono w odpowiednią ilość okuć. Te narożnikowe (*gwijangsik*)

[21] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 294–297); WAP (2004: 120–121, nr katalogu 120).

[22] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 192–195); WAP (2004: 16, nr katalogu 3).

są stosunkowo duże i uformowane w kształt ćwiartek koła. Z kolei ozdobne kątowniki (*gamjabi*) spajające przednią płytę ze ścianami bocznymi skrzyń są nieco mniejsze i bardziej faliste. Zawiasy łączące drzwi i narożniki płaskie są okrągłe. Każda para drzwi ma swój własny zamek z kluczem umocowanym na okrągłym zawiasie. Poniżej drzwi znajduje się uchwyt o tym samym kształcie co uchwyty na bocznych ściankach (*cheungned*) każdej skrzyni. Konstrukcję mebla uzupełnia stelaż z nogami (*madae*), który niczym rama obejmuje dolną część całej konstrukcji. Został on wykonany w nierzucający się w oczy, ale bardzo elegancki sposób. Delikatne zakrzywione linie w środkowej górnej części tworzą „otwór na wiatr" (*punghyed*), który wraz ze zgiętymi do wewnątrz nogami i subtelnym okuciem (*gwijangsig*) w narożnikach nadaje *icheungnong*owi lekkości. Ten typ mebla należał do ogólnej grupy skrzyń (*nong*), których formy zmieniały wygląd ze względów praktycznych. Z początku ludzie korzystali z kufrów otwieranych górą. Jednakże z powodu niedogodności wynikających z takiego sposobu otwierania opracowano inny, zdecydowanie bardziej funkcjonalny. Wprowadzono mianowicie drzwi oraz panel drzwiowy od strony frontowej, a dla lepszej ochrony przechowywanych wewnątrz skrzyni przedmiotów zainstalowano specjalne zamki. *Nong*i w porównaniu z innymi meblami, zwłaszcza tymi należącymi do mężczyzn, w przeciągu wielu stuleci wykazywały znacznie większe zróżnicowanie form i wzorów. Wynikało to z pewnego rytuału pogrzebowego, polegającego na paleniu tudzież przenoszeniu w inne miejsce wszystkich mebli należących niegdyś do teściowej. W ten sposób szereg wzorów uległo zniszczeniu. By zaspokoić kobiece poczucie estetyki, powstawały niezmiennie nowe formy i wzory[23].



4. Skrzynka ham (NFMK, nr inw. 23483).
Fot. udostępniona przez NFMK.

Ham

Wśród drewnianych mebli ustawianych w *anbang* były również znacznie mniejsze, takie jak skrzynki *ham*, powszechnie używane do przechowywania dokumentów, biżuterii lub zestawów do szycia. Niektóre z nich wyglądały niczym drogocenne przedmioty pokryte laką i dekoracją z macicy perłowej. Często eksponowano je na kabinetach lub wieżowych skrzyniach. W kolekcji NFMK znajduje się ciekawy przykład tego typu skrzynki (nr inwentarzowy 23483) (*Wood and Paper in Korean Traditional Crafts* 2004: 20. Cat. No. 7) (Il. 4)[24]. Mierzy ona 31,6 × 22,7 × 23,3 cm i jest wspaniale dekorowana wzorami z macicy perłowej, pojawiającymi się na każdej jej ściance pokrytej czarną laką. Konstrukcja skrzyni jest prosta i wyrafinowana. Cały korpus unosi się na czterech mocnych nogach lekko wygiętych na zewnątrz. Przestrzeń między nogami, tuż przy dolnej krawędzi, wypełnia niczym „rozciągnięty fartuch" (*ungak*) dekoracja tworząca „otwór na wiatr". Skrzynka nie ma zamka, zatem aby ją otworzyć, trzeba było lekko podnieść w górę jej pokrywę. Tym, co sprawia, że obiekt szczególnie przyciąga uwagę, jest wspomniana dekoracja wykonana z czarnej laki i macicy perłowej. Koreański termin na intarsję z macicy perłowej to *najeon*. Słowo to oznacza zarówno technikę, jak i inkrustowane tą techniką przedmioty[25]. Materiał używany do dekoracji pobierano z muszli małż i ślimaków morskich. Był on niezwykle cenny, dlatego też rzeczy nim zdobione uważano za bardzo wartościowe. Najstarsze przedmioty intarsjowane macicą perłową wykonywano już w okresie chińskiej dynastii Shang (XVI–XI wiek p.n.e.), choć z niejasnych przyczyn rzemiosło to popadło w zapomnienie i dopiero w okresie chińskiej dynastii Tang (618–907 n.e.) ponownie przywrócono je do życia. W Korei pierwsze dekoracje z zastosowaniem macicy perłowej pojawiły się dopiero w okresie dynastii Goryeo. Niestety, zaledwie kilka przedmiotów z tamtych czasów przetrwało do naszych dni. Większość z tego, czym dzisiaj dysponujemy, pochodzi z okresu dynastii Joseon, tak jak i *ham* z kolekcji NFMK.

Skrzynka prezentuje dość typowy repertuar wzorów charakterystycznych dla wyrobów pokrytych laką z końca XIX wieku n.e. Były to głównie symbole pomyślności (*gilsang*), takie jak żurawie, niebiańskie brzoskwinie, „Osiem Skarbów", smoki, nietoperze czy chińskie znaki wróżące długie życie lub powodzenie[26]. Za ich pomocą można było wyrazić pragnienie pokoju i szczęścia. Środek każdej ścianki omawianej skrzynki – włącznie z pokrywą – zdobi chiński znak *shou* 壽 (oznaczający długie życie) zmodyfikowany do formy okręgu. Co więcej, tuż przy krawędziach tych ścianek znajdują się cienkie obramowujące paski macicy perłowej. Pokrywę dekorują dwie postaci żurawi ustawione w lustrzanym odbiciu po obu stronach centralnego medalionu (ptaki wyglądają, jakby wzlatywały do nieba, które przedstawiono w postaci krótkich, rozproszonych, ale równoległych względem siebie pasków z macicy perłowej) i delikatne gałązki drzewa brzoskwiniowego otaczające znak *shou*. Gałązki wraz z owocami brzoskwini pojawiają się również na innych ściankach skrzynki. Wyglądają one szczególnie efektownie od strony przedniej i tylnej, jak gdyby wyrastały z bocznych krawędzi *ham* i dalej rozwijały się w kierunku medalionu. Dodatkowe ozdoby w kształcie siedmiopłatkowych kwiatów ułożono w poziomym paśmie biegnącym dookoła ścianek wieczka (pięć kwiatów na przedniej i tylnej stronie oraz trzy kwiaty po stronie lewej i prawej). Całość skrzynki pokryta jest wewnątrz papierem z nadrukowanymi wzorami kwiatowymi.

Meble z przestrzeni *sarangbang*

Inna grupa mebli użytkowana w koreańskich domach znajdowała się w kwaterach *sarangbang*. Była to mieszkalna przestrzeń zarezerwowana jedynie dla mężczyzn, którzy tam studiowali, pracowali, przyjmowali gości i czasem spożywali posiłki w towarzystwie dygnitarzy. Z powodu szczególnej roli, jaką ogrywała, przestrzeń ta musiała być wyposażona w odpowiednie przedmioty, takie jak: stolik do czytania (*gyeongsang*), kwadratowy stół na przekąski, książki lub kwiaty, regał (*sabangtakja*), listownik (*gobi*) itp.[27]

Uigeorijang

Jednym z największych koreańskich mebli umieszczanych w *sarangbang* była szafa (*uigeorijang*), której formę opracowano dość późno, w okresie dynastii Joseon. Był to jedyny

[23] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 186).

[24] WAP (2004: 20, nr katalogu 7).

[25] Na temat technik opracowywania macicy perłowej zob. Kōji Kobayashi (2012: 72).

[26] Jihyun Hwang (2012: 67).

[27] WAP (2004: 13).

mebel do przechowywania ubrań znajdujący się w męskiej przestrzeni mieszkalnej[28]. Powodem tego był fakt, iż *uigeorijang* służyła głównie do wieszania oficjalnych ubrań męskich, które łatwiej było wyjąć z szafy umieszczonej w zasięgu ręki, bez pokonywania długiego dystansu. Kolekcja NFMK posiada grupę *uigeorijang*ów, spośród których dwie szczególnie przyciągają uwagę. Pierwsza (nr inwentarzowy 15435) pochodzi raczej z późnego okresu dynastii Joseon i wykonano ją z drewna paulowni (Il. 5)[29].

Szafa mierzy 81 × 43 × 171 cm i składa się z dwóch części: górnej, większej, z umieszczonym wewnątrz drążkiem służącym do wieszania ubrań, oraz dolnej – do przechowywania rzeczy poskładanych. Na fasadę górnej partii składają się głównie dwoje prostokątnych drzwi i sześć obramowujących je wąskich paneli (*byeogkan*). Dwa poziomo ułożone panele znajdują się powyżej drzwi, a pozostałe w układzie pionowym (jeden nad drugim) umieszczono po ich obu stronach. Krótkie i długie drewniane odcinki (*dongja*, *soemog* i *gidung*) tworzą ogólny kształt *byeogkans*ów. W dolnej części górnej partii fasady znajduje się inny horyzontalnie ułożony panel ozdobiony rzeźbionymi chińskimi znakami wyrażającymi życzenia długiego życia, szczęścia i pokoju (*shou* 壽, *fu* 福, *kang* 康, *ning* 寧). Chińskie znaki pojawiają się dodatkowo jako dekoracja drzwi. Są to wiersze towarzyszące misternie wyrzeźbionym wzorom bambusa rosnącego na skałach.

Dolna część *uigeorijang*a zawiera przestrzeń otwieraną za pomocą przesuwnych drzwi. W środku każdego panelu znajduje się otwór ułatwiający przesuwanie. Cała konstrukcja szafy wznosi się na czterech prostych nogach, połączonych dwiema stabilizującymi poprzeczkami.

Druga szafa (nr inwentarzowy 25001) (Il. 6) także wydaje się pochodzić z późnego okresu dynastii Joseon. Dowodem na to jest dekoracyjny papier z drukowanymi wzorami przyklejony do wewnętrznych ścianek mebla, używany w Korei dopiero od drugiej połowy XIX wieku n.e.[30] Szafa mierzy 76 × 37 × 148,5 cm i jest w pewnym sensie połączeniem dwóch typów mebli – kabinetu na wiszące ubrania i *bandaji* na rzeczy składane. Fasadę szafy podzielono na kilka części, z których najwyżej położona zawiera drzwi; trzy pozostałe odcinki znajdują się poniżej w układzie horyzontalnym. Drzwi zawieszono na sześciu prostokątnych zawiasach (po trzy z każdej strony). Pośrodku drzwi znajduje się uchwyt przyczepiony do prostokątnego okucia. Na krawędzi między *bandaji* a górną częścią szafy przytwierdzono okrągłe okucie z zamkiem. Dwie frontalne części skrzyni łączą trzy podłużne zawiasy. Cały mebel wznosi się na niewielkich czterech nogach w kształcie litery L. W porównaniu z *uigeorijang*iem o numerze inwentarzowym 15435, przestrzeń pomiędzy nogami a dolną częścią tej szafy jest zdecydowanie mniejsza, choć wystarczająca do zapewnienia właściwej wentylacji. Tym, co zdecydowanie wyróżnia tę szafę, jest papierowa dekoracja przyklejona na zewnątrz i wewnątrz mebla. Papier został ozdobiony nadrukowanymi i pomalowanymi wzorami przedstawiającymi kwiaty i ptaki. Obiekt niedawno przeszedł zabieg konserwatorski i wyjątkowej urody wzory zatarte z biegiem lat ponownie ujrzały światło dzienne.

Takja

Kolejny mebel, projektowany niegdyś wyłącznie z myślą o mężczyznach, przynależny tylko do przestrzeni *sarangbang*, to wielokondygnacyjny regał *takja*[31]. Zazwyczaj mebel ten odpowiadał na zapotrzebowanie mężczyzn klasy średniej i wyższej. Jego pionową i elegancką formę wykorzystywano do budowania symetrycznych i asymetrycznych układów w aranżacjach wnętrz. *Takja* z reguły były regałami otwartymi na wszystkie strony, choć niektóre z nich mogły mieć tylną ściankę. Liczba półek wahała się od dwóch do pięciu. Niemniej jednak zdarzały się także egzemplarze, w których oprócz otwartych półek, w dolnej kondygnacji znajdowała się zamknięta przestrzeń zawierająca szuflady, ułatwiające przechowywanie drobnych akcesoriów. Regały tego typu często służyły jako miejsce do eksponowania książek, wazonów lub kadzideł, dlatego też niezależnie od ich wartości funkcjonalnych pełniły także funkcję dekoracyjną.

W kolekcji NFMK znajduje się elegancki czterokondygnacyjny regał otwarty ze wszystkich stron (nr inwentarzowy 2576) (Il. 7)[32]. Jego dolna część jest nieco wyniesiona powyżej podłogi, w celu stworzenia przestrzeni do wentylacji. Mebel mierzy 53,5 × 53,5 × 179,5 cm. Jego ciemny kolor

[28] KTF (2008: 29).

[29] WAP (2004: 14, nr katalogu 1); Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 42–43).

[30] Pragnę wyrazić serdeczne podziękowania za pomoc w analizie tej szafy pani Park Sung-hee z Wydziału Konserwacji Mebli NFMK.

[31] HTKH (2004: 127).

[32] WAP (2004: 132, nr katalogu 128).



5. Szafa uigeorijang
(NFMK, nr inw. 15435).
Fot. udostępniona przez NFMK.



6. Szafa uigeorijang
(NFMK, nr inw. 25001).
Fot. udostępniona przez NFMK.



7. Regał takja
(NFMK, nr inw. 2576).
Fot. udostępniona przez NFMK.

8. Biurko seoan gyeongsang (NFMK, nr inw. 2043). Fot. udostępniona przez NFMK



i przejrzysta konstrukcja bez zbędnych ornamentów sprawiają, iż *sabang takja* wygląda na pierwszy rzut oka bardzo skromnie. Niemniej jednak wyjątkowo delikatne wzory bambusa i wyplatanej z trzciny maty widniejące od spodu i na wierzchu każdej półki czynią z regału mebel zdecydowanie bardziej wyrafinowany i atrakcyjny, niż mogłoby się wydawać. Subtelne wzory bambusa pojawiają się również na narożnych filarach. Ich zastosowanie miało nie tylko znaczenie dekoracyjne, ale również i symboliczne – bambus w kulturze Chin i Korei był postrzegany jako „dżentelmen". Nazwę tę zawdzięczał Wang Huizhi (344–388 n.e.) – synowi słynnego chińskiego kaligrafa Wang Xizhi (303–361 n.e.), który użył jej w celu podkreślenia niezwykłych zalet, jakimi według artysty obdarzona jest owa roślina[33]. Ten rodzaj symbolicznej ekspresji z reguły stosowano w poezji i malarstwie, jednakże przesłanie mogło być czytelne w jakimkolwiek kontekście związanym z kulturą literatów czy uczonych. Zastosowanie form bambusa jako dekoracji w meblach przeznaczonych do męskich pomieszczeń z pewnością miało na celu podkreślenie zalet pana domu związanych z jego wykształceniem.

Seoan

Innym charakterystycznym meblem ustawianym niegdyś w pokoju *sarangbang* było biurko (*seoan*). Z początku wykorzystywane jedynie przez mnichów do czytania lub pisania ksiąg buddyjskich, z czasem zyskało popularność również wśród osób świeckich[34]. Mebel stał się symbolem uczoności i otrzymał dwie różne formy w zależności od gustu użytkujących go osób. Pierwszy typ prezentował raczej niewyszukane linie i prostą konstrukcję (*chaecksang*), zaś drugi (*gyeongsang*) posiadał więcej elementów dekoracyjnych, takich jak profilowane zakończenia głównej płyty biurka, profilowane nogi, rzeźbione od frontu szuflady i okucia.

NFMK posiada w swej kolekcji stylowy *gyeongsang* (nr inwentarzowy 2043) o wymiarach: 76 × 33,3 × 36,4 cm (Il. 8)[35]. Niegdyś był to mebel przeznaczony tylko dla jednej osoby, głównie do czytania (zwłaszcza dokumentów w formie zwojów). Składa się on z górnej płyty (*cheonpan*), części środkowej i nóg. Końcówki *cheonpan*u zostały lekko podwinięte do góry, by zapobiec ześlizgiwaniu się zwoju. Oprócz podwinięć końcówki otrzymały trójwałkowe profile korespondujące z dekoracjami wypełniającymi narożniki, utworzone przez dolną część *cheonpan*u i ścianki boczne biurka. Profilowane i podwinięte końcówki zostały przymocowane do górnej płyty za pomocą drewnianych złączy sprawiających, iż powierzchnia biurka jest bardzo gładka i spójna. Centralna część *gyeongsang*a składa się z dwóch części: górnej, zawierającej wnękę do przechowywania rzeczy i dolnej, zawierającą szufladę. Fasadę górnej części zdobi dwoje prostokątnych drzwi oraz rytmicznie ułożone panele (po dwa z każdej strony drzwi w układzie jeden nad drugim). Panele zostały ozdobione rzeźbionymi motywami „oka słonia" (*ansangmun*), symbolizującego szczęście. Te same wzory ujęte w ramy dwunastu paneli pojawiają się również w tylnej części mebla. Oprócz tego, wokół drzwi od strony frontowej znajduje się sporo dekoracyjnych okuć. Pięć zawiasów (nie licząc dwóch innych umocowanych od tylnej strony) łączy górną płytę (*cheonpan*) z centralną częścią biurka. Cztery z nich mają nieco zróżnicowaną wielkość, natomiast zawias środkowy jest zdecydowanie największy. Tworzy on wspólny wzór wraz z dekoracjami w formie dwupłatków umieszczonych w znajdujących się poniżej dużego zawiasu narożnikach drzwiczek. Każdy narożnik drzwi zawieszonych na podłużnych zawiasach został ozdobiony takimi samymi dekoracjami. Blokadę stanowi duży zamek przyczepiony do niewielkich rozetek umieszczonych w środku, tuż przy krawędzi drzwi. Inne, nieco większe dwie metalowe rozety z przytwierdzonymi do nich uchwytami przymocowano powyżej zamka po obu stronach drzwi. Dodatkową dekorację stanowią dwa gwoździe (*gwangdujeong*) umieszczone w okolicy dolnych krawędzi zamka, zabezpieczające drewno przed uszkodzeniem wynikającym z uderzeń kłódki. Dolna część mebla składa się z szuflady podzielonej od strony frontowej na trzy podłużne odcinki, z których środkowy jest najdłuższy. Szufladę można wyjąć za pomocą uchwytu przymocowanego do dekoracyjnego okucia. Wszystkie części szuflady zostały ozdobione wyrzeźbionymi wzorami „oka słonia". Najniższą część *gyeongsang*u stanowią raczej niewysokie „nogi tygrysa" połączone dwiema dolnymi poprzeczkami. Cała dolna konstrukcja delikatnie unosi biurko ponad podłogę, pomagając zachować ogólne wrażenie harmonii.

[33] Egan (1994: 288).

[34] HTKH (2004: 129).

[35] WAP (2004: 136, nr katalogu 131).

Icheungchaegjang

Do przestrzeni *sarangbang* można było również wprowadzić innego rodzaju typ mebla przeznaczony do czytania, pisania lub przechowywania książek. Było to połączenie skrzyni *bandaji* i regału nazywające się *icheungchaegjang*. Jeden z ciekawszych przykładów tego typu znajduje się w kolekcji NFMK (nr inwentarzowy 02157) (Il. 9)[36]. Mebel mierzy 108,7 × 48,2 × 112,3 cm. Wykonano go z drewna hurmy (persymony) i sosny. Ogólna budowa tego segmentu składa się z dwóch części: górnej z otwartą wnęką na książki i dolnej z otwieraną do połowy skrzynią. Wyższy poziom wyposażono dodatkowo w przestrzeń znajdującą się tuż za drzwiami umieszczonymi w środkowej części frontowej nieco cofniętej ścianki oraz w dwie szuflady umieszczone poniżej górnej płyty (*cheonpan*). Końce górnej płyty są profilowane i podwinięte do góry, podobnie jak w przypadku wspomnianego wcześniej *gyeongsang*a. Tak jak i tam harmonizują one z dekoracją umieszczoną w narożnikach między dolną częścią *cheonpan*u a bocznymi ścianami mebla. Otwartą wnękę służącą do pisania, czytania i magazynowania książek przykrywa górna płyta. Widoczną w tle ściankę tej wnęki podzielono na różnej wielkości panele. Dwa z nich w formie podłużnych prostokątów ozdobionych wzorami chmur umieszczono w górnej części ścianki. Są to frontowe dekoracje dwóch szuflad. Pod nimi znajdują się cztery kolejne prostokątne odcinki w układzie pionowym zdobione wzorami chmur. Dwa z nich to panele drzwiowe znajdujące się pośrodku ścianki. Najniższa część wnęki zawiera cztery prostokątne panele ułożone poziomo i ozdobione wzorami „oka słonia". Przestrzeń znajdująca się za frontową ścianką wnęki jest oddzielona od dolnej komory nieruchomą deską. Dolną część mebla, tj. *bandaji,* otwierano dzięki frontowemu panelowi drzwiowemu lub poprzez uniesienie górnej płyty. Tę ostatnią zdobi dekoracja malarska widoczna jedynie od wewnętrznej strony. Monochromatyczny obraz przedstawia dwie znajdujące się naprzeciw siebie sroki. Jedną z nich artysta namalował, jak siedzi na gałęzi drzewa (tuż pod krawędzią biurka), a drugą – jak stoi na ziemi z otwartym dziobem i wyciąga szyję w kierunku swojego towarzysza. Po lewej i prawej stronie obrazu znajdują się inskrypcje w języku chińskim. Inny tekst, o wiele dłuższy i również zapisany w języku chińskim, znajduje się na spodzie górnej szuflady. Jest to zestawienie zawierające liczbę zawiasów i koszty materiałów zużytych do wykonania tego mebla, a także jego koszt całkowity. Co więcej, jest tam również zapisana data: 1 maja 1865 lub 1 maja 1925 (Rok Wołu), według księżycowego kalendarza. Data ta oznacza zakończenie pracy nad meblem. Wydaje się, że autorem inskrypcji umieszczonej na spodzie szuflady był sam właściciel mebla, który w ten sposób chciał podkreślić szczególną wartość przedmiotu. Na panelu drzwiowym skrzyni widnieje sporych rozmiarów okucie chroniące powierzchnię drewna przed uszkodzeniami zamka. W związku z uformowaniem dolnej części *icheungchaegjang*a na kształt *bandaji*, jego najniższa część pozostała na stałe zamknięta. Niemniej jednak można dostrzec horyzontalny ślad wskazujący na oddzielenie obu frontowych paneli, połączonych trzema zawiasami w kształcie dyni. Zawiasy mają praktyczne, dekoracyjne i symboliczne znaczenie, dynia bowiem w kulturze Dalekiego Wschodu jest symbolem długowieczności. Mebel wsparty został na konstrukcji złożonej z czterech „zwierzęcych nóg" (*madae*) połączonych dwiema dolnymi poprzeczkami i czterema odcinkami fartucha (*ungak*), które w efekcie tworzą kształty podobne do latających nietoperzy.

Meoritjang

Pojedynczą komodę o nazwie *meoritjang* umieszczano z reguły przy łóżku (zarówno w pokojach *sarangbang* jak i *anbang*), obok niskiego, podłużnego mebla skrzyniowego (*mungap*), z którym tworzyła razem poziomą linię tuż pod oknem[37]. Taki rodzaj mebli służył do przechowywania ubrań lub innych przedmiotów. W kolekcji NFMK znajduje się reprezentacyjny przykład pojedynczej komody (nr inwentarzowy 22630) (Il. 10)[38]. Mebel mierzy 71,4 × 4,4 × 72,8 cm i został wykonany z drewna jesionu. Składa się z trzech zasadniczych części: płyty górnej (*cheonpan*), przegrody środkowej i masywnej konstrukcji nóg (*madae*). Na płytę górną, nieznacznie wystającą poza całą strukturę szafki, złożyły się dwie równoległe deski ujęte w ramę. Narożniki tej płyty ozdobiono metalowym ciemnym okuciem (najprawdopodobniej ściemniałym w wyniku utlenienia), którego kolor zdominował również inne okucia w meblu. W górnej części środkowej przegrody znajdują się trzy

[36] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 52–55).

[37] HTKH (2004: 2004: 163).

[38] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 84–85); WAP (2004: 134, nr katalogu 130).

ułożone poziomo szuflady, na spodzie których widoczne są koreańskie znaki (dość niewyraźne i trudne do odszyfrowania). Pod szufladami znajduje się główna przestrzeń do przechowywania rzeczy. Na płytę frontową składają się dwa prostokątne panele drzwiowe i cztery panele boczne umieszczone po obu stronach drzwi (po dwa panele jeden nad drugim). Najniższą część tej przegrody zajmują trzy panele poziome, wielkością odpowiadające szufladom w górnej części. Dolny fragment mebla wygląda dość imponująco – składa się on z czterech pokaźnych „zwierzęcych nóg" połączonych ze sobą odcinkami fartucha (*ungak*), które kształtem przypominają rozpięte skrzydła nietoperza. Inne wzory nietoperzy, jednak znacznie mniejsze, umieszczono na okuciu łączącym drzwi oraz narożnym okuciu nóg. Profilowane narożniki powyżej nóg również chroni okucie. Wszystkie metalowe elementy mają ciemny kolor z widocznymi złotymi przetarciami, które korespondują z ciemnymi, naturalnymi wzorami drewna pojawiającymi się we frontowej części mebla.

Yeonsang

W przestrzeni *sarangbang* znajdowały się również znacznie mniejsze meble, takie jak stoliczki, w których przechowywano kamienie do rozcierania tuszu, pałeczki tuszu, papier, pędzle, a nawet niewielkie książki w postaci zwojów[39]. Tego typu meble nazywano *yeonsang*. Mogły one mieć różnego rodzaju kształty w zależności od materiałów i dekoracji, jednak większość z nich charakteryzowała się tym, że można było je otworzyć za pomocą znajdującej się na górze pokrywy, tak jak to prezentuje *yeonsang* (nr inwentarzowy 1524) z kolekcji NFMK (Il. 11)[40]. Stolik mierzy 41,5 × 28,7 × 25,4 cm i składa się z trzech części: górnej – przeznaczonej do przechowywania kamieni do tuszu i pałeczek tuszu, środkowej – w postaci szuflady na dokumenty i listy, oraz dolnej – w kształcie półki na książki, papier lub pojemniki z wodą. Górną część stoliczka przykrywają dwa kwadratowe wieczka ozdobione dwoma rzeźbionymi medalionami z umieszczonymi w ich wnętrzu wzorami chryzantem (po jednym medalionie na każdej pokrywie). Inne wyrafinowane wzory pojawiają się na wszystkich zewnętrznych ściankach stoliczka, włącznie z nogami i niskimi ściankami dolnej półki. Głównym motywem tych dekoracji jest chryzantema – jeden z czterech symbolicznych kwiatów, reprezentujących jesień i szlachetność. Na dole pod otwartą półką znajdują się cztery małe, ledwo widoczne nóżki w kształcie trójkątów, które zapewniają *yeonsang*owi wentylację.

Palgeori

Do grupy małych drewnianych mebli z przestrzeni *sarangbang* należały również podłokietniki (*palgeori*). Używano ich do podtrzymywania łokcia osoby siedzącej na poduszce lub materacu. Jednym z takich reprezentatywnych przykładów znajdujących się w kolekcji NFMK jest *palgeori* (nr inwentarzowy 1746) (Il. 12)[41]. Mierzy on 48,6 × 13 × 26 cm i składa się z pięciu części: dwóch równolegle ułożonych do siebie desek, środkowego filara i dwóch paneli bocznych. Trzy ostatnie elementy łączą obie deski, których kształt dostosowano do ramienia siedzącego. Są to formy o zaokrąglonych końcach, nieco wklęsłe od strony wewnętrznej, a wypukłe od zewnętrznej. Mogą przypominać kształtem ziarna fasoli. Jeśli chodzi o główny element wspierający, tj. środkowy filar, to można zauważyć, iż jego kształt ma dość szczególną formę. Są to w rzeczywistości cztery oddzielne cienkie filary skręcone pośrodku niczym lina. Powyżej i poniżej skrętu, wewnątrz słupków, widnieją dwa pąki lotosu. Całość stanowi mocną i solidną podstawę, jednakże dla zachowania większej stabilności dodano boczne ażurowe panele z rzeźbionymi przedstawieniami jelenia, łani i sosen.

Meble kuchenne

Oprócz pomieszczeń sypialnych czy też służących do rozrywki, w koreańskich domach funkcjonowały również inne bardzo ważne przestrzenie, przeznaczone do przygotowania posiłków. Były to kuchnie wyposażone w konkretne meble. Obywatele klasy wyższej zazwyczaj posiadali w swych domach więcej niż jedną kuchnię. Największa służyła do przygotowywania jedzenia, w innych funkcjonowały kominki potrzebne do ogrzewania podłogi[42]. Kuchnie wyposażano w różnego rodzaju naczynia i produkty

[39] HTKH (2004: 130).

[40] WAP (2004: 31).

[41] WAP (2004: 134, nr katalogu 135).

[42] HTKH (2004: 167).



9. Regał ze skrzynią icheungchaegjang
(NFMK, nr inw. 02157).
Fot. udostępniona przez NFMK.



10. Komoda meoritjang
(NFMK, nr inw. 22630).
Fot. udostępniona przez NFMK.



11. Stoliczek yeonsang
(NFMK, nr inw. 1524).
Fot. udostępniona przez NFMK.

12. Podłokietnik palgeori
(NFMK, nr inw. 1746).
Fot. udostępniona przez NFMK.



magazynowane w szafkach, na półkach, w słojach i innych pojemnikach. Znajdowały się tam również różnego typu stoły ustawiane na półkach, kabinetach lub w rozmaitych zakątkach. Można je było także zgromadzić w oddzielnej przestrzeni usytuowanej w tylnej części drewnianej werandy. Przeciętnie majętni ludzi wyposażali swoje kuchnie w proste i najbardziej niezbędne meble, zaś klasa wyższa wolała zdecydowanie większe i bardziej dekoracyjne przedmioty, mające nie tylko znaczenie funkcjonalne, ale również estetyczne.

Najbardziej wyjątkowym meblem w koreańskiej kulturze wydaje się być *soban*, czyli mały stół, doskonale odzwierciedlający konfucjański styl życia, wymagający między innymi ustawiania licznych posiłków na wielu odrębnych i przenośnych stolikach. Użytkowanie stołów ma w Korei dość długą tradycję. Zgodnie z treścią dwunastowiecznej kroniki pt. *Ilustrowane Relacje z Goryeo* (*Goryeo dogyeong*), napisanej przez Xu Jinga (1091/53 n.e.) – chińskiego wysłannika do Królestwa Goryeo – koreańska arystokracja zwykła spożywać posiłki przy czerwonych lakierowanych stołach (*danchiljo*) oraz pijać herbatę przy stolikach pokrytych czarną laką[43]. Z dużym prawdopodobieństwem niektóre z tych stołów wymagały użycia krzeseł lub taboretów, tak jak to ilustrują malowidła ścienne z Grobowca Zapaśników (malowidła w Gakjeochong) i Grobowca Tancerzy (malowidła w Muyongchong), datowane na V do VII wieku (Il. 13, 14)[44]. Krzesła były jednak symbolem władzy i wysokiej rangi, dlatego też korzystali z nich tylko arystokraci[45]. Niemniej jednak koreańska szlachta również siadała bezpośrednio na podłodze, co z kolei przedstawiają malowidła z Grobowca Deokhungri (Il. 15)[46]. Siadanie na podłodze (lub raczej na poduszkach) było podyktowane korzystaniem z genialnego wynalazku, jakim jest używane po dziś dzień ogrzewanie podłogowe, instalowane w prawie każdym koreańskim domu. *Soban*ów używano niezależnie od statusu społecznego. Ich kształty były zróżnicowane ze względu na odmienne techniki i wzory wypracowane w poszczególnych regionach, większość z nich charakteryzowała się eleganckimi kształtami i przyjemnymi dla oka proporcjami. Meble te w rzeczywistości funkcjonowały zarówno jako stoliki, jak i tace, na których kobiety przenosiły posiłki z kuchni do pokojów[47]. Jako że służyły za przenośne stoliki, musiały być lekkie. Najczęściej wybierano do ich produkcji drewno z miłorzębu (odporne na wilgoć), sosny (łatwo dostępne)



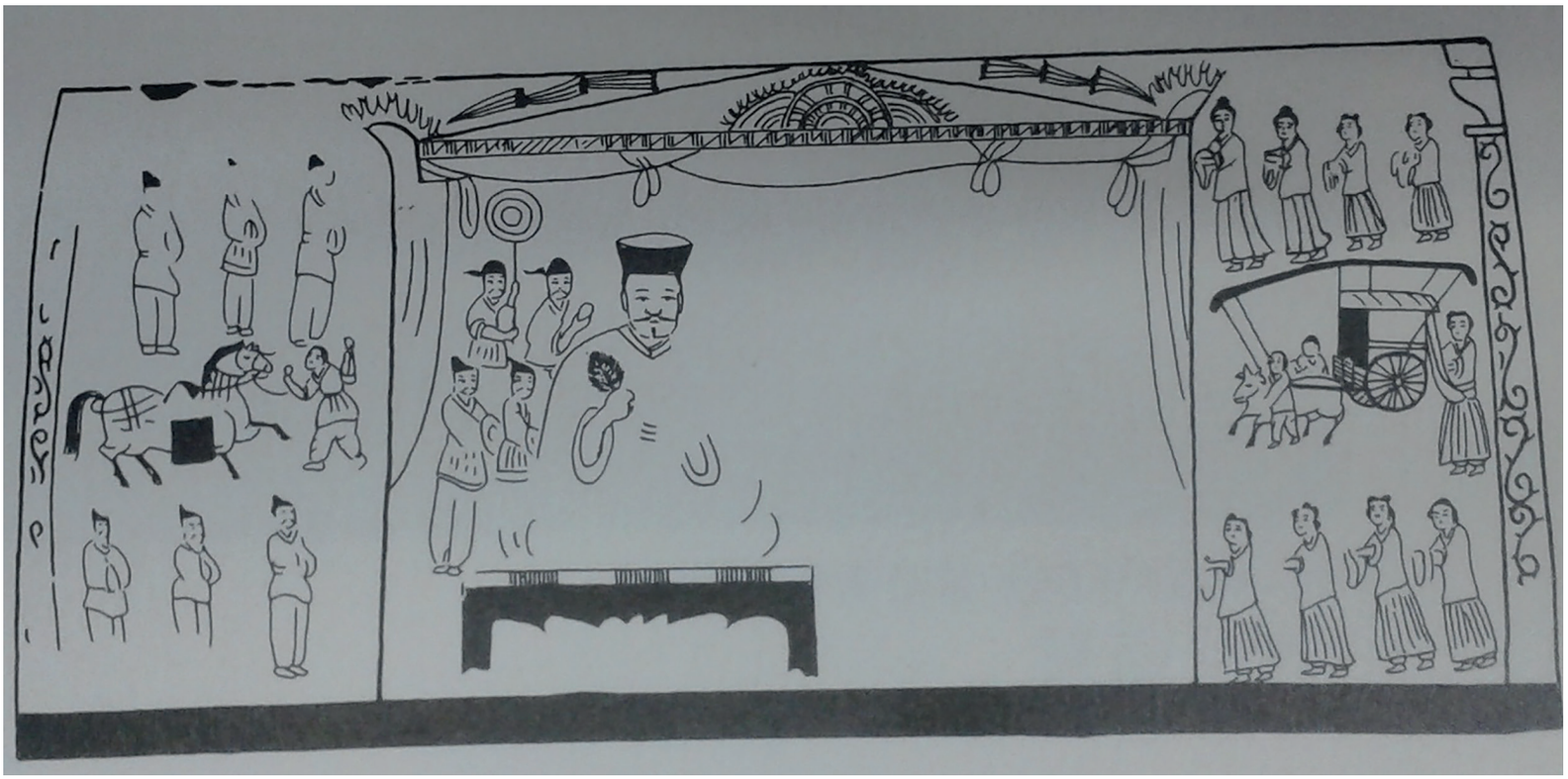


13. i 14. Fragmenty malowidła naściennego z Grobowca Zapaśników. Fot. Bogna Łakomska.

[43] Pai Man Sill (2006: 17).

[44] Zob. reprodukcje malowideł z Gakjeochong i Muyongchong w: KTM (2006: 271–275 i s. 276–283).

[45] Jeden z siedemnastowiecznych obrazów pt.: ***Gorące Źródła Króla Hyeonjonga Podróż do Miasta Ouyang w Roku Jeongmi*** stworzony przez anonimowego artystę w 1667 r. n.e., ukazuje między innymi pawilon królewski, w którym znajdują się dwa krzesła. Zwój z malowidłem należy do kolekcji Muzeum Folkloru Ouyangu (Il. 16).



15. Rysunek ukazujący fragment malowidła naściennego z Grobowca Deokhungri. Fot. z własnego archiwum.

16. Detal malarskiego zwoju pt. *Gorące Źródła Króla Hyeonjonga Podróż do Miasta Ouyang w Roku Jeongmi*, stworzony przez anonimowego artystę w 1667 roku n.e. Fot. Bogna Łakomska.



lub brzostownicy japońskiej (które daje oryginalne wzory), ale również drewno z klonu, głożyny pospolitej (jujuby) i innych drzew[48]. Na strukturę *soban*u składają się głównie dwa elementy: blat (*ban*) i nogi (*gak*). *Ban*y dzieliły się na rodzaje w zależności od ich kształtów – mogły być *ban*y prostokątne (*jangbanghyeongban*), kwadratowe (*sagakban* lub *sabangban*), wieloboczne (*dagakban*), okrągłe (*wonban*), w kształcie kwiatu (*hwahyeongban*), w kształcie płatków lotosu (*yeonyeopban*) oraz w kształcie półksiężyca (*banwolban*). Oprócz różnych form blatów *soban*y dzieliły się (i nadal dzielą) również ze względu na rozmaite kształty nóg oraz ich liczba. Są stoliki o czterech, trzech i dwóch nogach, a także stoliki wsparte na pojedynczej kolumnie. Do tej pierwszej grupy należą np. meble typu *tongyeongban* i *najuban*, z kolei *haejuban* jest przykładem stolika o dwóch nogach w kształcie prostokątnych paneli, a *iljuban* prezentuje typ stolika wspartego na pojedynczym filarze. Są również stoliki obrotowe, jak *hoejeonban*, czy też obudowane panelami z umieszczonymi w nich otworami

[46] KTM (2006: 135).

[47] Kim Heesoo (2004: 235); Pai Man Sill (2006: 21–22).

[48] Kim Heesoo (2004: 235).



17. Stolik sagakban (NFMK, nr inw. 23566).
Fot. udostępniona przez NFMK.



18. Stolik haejuban (NFMK, nr inw. 1536).
Fot. udostępniona przez NFMK.



19. Stolik hojokban (NFMK, nr inw. 743).
Fot. udostępniona przez NFMK.



20. Stolik chungjuban (NFMK, nr inw. 23376).
Fot. udostępniona przez NFMK.

wiatrowymi, jak *dagagban*. Są także *sobany*, których nogi mają kształt wzorowany na kończynach zwierząt, takich jak tygrys czy pies, czego świetnym przykładem jest *hojokban* (stolik o nogach tygrysa) czy *gujokban* (stolik o nogach psa)[49]. Ponadto każdy stolik zdobiły zazwyczaj rzeźbione i ażurowe wzory umieszczone najczęściej w partii fartucha (*ungak*). Niektóre *sobany* mogły być również wyposażone w poprzeczki (*jokdae*) łączące nogi lub w umieszczony pośrodku blatu, od jego dołu – wspornik (*iljugak*). Oprócz pięknych kształtów *sobany* dość często zdobiono motywami z natury lub chińskimi znakami wyrażającymi szczęście, zdrowie i pokój. W pierwszej połowie dynastii Joseon rzemieślnicy zwykle stosowali formy śliwy, orchidei, chryzantemy i bambusa, jednak w późniejszym czasie zaczęli wprowadzać nowe wzory, takie jak „oczy słonia", chmury, buddyjskie swastyki, kratki i symbole *yin-yang*. Wraz z „nogami tygrysa" czy „nogami psa" formy te tworzyły repertuar szamańskich dekoracji wyrażających wiarę w siły natury i jej bóstw[50]. Elementem dekoracyjnym były również warstwy czarnej lub czerwonej laki albo świeżej żywicy, pokrywające całe meble. Oprócz znaczenia dekoracyjnego laka lub żywica miała także właściwości ochronne (wodoodporne i zabezpieczające drewno przed pękaniem).

W Narodowym Muzeum Folkloru Korei znajduje się pokaźna kolekcja różnych typów *sobanów* pochodzących głównie z okresu dynastii Joseon. Między innymi znajduje się tam kwadratowy stolik (*sagakban*) o czterech cylindrycznych nogach przypominających pędy bambusa (nr inwentarzowy 23566) (Il. 17)[51]. Mebel wykonano w Naju (południowa prowincja Jeolla). Mierzy on 53 × 39,5 × 28,5 cm. Do jego produkcji użyto drewna brzostownicy japońskiej i sosny. Składa się z kwadratowego blatu (*cheonpan*), czterech nóg połączonych dwiema poprzeczkami (*jokdae*) i ażurowego fartucha (*ungak*) ułożonego w geometryczne (prostokątne) wzory, łączącego wszystkie cztery nogi. Brzeg *cheonpanu* jest przycięty, a jego narożniki zaokrąglone. Inne *sagakbany* mogły być znacznie mniejsze. W kolekcji NFMK znajduje się szczególnie reprezentatywny przykład (nr inwentarzowy 1536) (Il. 18)[52]. Mebel pochodzi z okresu Joseon i został wyprodukowany w Haeju (prowincja Hwanghae), dlatego też nazywa się go *haejuban*. Ten mały stolik, mierzący 33 × 28 × 23 cm, składa się z grubego blatu wykonanego z jednego kawałka drewna i dwóch bocznych paneli ozdobionych ażurowymi arabeskami. Krawędź blatu ma łagodnie zaokrąglenia w kształcie dwupłatków w narożnikach. Ponadto poniżej blatu zamontowano fartuch (*ungak*) składający się z rzeźbionych wolut, które razem z bocznymi panelami tworzą wyjątkowy przykład dekoracji. Większych rozmiarów niż *haejuban* był *hojokban* – stolik ze wspornikami w kształcie nóg tygrysa, którego przykład również znajduje się w kolekcji NFMK (nr inwentarzowy 743) (Il. 19)[53]. Mebel mierzy 48,3 × 33 cm i wyróżnia się czerwonym kolorem laki pokrywającej okrągły blat, nogi i fartuch. Niemniej jednak można zauważyć subtelne różnice w odcieniach tego koloru, jako że na blacie czerwień jest zdecydowanie intensywniejsza i jaśniejsza niż w pozostałych miejscach. Spodnią część blatu pokrywa błyszcząca warstwa czarnej laki. Meble pokryte czerwoną laką z reguły były zarezerwowane dla władców[54], dlatego też zachodzi przypuszczenie, że niniejszy stolik należał niegdyś do osoby wysokiej rangi. Prezentowany *hojokban* składa się z okrągłego blatu, czterech nóg, dwóch poprzeczek łączących nogi i fartucha. Nieznacznie wklęsły blat wykonano z jednego kawałka drewna i ozdobiono rytą dekoracją w formie koła. Cztery nogi, których kształt nawiązuje do tygrysich kończyn, w górnej części mocno wybrzuszają się na zewnątrz, a następnie łagodnie przechodzą w dół, zakrzywiając się do wewnątrz i kończą się wolutami. Nogi otrzymały dodatkowo ażurową dekorację wypełniającą od wewnątrz i od zewnątrz przestrzenie utworzone przez zakrzywienia. Podobne ażurowe zdobienia znajdują się w części fartucha. *Gujokban* należy do innej grupy *sobanów*. Mebel ten wyróżnia się poligonalnym blatem i podpórkami w kształcie nóg psa. NFMK w swojej kolekcji posiada grupę tych mebli, wśród których szczególną uwagę przyciąga *chungjuban* (nr inwentarzowy 23376) (Il. 20)[55]. Mebel mierzy 42,5 × 30 cm. Stół zwraca uwagę swoimi wspornikami lekko wygiętymi na zewnątrz. Kształt nóg bardzo precyzyjnie wycięto z pojedynczych kawałków drewna. Wzdłuż każdej nogi od jej zewnętrznej strony widać ostrą krawędź, z kolei od strony wewnętrznej powierzchnia nóg jest zupełnie gładka. Wszystkie wsporniki zakończono formami przypominającymi psie łapy, które połączone są dwiema równoległymi poprzeczkami. W górnej części nogi łączy

[49] Pai Man Sill (2006: 27–29, 33); Kim Heesoo (2004: 95–115).

[50] Pai Man Sill (2006: 23).

[51] WAP (2004: 106, nr katalogu 110). W kolekcji NFMK znajduje się jeszcze inny, bardzo podobny stolik – nr inwentarzowy 23551. Zob.: Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 574–575).

[52] WAP (2004: 111, nr katalogu 113).

[53] WAP (2004: 100, nr katalogu 99).

[54] Pai Man Sill (2006: 54).

[55] WAP (2004: 113, nr katalogu 115).



21. Stoik najusig soban (NFMK, nr inw. 23426).
Fot. udostępniona przez NFMK.



skromnie wyglądający fartuch, zamontowany tuż poniżej dwunastobocznego blatu o zaokrąglonym obrzeżu. Od spodu blatu znajduje się wydrążone koło mające zapewnić lepszą elastyczność deski. Występujące w meblu połączenia form gładkich i ostrych oraz prostych i krętych dają niejednoznaczne wrażenie sprawiające, iż stolik nabiera zdecydowanie bardziej wyrafinowanego wyglądu, niż to widać na pierwszy rzut oka. Podobnym meblem do *gujokban*u jest *najusig soban* – stolik o wielobocznym blacie, choć innym kształcie nóg. Świetnym przykładem tego typu jest egzemplarz (nr inwentarzowy 23426) z kolekcji NFMK (Il. 21)[56]. Jego wymiary to 43 (średnica) × 27 cm. Wykonano go z drewna brzostownicy japońskiej, której naturalne wzory widnieją na dwunastobocznym blacie stolika. Obręcz stolika zdobi wzór przypominający łodygi bambusa. Pod powierzchnią blatu, podobnie jak w przypadku *chungjuban*a, wydrążono formę koła mającą wzmacniać elastyczność deski. Wzory bambusa dostrzegalne są również na zewnętrznych krawędziach „tygrysich nóg". Delikatnie wygięte wsporniki pokryte specyficznym karbowanym wzorem przypominają nie tyle nogi tygrysa, co raczej formy koników morskich. Wklęsłe i wypukłe przestrzenie utworzone w wyniku wygięć nóg zostały dodatkowo wyposażone w pionowe filarki naśladujące łodygi bambusa. Każdą parę nóg łączą dolne poprzeczki z okrągłymi końcówkami, na których spoczywają wszystkie wsporniki. Pod blatem znajduje się ażurowy fartuch wykonany z geometrycznie stylizowanych wzorów chmur. Jeszcze inny rodzaj *soban*u używany niegdyś do serwowania posiłków to *iljuban* – przenośny stolik opierający się na jednym filarze wspartym na czterech rozpostartych nogach. Świetnym przykładem prezentującym tego typu rzemiosło jest *iljuban* z kolekcji NFMK (nr inwentarzowy 23430) (Il. 22, 22a)[57]. Mebel mierzy 27,3 (średnica) × 24,4 cm i wykonano go z drzewa miłorzębu. Składa się z pięciu części: blatu, fartucha, konstrukcji wspierającej blat, filaru i czterech rozpostartych nóg. Blat otrzymał formę dwunastobocznej płyty ozdobionej obręczą, pod nim znajduje się ledwo widoczny fartuch zaprojektowany w formie połączonych ze sobą skrzydeł nietoperzy. Blat wspiera konstrukcja złożona z czterech rzeźbionych ramion przypominających formą rozciągnięte chmury – dokładnie takie same, tylko skierowane w odwrotną stronę, jak w partii nóg. Filar podtrzymujący blat uformowano w podobny sposób, jak we wspomnianym wcześniej podłokietniku (*palgeori*). Składa się on z czterech smukłych kolumn skręconych ze sobą pośrodku niczym lina. Wewnątrz filaru, powyżej i poniżej skrętu, znajdują się dwa ledwo widoczne rzeźbione pąki lotosu. Dodatkową formę, znacznie smuklejszą i dłuższą niż dwa pozostałe, przypominającą pęd bambusa, umieszczono w dolnej części filaru; została ona przyklejona do górnej części stelaża z nogami. Ten ostatni element składa się z czterech rzeźbionych partii o nieco wypukłej formie, z których każda przyjęła kształt rozciągających się chmur. Znacznie bardziej obudowaną strukturę mebla w porównaniu z *iljuban*em prezentuje inny przenośny stolik zwany *dagagban*. Jego forma przypomina stołek, co wynika z faktu noszenia go przez kobiety na głowie. Znakomity egzemplarz (nr inwentarzowy 23437) znajduje się w kolekcji NFMK (Il. 23)[58]. Mebel mierzy 43 (średnica) × 27,2 cm i wykonano go z drzewa miłorzębu. Składa się z dwunastobocznego blatu i dwunastu bocznych paneli połączonych ze sobą klamrami. Blat otoczono solidną obręczą lekko rozszerzającą się na zewnątrz. Każdy narożnik obręczy wzmocniono metalowymi klamrami, które łączą również boczne panele. Te ostanie ustawiono względem siebie oraz względem blatu pod pewnym kątem. Wycięto w nich rozmaite wzory, takie jak cztery chińskie znaki *shou* (dość mocno stylizowane i wyglądające niczym krzyże zamknięte w medalionach), dwa małe prostokątne otwory oraz dwa większe uformowane naprzeciw siebie na wzór chińskiego berła *Ruyi*, symbolizującego siłę i szczęście. Dolne partie paneli bocznych zostały dodatkowo lekko podcięte w celu uzyskania dodatkowych dwóch otworów. Oprócz dekoracyjnych i symbolicznych funkcji wszystkie te wycięcia odgrywały bardzo istotną ochronną rolę, zabezpieczały bowiem mebel przed przegrzaniem w wyniku podłogowego ogrzewania, zapewniając stolikowi właściwą wentylację.

Wszystkie wymienione powyżej przykłady świetnie ilustrują tradycję koreańskiego meblarstwa. Prezentują one najbardziej charakterystyczne dla tego tematu cechy, takie jak proste kształty, czytelne wzory i doskonałe wyczucie proporcji. Co więcej, pokazują również zapotrzebowanie Koreańczyków na solidne i praktyczne meble, wykonane jednakże w estetyczny sposób. W Korei nadal istnieje ogromne zainteresowanie drewnianym rzemiosłem, zarówno ze strony przeciętnych ludzi, jak i kolekcjonerów. Niemniej

[56] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 562–563).

[57] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 590–591).

[58] Kim Hee-Soo, Kim Samgi (2004: 592–593).

jednak, do czasów dzisiejszych zachowała się raczej niewielka liczba dzieł sztuki o dużym znaczeniu. Większość z nich można podziwiać w muzeach, takich jak Narodowe Muzeum Folkloru Korei lub w zbiorach prywatnych. Ciągle też istnieją, nieliczni co prawda, rzemieślnicy, nieustannie pracujący nad utrzymaniem koreańskiej tradycji meblarstwa. Opiekę nad nimi sprawuje rządowa Agencja Zarządzania Dziedzictwem Kultury Korei (Munhwa Jaecheong), której celem jest zachowanie materialnych i niematerialnych wartości koreańskiej kultury, mających pomóc w zrozumieniu jej wyjątkowości i napełnić poczuciem dumy wynikającym z jej osiągnięć.





22. Stolik iljuban (NFMK, nr inw. 23430).
Fot. udostępniona przez NFMK.

22a. Fragment stolika iljuban.
Fot. udostępniona przez NFMK.

23. Stolik dagagban (NFMK, 23437).
Fot. udostępniona przez NFMK.



Summary

Korean furniture as an example of an everlasting tradition of artistic craftsmanship

The purpose of this article is to present the most characteristic pieces of Korean furniture selected from the collection of the National Folk Museum of Korea in Seoul, showing not only the material heritage of Korean culture, but also its intangible values manifested in the living tradition of arts and crafts transferred from generation to generation.

All the pieces mentioned here are excellent examples of traditional Korean furniture. They present its most distinctive characteristics, such as simplicity of lines and planes, suitable designs and excellent sense of proportions. Moreover, they also demonstrate people's demands for solid items of furniture that are practical, yet made in an aesthetic way.

In Korea, there is still enormous interest in this wooden craft, both from the side of the common people as well as the collectors. Nonetheless, there is rather small number of masterpieces left. Most of them one can see in museums such as the National Folk Museum of Korea or in private collections. Apart from the historical objects, there are still some artisans who constantly work on traditional Korean furniture in order to keep the tradition alive. They are protected by a government agency called Cultural Heritage Administration of Korea (Munhwa Jaecheong), whose goal is to preserve both the tangible and intangible values of Korean culture in order to understand its uniqueness and to celebrate its achievements.

Bibliografia:

Egan 1994 = Ronald C. Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, Harvard: Harvard University Press 1994.

HTKH 2007 = *Hanoak. Traditional Korean Homes*, praca zbiorowa: Choi Jae-Soon; Chun Jin-Hee; Hong Hyung-Ock; Kang Soon-Joo; Kim Dae-Nyun; Min Chan-Hong; Oh Hye-Kyung; Park Young-Soon; translations: Maija Rhee Devine, New Jersey & Seoul: Hollym 2007 (4 edycja).

Jihyun Hwang 2012 = Jihyun Hwang „Tradition and Development – Lacquerwork with mother-of pearl inlay in the Joseon period", w: *Korean Lacquer Art. Aesthetic Perfection*, pod red. Frick Patricia, Soon-Chim Jung, Münster: Museum für Lackkunst. A division of BASF Coating GmbH, 2012, s. 56–71.

Kim Hee-Soo, Kim Samgi 2004 = Kim Hee-Soo, Kim Samgi, *The Understanding of Folk Artifacts I. Korean Wooden Furniture* (wersja w języku koreańskim), Seoul: Jangsewoo Press House 2004.

Kim Heesoo 2004 = Kim Heesoo, „An Analysis of the Shapes of Traditional Wooden Furniture and the Form Classification by Regional Groups – centred on Chest and Dining Tables", w: *Wood and Paper in Korean Traditional Crafts* (wersja w języku koreańskim i angielskim), The National Folk Museum: Seoul 2004, s. 219–239.

Kim Samdaeja 2004 = Kim Samdaeja, „Korean Wooden Crafts", w: *Wood and Paper in Korean Traditional Crafts* (wersja w języku koreańskim i angielskim), The National Folk Museum: Seoul 2004, s. 200–218.

Kōji Kobayashi 2012 = Kōji Kobayashi, „Turban Snails and Abalone Shells – The Technique of mother-of-pearl inlay on the Korean peninsula", w: *Korean Lacquer Art. Aesthetic Perfection*, Münster: Museum für Lackkunst. A division of BASF Coating GmbH, 2012, s. 72–83.

KTF 2008 = *Korean traditional furniture* (한국전통가구) (wersja w języku koreańskim), praca zbiorowa: Nam Gyeongsuk, Kim Jagyeong, Park Gyeongae, Lee Hanna (남경숙, 김자경, 박경애, 이한나), Hanyang University: Seoul 2008 (한양대학교 출판부).

KTM 206 = *The Koguryo Tomb Murals* (wersja w języku koreańskim), pod red. Jeon ho-tae, Hong Seong-Pyo (red. statystyczny), Yonhapnews: Seoul 2006.

NFMK 2009 = *National Folk Museum of Korea*, pod red. Shin Kwang-seop, The National Folk Museum: Seoul 2009.

Pai Man Sill 2006 = Pai Man Sill, *Dining Tables. Korean Traditional Handicrafts*, Ewha Womans University Press: Seoul 2006.

Prüch, Wahlen 2012 = Margareta Prüch, Kyunhee Wahlen, „The Art of Early Korean Lacquer – From the beginnings to the Unified Silla Kingdom", w: *Korean Lacquer Art. Aesthetic Perfection*, Münster: Museum für Lackkunst. A division of BASF Coating GmbH, 2012.

WAP 2004 = W*ood and Paper in Korean Traditional Crafts* (wersja w języku koreańskim i angielskim), The National Folk Museum: Seoul 2004.

* Niniejszy artykuł powstał w oparciu o badania przeprowadzone w Narodowym Muzeum Folkloru Korei (National Folk Museum of Korea lub w skrócie NFMK) w ramach Cultural Partnership Initiative (programu kulturalnej wymiany) finansowanego przez Ministerstwo Kultury, Sportu i Turystki Korei Południowej. Jest to rozszerzona wersja tekstu pt. „Koreańskie drewniane meble z kolekcji Narodowego Muzeum Folkloru Korei"/"Korean wooden furniture from a collection of the National Folk Museum of Korea" opublikowanego przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w roczniku muzealnym pt. *Etnografia Nowa* (vol. 5) w 2014 roku.