

Człowiek a historia

Ludzie i wydarzenia

Tom VII

Piotrków Trybunalski 2021

Recenzenci:

dr hab. Jacek Bonarek, prof. UJK; dr hab. Marek Dutkiewicz, prof. UJK; dr hab. Małgorzata Grupa, prof. UMK; dr hab. Dariusz Milewski; dr Ewa Parkita; dr hab. Aneta Pawłowska, prof. UŁ; dr hab. Łukasz Różycki, prof. UAM

Redakcja

Błażej Cecota – adiunkt Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
w Kielcach
Anna Sęderecka

Korekta

Błażej Cecota, Anna Sęderecka

Skład i formatowanie

Marland

Projekt okładki

Michał Rusak

ISBN 978-83-959275-5-3

© Copyright by authors of articles, 2021

Wydawnictwo IHiSM
ul. J. Słowackiego 116
97-300 Piotrków Trybunalski
email: wydawnictwo.ihism@ihpt.pl

Spis treści

Wstęp

ARCHEOLOGIA

Daria Gromnicka

Dermatoglify – historia i zastosowanie 8

Maria Krystek

Czym dawniej dłonie zdobiono? Biżuteria niższych i średnich warstw społecznych w miastach, w średniowieczu i okresie nowożytnym 25

HISTORIA

ks. Mariusz Lach

Samhain, Dziady, Sollemnitas Omnium Sanctorum – o dziejach jednego święta 47

Kornelia Wasiak

Dzieje kościoła parafialnego w Górze w świetle dokumentów wizytacyjnych z XVI i XVII w. 57

Tetiana Sokolovska

Działalność pedagogiczna i artystyczna Mykoły Leontowycza w kontekście przemian polityczno-społecznych Ukrainy przełomu XIX i XX wieku 72

HISTORIA SZTUKI

Magdalena Milerowska

Nie myśl, że obcy kraj jest domem. Tu czy tam - tworzenie bez echa jest przygnębiające – „zdegenerowani” niemieccy artyści wobec doświadczeń emigracji 95

Magdalena Milerowska

Martwe natury – druga rzeczywistość w malarstwie Felixa Nussbauma 107

Zofia Gralak

Kiedy dzieło przewyższa twórcę – historia Edwarda Saidiego Tingatinga 118

Aleksandra Cieśliczka

O różnicy między pustką a prostotą. Kenya Hara i jego koncepcja współczesnego japońskiego designu 128

Zofia Gralak

Jak mieszkańcy Afryki Wschodniej postrzegają sztukę Zachodu. Przypadek Tanzanii 144

REKONSTRUKCJA HISTORYCZNA

Filip Machura

Umundurowanie i wyposażenie szeregowego Armii Czerwonej w przededniu operacji Barbarossa – wybrane zagadnienia 166

WSTĘP

Niniejszy tom to już siódma monografia będąca pokłosiem odbywających się w Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Piotrkowie Trybunalskim ogólnopolskich naukowych konferencji studencko-doktoranckich „Człowiek a historia”, której osiemnasta odsłona miała miejsce w maju 2021 roku. W ciągu tych kilkunastu lat coroczne spotkania młodych badaczy historii przerodziły się w jedno z największych tego typu przedsięwzięć w naukach humanistycznych w województwie łódzkim. Dowodem na to jest też obecna publikacja, gdzie zgromadziliśmy teksty z różnych dziedzin: archeologii, historii, historii sztuki, a także rozwijającej się na kierunku historia w Piotrkowie Trybunalskim specjalności rekonstrukcyjnej.

W pierwszej części niniejszego tomu można zapoznać się z rozdziałami autorstwa Darii Gromnickiej (Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu), która omówiła zagadnienie użycia materiału dermatoglicznego we współczesnej archeologii, a także Marii Krystek (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) prezentującej wyniki badań sondażowych realizowanych w Gdańsku względem znalezisk taniej biżuterii. Drugi dział monografii otwiera tekst absolwenta Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Piotrkowie Trybunalskim na kierunku historia, księdza Mariusza Lacha, który zajął się analizą porównawczą świąt ku czci zmarłych w tradycjach celtyckich, słowiańskich oraz chrześcijańskich. Omówienie materiału pochodzącego z dokumentów wizytacyjnych XVI-XVII wieku na przykładzie parafii Góra zaprezentowała Kornelia Wasiak z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Niejako wprowadzeniem do kolejnego działu książki jest natomiast tekst autorstwa Tetiany Sokolovskiej z Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach dotyczący życia jednego z najważniejszych ukraińskich kompozytorów, Mykoły Leontowycza. Rozdziały poświęcone historii sztuki przygotowały regularnie z nami współpracujące doktorantki Uniwersytetu Łódzkiego. Magdalena Milerowska omówiła kilka istotnych aspektów związanych z malarstwem przedstawicieli niemieckiej emigracji czasów nazistowskich, Aleksandra Cieśliczka zajęła się postacią Kenya Hary, jednego

z najważniejszych współczesnych teoretyków i praktyków designu w Japonii, natomiast Zofia Gralak zaprezentowała tekst na temat historii jednej ze szkół artystycznych w Afryce Wschodniej, a także wyniki własnych badań dotyczących odbioru dzieł sztuki zachodniej w tamtym obszarze kulturowym. W ostatnim dziale znajdziemy artykuł absolwenta Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Piotrkowie Trybunalskim, Filipa Machury, który przedstawił uwagi dotyczące jego prac rekonstrukcyjnych nad uzbrojeniem i wyposażeniem żołnierzy Armii Czerwonej.

Kończąc ten krótki wstęp, chciałbym podziękować Annie Sędereckiej, która niniejszym tomem konkluduje swoją wieloletnią pracę jako przewodnicząca Studenckiego Koła Naukowego Historyków „Klio” w Piotrkowie Trybunalskim. Efektem jej działań była organizacja wielu konferencji, konkursów, imprez rekonstrukcyjnych, a także redakcja pięciu monografii. Mam nadzieję, że doświadczenia zgromadzone podczas tych przedsięwzięć pomogą w dalszej pracy zawodowej, będąc jednocześnie źródłem wielu miłych wspomnień.

Błażej Cecota

ARCHEOLOGIA

D a r i a G r o m n i c k a
(Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu)

Dermatoglify – historia i zastosowanie

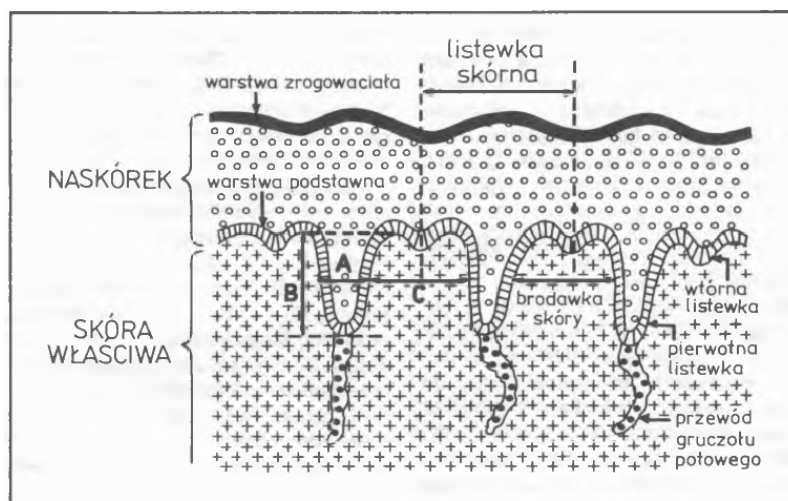
Abstract: The aim of the work is to provide an overview of the history of dermatoglyphs and analyze the application of them in archeology and dactyloscopy. The paper starts with an introduction which provides the general explanation of the notion of dermatoglyphs and also introduces some basic knowledge about the skin structure. The second part focuses on the history of dermatoglyphs, from prehistoric period to modernity. The next part of the paper gives insight into dactyloscopy and how it uses dermatoglyphs. The characteristics and classifications of fingerprints are also presented. The use of dermatoglyphs in dactyloscopy and in forensic science is portrayed on the basis of some first criminal cases in which fingerprints were used to identify the perpetrators. Finally, an application of dermatoglyphs in archaeological research is also analyzed. The paper explores some interesting archeological research in which the dermatoglyphs were found on the ancient artefacts and later used for further analysis and interpretation which helped to broaden the knowledge of the ancient cultures.

Wstęp

Dermatoglify, inaczej zwane również liniami papilarnymi lub brodawkowymi, można zdefiniować jako charakterystyczny układ bruzd występujący na skórze ssaków naczelnych. Odnaleźć je można przede

wszystkim na opuszkach palców rąk, ale również na powierzchni dłoniowej rąk, palcach stóp, a nawet wargach¹.

Na wstępie warto przyjrzeć się budowie skóry, która jest nośnikiem linii papilarnych u człowieka. Skóra (łac. *cutis*, gr. *derma*) jest największym narządem ciała², a jej powierzchnia wynosi około 1,5-2 m². Skóra składa się z trzech głównych warstw: naskórka, skóry właściwej i tkanki podskórnej. Sam naskórek składa się z pięciu warstw: podstawnej³, kolczystej, ziarnistej, jasnej i rogowej. Warstwa rozrodcza odpowiada za stałą odnowę naskórka, jako że jest to miejsce, gdzie zachodzi replikacja komórek. Odpowiada ona również za wytwarzanie melaniny – barwnika skóry. Warstwa podstawna i kolczysta stanowią z kolei żywy naskórek, a miejsce powyżej warstwy kolczystej jest tym, gdzie można obserwować proces rogowacenia komórek (ryc. 1). Warto również wspomnieć, że skórę właściwą tworzą komórki i tkanka łączna, a sama skóra właściwa zawiera również naczynia krwionośne, chłonne, zakończenia nerwowe, mieszki włosowe, gruczoły łojowe i potowe, a także włókna⁴.



Ryc.1. Budowa skóry, schemat⁵

¹ Co ciekawe w przypadku małych szerokonosych linie papilarne odnaleźć można również na chwytnej części ogona.

² Inaczej zwana również powłoką wspólną (łac. *integumentum commune*).

³ Zwanej również rozrodczą.

⁴ J. Moszczyński, *Daktyloskopia zarys teorii i praktyki*. Warszawa 1997, s. 17.

⁵ A. Budnik, *Cechy dermatogliczne człowieka. Przegląd koncepcji i metod badań*, „Przegląd Antropologiczny” 1992, t. 55, z. 1- 2, s. 13.

To właśnie na powierzchni dłoni i stóp wyróżnia się charakterystyczną rzeźbę, związaną z obecnością linii papilarnych. Część skóry, na której widoczne są linie papilarne, nazywana jest skórą cierną (ang. *friction skin*). Skóra właściwa na dłoniach i stopach posiada „wyniosłości w postaci podwójnych rzędów form przypominających czopy”⁶. Te wyniosłości właśnie są to brodawki skórne, a każdy podwójny rząd tych brodawek usytuowany jest pod bruzdą, która znajduje się pomiędzy dwoma liniami papilarnymi na naskórku. Na samej powierzchni linii papilarnych odnaleźć można również pory, czyli liczne otwory, przez które wydostaje się pot. Wysokość linii papilarnych waha się od 0,1 do 0,4 mm i zależy między innymi od płci, wieku, wysokości i budowy ciała. Z kolei szerokość tych linii wynosi od 0,2 do 0,7 mm⁷. Linie papilarne kształtują się do około szóstego miesiąca życia – w tym okresie zostają one ostatecznie ukształtowane. W późniejszych etapach życia mogą one powiększać swoje rozmiary, natomiast sam ich kształt pozostaje niezmienny.

Celem pracy było zaprezentowanie przykładów wykorzystania dermatoglify w różnego rodzaju badaniach, ze szczególnym uwzględnieniem kryminalistycznych i archeologicznych.

Zarys historyczny

Pierwsze przykłady zaobserwowanych dermatoglify sięgają już okresu neolitu. Najstarsze odkryte odciski znalezione zostały na wrytych w skałach malowidłach prehistorycznych – petroglifach. Przykładem takiego petroglifu jest rysunek dłoni, na której znajdują się linie przypominające układ bruzd, odnaleziony nad brzegiem jednego z jezior w Nowej Szkocji. Inne przykłady z takich wrytych wzorów linii papilarnych odnaleźć można również na ścianach jaskiń oraz grobowców okresu neolitu. Niektórzy badacze uważają jednak, że wzory te mogły być nie tyle liniami papilarnymi, ile wytworami wiatru, które te linie tylko przypominały. Odciski linii papilarnych odnaleźć można również na wyrobach ceramicznych pochodzących z wykopalisk. Tego typu ślady powstawały

⁶ J. Moszczyński, op. cit., s. 19.

⁷ Ibidem, s. 19.

przypadkowo w czasie tworzenia naczyń. Zauważono, że właśnie miękka glina jest tym materiałem, na którym dobrze się one odwzorowują.

Odcisków palców używano również celowo chociażby w krajach Dalekiego Wschodu już w VII w. n.e. Odbijanie opuszków palców na umowach czy innych dokumentach prawnych, miało na celu identyfikację osób i było ekwiwalentem obecnie stosowanych podpisów czy pieczęci.

Początkowo naukowcy interesujący się liniami papilarnymi skupiali się raczej na samej ich budowie niż analizie ewentualnych funkcji identyfikacyjnych. Mimo iż wielu spośród nich opisywało budowę linii papilarnych, podkreślić należy szczególnie pracę profesora Uniwersytetu Wrocławskiego Johanna Evangelisty Purkiniego – *Commentatio de Examinæ Physiologico Organi Visus er Systematis Cutanei* (1823)⁸. To on jako pierwszy nie tyle dokonał samego opisu linii papilarnych, ile stworzył ich naukową klasyfikację, wyróżniając dziewięć typów i wzorów występujących na opuszkach palców: łuki, namioty, dwa rodzaje pętlic oraz pięć rodzajów wirów⁹. Same podstawy współczesnej daktyloskopii, czyli nauki o dermatoglifach, zaczęto rozwijać dopiero w dwóch ostatnich dekadach XIX w.

Bardzo duży wpływ na rozwój badań nad dermatoglifami miał Henry Faulds. Jego głównym dziełem było odkrycie dotyczące trwałości linii papilarnych. Uszkodzony lub usunięty naskórek, po regeneracji, posiada taki sam kształt jak przed naruszeniem naskórka. Obecnie cecha trwałości, poza indywidualnością i niezmiennością, stanowi jedną z podstawowych. Co więcej, Faulds doszedł do wniosku, że linie papilarne mogą rzeczywiście służyć do identyfikacji osób, na przykład przestępców. Sam opisał dwa przypadki takiej identyfikacji osobniczej, której dokonał na podstawie analizy linii papilarnych¹⁰.

Badania Fauldsa stały się inspiracją dla innych badaczy, między innymi Williama Herschela, który przebywając w Indiach, zaczął stosować odciski palców na aktach prawnych do identyfikacji emerytowanych żołnierzy indyjskich. Jako że Herschel miał wypłacać im należności pieniężne, odciski palców stały się dla niego sposobem identyfikacji ewentual-

⁸ J. E. Purkyne, *Commentatio de Examinæ Physiologico Organi Visus er Systematis Cutanei*, Vratislaviae 1823.

⁹ J. Moszczyński, op. cit., s. 12.

¹⁰ H. Faulds, *A Manual of Practical Dactylography*, London 1923.

nych oszustów. Na przykładzie odcisków swojej dłoni zauważył on, że linie papilarne są niezmiennie. Zajmował się również zagadnieniem ich trwałości, zainspirowany pracami Fauldsa¹¹. Ten ostatni kontynuował swoje badania i chciał wprowadzić możliwości takiej identyfikacji do praktyki policji londyńskiej. Jego propozycja została jednak odrzucona, a Scotland Yard zamiast daktyloskopii używał do identyfikacji systemu pomiarów antropometrycznych, które co ciekawe, po niecałych dwudziestu latach i tak zostały ostatecznie zastąpione przez daktyloskopię.

Niezwyczajnie ważną postacią dla rozwoju nowej dziedziny był Francis Galton. W swoich badaniach zaproponował on system klasyfikacji wzorów linii papilarnych dzieląc je na łuki, pętlice i wiry¹². Jego największym osiągnięciem było jednak wykazanie trwałości linii papilarnych i udowodnienie, że zmiany w ich przebiegu powstają dopiero poprzez uszkodzenie warstwy rozrodczej naskórka. Jednak równie ważnym efektem jego badań było wykazanie, że nie może istnieć dwóch osobników o identycznym układzie linii papilarnych, co Galton poparł wzorem matematycznym. Imieniem tego badacza nazywamy obecnie odcinek łączący centrum wzoru linii papilarnych z deltą¹³. Inną ważną postacią dla historii daktyloskopii był Edward Richard Henry, który stworzył nowoczesny system klasyfikacji dziesięciopalcowej¹⁴. To również on jako pierwszy wprowadził w życie rejestrację daktyloskopijną¹⁵.

Mimo że badania nad daktyloskopią trwały już od dawna, należy zwrócić uwagę na fakt, iż sam termin „daktyloskopia” (grec. *daktylos* – palec, *skopein* – oglądać) po raz pierwszy został użyty dopiero w 1893 r. przez dziennikarza Francisco Latzina. Natomiast pierwsze wykorzystanie daktyloskopii do identyfikacji przestępstwa miało miejsce już w 1892 r. w Argentynie. Francesco Rojas został znaleziony z okaleczoną szyją w swoim domu wraz z dwoma synami, którzy zostali zamordowani. Po dokładnych oględzinach miejsca zbrodni na framudze drzwi znaleziono ślady odcisków palców naniesione krwią. Jako że Rojas o zbrodnię oskar-

¹¹ W.J. Herschel, *The Origin of Finger-Printing*, Oxford 1916.

¹² J. Moszczyński, op. cit., s. 21.

¹³ F. Galton, *Identification*, „Nature” 1893, t. 48, s. 222.

¹⁴ F. Galton, *Personal Identification and Description*, „The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland” 1889, t. 18, s. 177-191.

¹⁵ E.R. Henry, *Classification and Uses of Finger Prints*, London 1900.

żył sąsiada, odciski znalezione na framudze zostały porównane z tymi sąsiada, jak i samego Rojasa. Okazało się, że odciski należały do tego drugiego, który ostatecznie przyznał się do samookaleczenia i zamordowania swoich synów.

Z zakresu daktyloskopii i jej historii powstało wiele prac, jednak do najistotniejszych zaliczyć można takie opracowania jak: *Finger Prints, Palms and Soles Philadelphia* (1943)¹⁶ autorstwa H. Cumminsa, *Fingerprint Techniques* (1971)¹⁷ autorstwa A.A. Moenssens, czy *Fingerprint Mechanics* (1977)¹⁸ R.D. Olsena.

Zastosowanie dermatoglifów w daktyloskopii

Daktyloskopia jest nauką, która bada urzeźbienie skóry występujące na powierzchniach dłoniowych rąk oraz podeszwach stóp. Odnosi się tylko do badań palców, linie papilarne pozostałych części dłoni bada nauka zwana chejroskopia. Wyróżnić możemy również cheiloskopię badającą czerwień wargową i odciski ust, a także podoskopię, czyli badania odcisków znajdujących się na powierzchni stopy.

Daktyloskopia zajmuje się również badaniami porównawczymi linii papilarnych dłoni w celu identyfikacji osobniczej, na przykład sprawcy przestępstwa. Badania daktyloskopijne opierają się na trzech podstawowych zasadach dotyczących linii papilarnych (zasada 3N):

- **Niepowtarzalność**– linie papilarne są indywidualne dla każdego osobnika. Można więc przyjąć, że nie ma dwóch osób posiadających taki sam układ linii. Nawet u jednej osoby różnią się na poszczególnych palcach, częściach dłoni czy stopach. Cecha jaką jest indywidualność pozwala właśnie na identyfikację osób. Do tego celu wykorzystuje się: minucje (charakterystyczne cechy budowy linii papilarnych), ogólny ich układ, rozmieszczenie i kształt porów, nieregularny kształt krawędzi¹⁹.

¹⁶ H. Cummings, Ch. Midlo, *Finger Prints, Palms and Soles. An Introduction to Dermatoglyphics*, Philadelphia 1943.

¹⁷ A. A. Moenssens, *Fingerprint Techniques*, Philadelphia 1971.

¹⁸ R. D. Olsen, *Scott's Fingerprint Mechanics*, Springfield 1977.

¹⁹ J. Moszczyński, op. cit., s. 21.

- **Nieusuwalność**– jak już wspomniano wcześniej, ze względu na swoje zdolności regeneracyjne i replikacyjne komórek, trwałość linii papilarnych jest pewna. Każdego rodzaju uszkodzenia naskórka nie spowodują zmian w układzie linii papilarnych – zregenerują się one w dokładnie takim samym wzorze.
- **Niezmienność**– linie papilarne ukształtowane do 6 miesiąca życia pozostają niezienne aż do śmierci osobnika.

Klasyfikacja minucji linii papilarnych (wg Cz. Grzeszyka 1970)

NAZWA MINUCJI		SYMBOL	WZÓR	
w języku polskim	w języku łacińskim			
Początek	Initium	I		
Zakończenie	Terminatio	T		
Rozwidlenie pojedyncze	Bifurcatio simplex	B ₁		
Rozwidlenie podwójne	Bifurcatio duplex	B ₂		
Rozwidlenie potrójne	Bifurcatio triplex	B ₃		
Złączenie pojedyncze	Iunctio simplex	In ₁		
Złączenie podwójne	Iunctio duplex	In ₂		
Złączenie potrójne	Iunctio triplex	In ₃		
Haczyk	Unculus	U		
Oczko pojedyncze	Ocellus simplex	O ₁		
Oczko podwójne	Ocellus duplex	O ₂		
Mostek pojedynczy	Ponticulus simplex	P ₁		
Mostek bliźniaczy	Ponticulus gemellus	Pq		
Punkt	Punctum	P _m		
Odcinek	Segmentum	S		
Styk boczny	Iunctura lateralis	Ilal		
Linia przechodząca	Linea intermittens	Li		
Skrzyżowanie	Decussatio	D		
Trojność	Tripus	Tr		
Linia szcztatkowa	Linea rudimentalis	Lr		
Minucja typu „M” „m”	Minutia „M” formis	M		

Ryc. 2. Klasyfikacji minucji linii papilarnych²⁰
²⁰ Ibidem, s. 23.

Charakterystycznymi cechami budowy linii papilarnych są minucje powstające z różnych układów linii ciągłych, w tym m.in. ich początków, zakończeń, odcinków i kropek. Istnieje wiele klasyfikacji minucji, jak chociażby te proponowane przez Galtona, który wyróżnił trzy typy czy Locarda, który wyróżnił trzynaście. Szerokie badania nad minucjami prowadził polski badacz Czesław Grzeszyk, którego klasyfikacja zawiera aż dwadzieścia jeden typów (ryc. 2).

Tak więc, pomimo faktu, że linie papilarne charakteryzują się różnorodną i niepowtarzalną budową, można je sklasyfikować według konkretnych wzorów. Aby rozróżnić poszczególne rodzaje, używa się następujących elementów: delty (dwie linie papilarne biegnące równolegle, które w pewnym punkcie rozchylają się), jądra (TW, termin wewnętrzny), terminu zewnętrznego (TZ) i linii Galtona.

Same wzory linii papilarnych można podzielić na trzy grupy: pętle, łuki i wiry, a dokładniej wyróżnia się: łuki, wzory łukowe namiotowe (namioty), wzory pętlicowe prawe (pętlice prawe), wzory pętlicowe lewe (pętlice lewe) i wzory wirowe (wiry) (ryc.3).



Ryc.3 Przykłady struktur linii papilarnych – od lewej: łuk, pętlica, łuk, wir²¹.

Wzory pętlicowe są najczęściej występującym układem linii papilarnych. Pętle wyróżniają się tym, że muszą zawierać tylko jedną deltę, przynajmniej jedną pętlę i co najmniej jeden element przecinający linię Galtona. Z kolei wzory łukowe są najrzadziej występujące, a zarazem najprostsze i najmniej urozmaicone. Wyróżnia się, jak już wcześniej wspomniano, łuki proste, a także namioty. Wzory łukowe charakteryzują

²¹ J. Stolarek, *Identyfikacja użytkownika na podstawie analizy linii papilarnych*, maszynopis pracy dyplomowej, Politechnika Łódzka, Łódź 2008, s. 25.

się brakiem rdzenia i delty, a także tym, że linie papilarne ułożone są w poprzek wzoru, w postaci łuków, w których widoczne jest wzniesienie w środkowej części wzoru. Ostatni wzór, czyli wiry, mają najbardziej urozmaiconą budowę. Składają się z kół, elips, spirali, które zawijają się, tworząc pętle. Wzory takie mają przynajmniej dwie delty oraz charakteryzują się zakrzywionymi liniami, które nie łączą się z żadną z delt.

Wyżej wymienione cechy są brane pod uwagę w trakcie analizowania odcisków palców w badaniach kryminalistycznych. Poniżej przedstawiono narodziny tej dziedziny oraz przytoczono kilka interesujących spraw kryminalnych wykorzystujących badania dermatoglifów. Warto pamiętać, że przed powstaniem daktyloskopii pewne metody rozpoznawcze wprowadziła francuska policja kryminalna, założona jeszcze w czasach napoleońskich. Inspektorzy z Sûreté ćwiczyli swoją pamięć fotograficzną poprzez urządzanie „parad więźniów” po to, by już w pierwszych chwilach spoglądania na przestępców rozpoznać tych karanych wcześniej. Ich twarze były fotografowane, a następnie tworzone im kartoteki. Zdjęcia nie były jednak wystarczająco wyraźne, ponieważ nie stosowano określonego schematu wykonywania, dodatkowo charakterystyki więźniów były zbyt powierzchowne, co skutkowało większą szansą na mylne rozpoznanie przestępcy. Liczba fotografii w Sûreté osiągnęła około 80 tysięcy już w 1879 r., jednak opis więźniów był na tyle niedokładny, że mógł dotyczyć tysięcy osób. Ten niedoskonały system zrewolucjonizował Alphonse Bertillon. Porównując fotografie przestępców koncentrował się na różnicach w ich wyglądzie, a następnie postanowił zapisywać pomiary aresztantów. W ten sposób powstała antropometria kryminalna, która opierała się na założeniu, że wystarczy poznać 11 wymiarów ludzkiego ciała by zidentyfikować daną osobę²².

Pierwszą z trzech, które zostały rozwiązane dzięki daktyloskopii, jest sprawa kłamliwej dzieciobójczyni. Inspektor Alvarez z La Plata zidentyfikował morderczynię dwóch dzieci po przeprowadzeniu analizy śledczej w 1892 r. Dzięki śladowi w postaci krwawego odcisku na drzwiach ustalono, że winną była matka dzieci, która chciała pozbyć się problemu na rzecz nowego kochanka. Ze względu na brak kompetencji

²² J. Thorwald, *Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki*, Kraków 2009, s. 317.

poprzedniego komisarza jednostki policji, który był wcześniej na miejscu zdarzenia, nie znaleziono innych śladów ani narzędzia zbrodni. Pierwszym oskarżonym był chrestny ojciec dzieci, którego wskazała morderczyni, by uniknąć konsekwencji za popełnioną zbrodnię²³.

Sprawa z 1905 r., z londyńskiej dzielnicy Depford, również jest dość ciekawym przykładem zastosowania daktyloskopii w celu wymierzenia sprawiedliwości. Dotyczyła morderstwa właściciela sklepu z farbami oraz śmierci jego żony, która w wyniku zadanych obrażeń zmarła kilka dni później. Skradziono kasety z pieniędzmi z zawartością jedynie 9 funtów. W całą sprawę zamieszany był także Henry Faulds, który opowiedział się po stronie oskarżonego, negując możliwość wyznaczenia sprawcy poprzez analizę jego odcisków palców. Tym samym, wystąpił on przeciwko własnej metodzie, ponieważ czuł się ignorowany przez Galtona i Henry'ego i chciał utrudnić śledztwo, by utrzyć nosa kolegom. Uznał więc metodę za nieprzydatną i niepoprawną. Kluczowym śladem okazał się jeden odcisk kciuka, który nie widniał jeszcze w policyjnej bazie. Dzięki zeznaniom świadków zdarzenia ustalono, że w tym czasie było tam dwóch mężczyzn, którzy uciekli z miejsca zbrodni. Byli to bracia Stratton, zostali oni powieszani. Plan Fauldsa zdyskredytowania metody i tym samym kolegów się nie powiódł, ponieważ przysięgłym wytłumaczono zasady daktyloskopii poprzez pobranie od nich odcisków kciuków. Na tym przykładzie wykazano unikalność listewek skórnych, która jest jedną z najważniejszych cech w badaniach daktyloskopijnych²⁴.

Ostatni przykład to daktyloskopijny test podczas procesu. Oskarżony o włamanie do nowojorskiego salonu mody był na tyle sprytny, że posiadał aż 5 świadków, którym prokurator nie mógł udowodnić kłamstwa. Sierżant Faurot, który osobiście zdejmował odciski palców włamywacza z okna w salonie, został wyproszony z sali rozpraw. Sędzia kazał mu następnie rozpoznać, który z 15 odcisków palców na szybie odpowiada pojedynczemu odciskowi na blacie biurka. Sierżant bez problemu rozpoznał właściwy odcisk w ciągu kilku minut, dzięki czemu sędzia nie miał żadnych wątpliwości, co do rzetelności identyfikacji winnego przez Faurota. Oskarżony ostatecznie przyznał się i poniósł konsekwencje swo-

²³ Ibidem, s. 348.

²⁴ Ibidem, s. 369.

ich czynów²⁵. Powyższa historia zwraca uwagę na cechę indywidualności, a także pokazuje, jak identyfikacja daktyloskopijna może stanowić w sądzie dowód dotyczący tożsamości osobnika. Model indywidualności linii papilarnych może również posłużyć do oszacowania prawdopodobieństwa, chociażby takiego zagadnienia jak ewentualność sfałszowania korespondencji²⁶.

Należy zadać sobie pytanie, czy możliwe jest oszukanie nauki, jaką jest daktyloskopia. Ze względu na zasadę 3N, przytaczaną wcześniej, nie jest to proste zadanie. Część zainteresowanych próbowało usunąć skórę z opuszków palców lub wypalić ją przy działaniu żrących kwasów. Niestety było to nieskuteczne, ponieważ wraz z procesami gojenia na nowym naskórku odnawiały się linie papilarne. Gus Winkler wykazał się jednak większą pomysłowością. Wynajął chirurga, by ten zmienił fragment linii papilarnych na jego palcach. Winkler został znaleziony martwy, jednak blizna, która powstała na miejscu zabiegu nie zdążyła się jeszcze zagoić, więc nawet gdyby przeżył, nie uniknąłby kary za morderstwo, którego dokonał. Innym radykalnym przypadkiem był kryminalista, który poddał się zabiegowi przeszczepu skóry z klatki piersiowej. Jednak i tutaj agenci FBI, którzy zajmowali się sprawą, odkryli blizny, a następnie dotarli do chirurga, który podjął się wykonania zabiegu.

Zastosowanie dermatoglify w badaniach archeologicznych

Odciski palców pozostają na wielu artefaktach znajdujących przez archeologów. Są to m. in. naczynia ceramiczne, figurki gliniane, materiały budowlane na bazie gliny (cegły). Badania dotyczące dermatoglify znajdujących się na ceglach prowadzili na przykład Płaska czy Krassowski²⁷.

²⁵ Ibidem, s. 712.

²⁶ S. Pankanti, S. Prabhakar, A. K. Jain, *On the Individuality of Fingerprints*, „IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence” 2002, t. 24 (8), s. 1010- 1025.

²⁷ Zob. I. Płaska, *800 lat cegielnictwa na ziemiach polskich – rozwój historyczny w aspekcie technologicznym i estetycznym*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2009, t. 26, s. 26-54 oraz W. Krassowski, *Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach polskich*, t. 2, Warszawa 1990.

Ze względu na rodzaj tworzywa, z którego dany przedmiot został wykonany, odciski zachowują się w lepszym, bądź gorszym stanie. Odciski na ceramice są na ogół bardzo dobrze widoczne. Inne mogą być zamazane z powodu ogromnej ilości wody w glinie. Analiza metryczna na ceramice musi uwzględniać kurczenie się ceramiki podczas suszenia i wypalania. Kształt materiałów plastycznych nie jest stały, jak w przypadku ceramiki wypalanej, więc może być wtórnie odkształcony. Nieodpowiednie wypalenie ceramiki często prowadzi do ścierania się warstw powierzchniowych i w konsekwencji samego odcisku palca²⁸.

Ze względu na intencje twórcy odciski dzielą się na celowe – najczęściej są to ślady kciuków, będące podpisem twórcy oraz niezamierzone lub przypadkowe, których właściciel nie zamierzał ich pozostawić i/lub nie był świadomy ich istnienia. Odciski intencjonalne są zazwyczaj bardziej złożone i reprezentują interesujące zjawisko kulturowe (np. sygnaturę). Największy odsetek śladów nieintencjonalnych stanowią małe, fragmentaryczne odbitki. Ponieważ większość odcisków na ceramice i innych nośnikach transferowych jest przypadkowa, rozwój metod analitycznych powinien skupić się głównie na nich. Ślady zamierzone oraz niezamierzone różnią się nie tylko pod względem wielkości i kompletności, ale także pod względem części palców i dłoni, które ulegają odcisnięciu.

Podczas procesu formowania (głina ceramiczna lub воск) używa się palców jako narzędzi, więc zazwyczaj odciska się inne obszary terenu brodawkowatego niż wtedy, gdy używa się dłoni do poruszania się (po gałęziach drzew), chwytania przedmiotów (picie z kubka) czy dotykania powierzchni (naciskanie dzwonka do drzwi bądź odciskanie kciuka jako podpisu). Podczas chwytania często pozostawiony zostaje ślad w postaci środka opuszków palców, dotykania – opuszkę palca, a podczas formowania tworzywa sztucznego „z wolnej ręki” – obszary obwodowe brodawek palca i brodawkowatego terenu dłoni. Biomechanika ręki i sposób użycia podczas powstawania odcisku wpływa na to, która konkretnie część dłoni zostanie odcisnięta oraz na wielkość samego odcisku²⁹.

²⁸ M. Králík, L. Nejman, *Fingerprints on Artifacts and Historical items. Examples and Comments*, „Journal of Ancient Fingerprints” 2007, no 1, s. 9.

²⁹ Ibidem, s. 10.

Poniżej przedstawione zostały przykłady zastosowania dermatoglifów w badaniach archeologicznych na podstawie wybranych studiów badawczych. Przykłady te wyselekcjonowane zostały ze względu na fakt, że w ciekawy sposób odzwierciedlają dane okresy historyczne i kulturowe. Zawierają w sobie wiele interesujących elementów i analiz, a także stanowią szerokie studium nad dermatoglifami odnalezionymi na przedmiotach, dzięki którym można określić wiek czy płeć osobników danej kultury. Co więcej, poniższe przykłady przedstawiają analizę odcisków palców odnalezionych na przedmiotach użytkowych, co potwierdza przydatność badań nad dermatoglifami i udowadnia, że już setki lat temu wykonywano przedmioty, na których do dziś zachowały się ślady dawnych kultur.

W zespole z Agia Kyriaki³⁰ znaleziono łącznie 97 odcisków palców na 30 kadzielnicach, jednak większość z nich nie była wystarczająco kompletna lub wyraźna, by uznać je za użyteczne, jedynie niektóre ze śladów sfotografowano i wpisano do formularza. Z ośmiu ostatecznie skatalogowanych odcisków siedem pochodziło z naczyń zamkniętych, a jeden z misy. W każdym przypadku ślad znajdował się wewnątrz naczynia, co wynikało częściowo z procesu formowania samego przedmiotu, a częściowo z procesów wykończeniowych, które zatarły odciski palców na powierzchni zewnętrznej. Analiza i porównanie śladów nie doprowadziły do odkrycia żadnych dopasowań, ale przy tak niewielkiej próbie nie jest to zaskakujące. Dermatoglify pochodziły zarówno z opuszków palców, jak i paliczków. Nie zauważono śladów kciuka ani dłoni. Jednym z pozytywnych aspektów analizy była jednak liczba cech listewek, które przetrwały w wielu przypadkach. W brytyjskim sądzie do ustalenia tożsamości potrzebne jest dopasowanie ośmiu cech charakterystycznych³¹. Dla celów archeologicznych sugeruje się, że pięć cech listewek powinno wystarczyć do stwierdzenia tożsamości, pamiętając, że odciski muszą pochodzić od niewielkiej grupy ludności, a mianowicie garncarzy. W Agia Kyriaki pięć z trzynastu odcisków miało pięć lub więcej cech charakterystycznych. Liczba zachowanych odcisków palców na ręcznie

³⁰ Agia Kyriaki – cmentarz, miejsce przeprowadzania badań, znajdujące się na południu Krety.

³¹ W polskich sądach wymagane jest dopasowanie 12 cech.

robionej ceramice okazała się rozczarowująca dla badaczy. Przetrwanie śladów zależało od wielu zmiennych, które obejmują nie tylko działanie samych garncarzy, ale także gruboziarnistość materiału, plastyczność gliny, i procesu suszenia, uzależnionego od niewielkich zmian temperatury i prędkości wiatru. Odciski palców wydają się występować najczęściej i zachowywać najlepiej na wewnętrznej stronie dzbanów i słoików³².

Opisane poniżej studium przypadku, oparte na analizie artefaktów ceramicznych z obszaru Sinagua w północnej Arizonie, dostarcza archeologicznych dowodów na istnienie sekwencji, która prawdopodobnie rozpoczęła się od dziecięcej zabawy i zakończyła produkcją ceramiki³³. Wytwarzanie wyrobów rzemieślniczych wymaga myślenia z wyprzedzeniem, dlatego też dzieci poniżej pewnego roku życia nie są w stanie wykonać pełnej sekwencji produkcyjnej, połączonej z wcześniejszym rozplanowaniem schematu pracy. Jednakże wiek, w którym takie umiejętności są możliwe, nie jest stałą biologiczną, ale zależy zarówno od indywidualnych zdolności, jak i czynników społecznych. Ponadto, niektóre dzieci będą w stanie wykonać mniej skomplikowane elementy w młodszym wieku niż ich rówieśnicy. Tego rodzaju sekwencja uczenia się została zaobserwowana u młodych córek garncarzy, które w wieku od trzech do pięciu lat zaczynają wytwarzać małe garnki, używane przez siebie do nauki gotowania. Wraz z wiekiem dziewczęta tworzą coraz większe naczynia. Podobną sytuację opisano w kilku etnograficznych relacjach z południowo-zachodniej części kraju³⁴. Te przykłady pokazują, że nauka rzemiosła może być sekwencyjna, zaczynając od łatwiejszych form, następnie przechodząc do bardziej złożonych. Może wystąpić w dość nieustrukturyzowanych kontekstach. Najczęściej jest postrzegana do pewnego stopnia jako zabawa i rozpoczyna się właśnie pod tym pozorem w młodym wieku. Początkujący mogą również rozpoczynać swój trening od uczestnictwa w czynnościach pomocniczych niezbędnych do produkcji, takich jak zbieranie surowców, sprzątanie i mniej techniczne etapy produkcji. Na przykład, w przypadku produkcji ceramiki, glina, tempera i woda muszą być pozyskane, następnie mielone, występujące w nich

³² K. Branigan, Y. Papadatos, D. Wynn, *Fingerprints on Early Minoan Pottery. A Pilot Study*, „The Annual of the British School at Athens” 2002, t. 97, s. 50-53.

³³ Ibidem, s. 54.

³⁴ Ibidem, s. 55.

obce elementy są usuwane ręcznie, z kolei glina ugniatana. Łatwiejsze aspekty produkcji obejmują również etapy wykończeniowe, takie jak wypalanie.

Aby zbadać strukturę wiekową produkcji rzemiosła ceramicznego wśród północnych Sinagua około 1100-1250 roku n.e., przeanalizowano zarówno jakościowe, jak i ilościowe atrybuty kilku typów glinianych artefaktów oraz zmierzono, jeśli było to możliwe, szerokość listewek zachowanych na nich odcisków palców. Badania jakościowe przeprowadzono na 84 figurkach czworonożnych ze stanowiska Lizard Man Village. Ponadto 94 miniaturowych, 57 małych i 71 pełnowymiarowych naczyń kultury Sinagua poddano analizie. Gdy było to możliwe zmierzono odciski palców. Ślady występują sporadycznie na najbardziej rozpowszechnionych typach ceramiki wytwarzanych lokalnie, Sunset Brown i Angell Brown, ponieważ są one zazwyczaj wygładzane i wypalane, co zaciera wszelkie ślady. Dermatoglify są częściej obserwowane na małych figurkach glinianych oraz na naczyniach falistych, które mają tendencję do zachowywania odcisków palców w obrębie wgłębień pofałdowań³⁵.

Analiza figurek ceramicznych, miniatur oraz małych i większych naczyń ceramicznych pokazuje, że młodsze dzieci Sinagua i ich dorośli lub starsi opiekunowie wykonywali miniaturowe zwierzęta oraz również miniaturowe naczynia, które prawdopodobnie służyły im do zabawy. Działania te zapewniły dzieciom znajomość właściwości gliny, jak również dały im wiedzę praktyczną w zakresie umiejętności motorycznych potrzebnych do produkcji ceramiki. Później początkujący ceramicy przechodzili do wykonywania małych naczyń, a w końcu do większych, pełnowymiarowych form. Odciski palców zachowane na figurkach, kilku miniaturowych naczyniach i na większej ceramice falistej wskazują, że przynajmniej niektóre z tych zabawek zostały wykonane przez dzieci³⁶. Co nie jest zaskakujące, dane wskazują, że dorośli wykonali większość pełnowymiarowych naczyń falistych, ale sugerują również, że starsze dzieci uformowały kilka użytecznych naczyń pełnowymiarowych. Użycie małych naczyń jako pośredniego etapu nauki jest argumentowane przez

³⁵ K. A. Kamp, *Prehistoric Children Working and Playing. A Southwestern Case Study in Learning Ceramics*, „Journal of Anthropological Research” 2001, t. 57 (4), s. 432-435.

³⁶ Ibidem, s. 441-442.

względny brak doświadczenia w ich produkcji, chociaż jeszcze nie odkryto takich z odciskami palców dzieci. Tak więc nie można przypisać wieku do małych rozmiarów ceramiki, chyba że na podstawie prawdopodobieństwa, iż niektóre rodzaje błędów produkcyjnych mogą być szczególnie charakterystyczne dla dzieci. Przypuszczalnie, wszyscy nowicjusze zaczęliby od wykonywania mniejszych naczyń. Jest również prawdopodobne, że część procesu uczenia się obejmowała pomoc w innych aspektach procesu produkcji ceramiki, takich jak szlifowanie gliny, zbieranie tempery lub usuwanie zanieczyszczeń, ale obecnie brakuje na to dowodów archeologicznych.

Rzeczywisty wiek twórcy naczynia można najlepiej określić na podstawie badania odcisków palców. W celu oszacowania wieku twórcy naczyń mierzy się szerokość linii papilarnych na wykonanych naczyniach. Na podstawie obliczeń szerokości dermatoglifów można stwierdzić, że rzemieślnicy wytwarzający naczynia faliste w kulturze Sinagua to przeważnie osoby dorosłe. Najmniejsze odciski znalezione na pofałdowanych naczyniach sugerowały, że niektóre z pełnowymiarowych ceramik zostały jednak wyprodukowane przez dość młode osoby. Tak więc, niektóre z dzieci były powyżej poziomu rówieśników i były w stanie wykonać dość zaawansowane technicznie naczynia³⁷.

Podsumowując, powyższe przykłady prezentują szerokie możliwości zastosowanie badań nad dermatoglifami, zarówno w dziedzinie kryminalistyki, jak i archeologii. Wykazano, że odciski palców stanowią już od wielu lat użyteczny element umożliwiający identyfikację osób. Przedstawiono również, jak szeroką i ważną dziedziną jest daktyloskopia i jak badania nad nią stopniowo rozwijały się na przestrzeni lat. Opisano zostało również wykorzystanie dermatoglifów w archeologii. Na przykładach badawczych wykazano, jak wiele możliwości daje analiza odcisków palców, pozostawionych na przedmiotach, które pochodzą nie raz z czasów pradawnych. Wykazano, jak badania dermatoglifów umożliwiają identyfikację jednostek z danej kultury, a także określenie ich płci czy wieku. Okazuje się bowiem, że poprzez analizę dermatoglifów możliwe jest zagłębienie się w historię i tradycję danych kręgów kulturowych. W przytoczonych badaniach udowodniono, że niektóre z przedmiotów wykonywa-

³⁷ Ibidem, s. 443-446.

ne były przez dzieci, co pozwoliło na stworzenie szerszego obrazu funkcjonowania i tradycji ówczesnych ludów.

Bibliografia

- Branigan K., Papadatos Y., Wynn D., *Fingerprints on Early Minoan Pottery. A Pilot Study*, „The Annual of the British School at Athens” 2002, t. 97, s. 49-53.
- Budnik A., *Cechy dermatoglificzne człowieka. Przegląd koncepcji i metod badań*, „Przegląd Antropologiczny” 1992, t. 55, z. 1-2, s. 3-26.
- Kamp A. K., *Prehistoric Children Working and Playing. A Southwestern Case Study in Learning Ceramics*, „Journal of Anthropological Research” 2001, t. 57 (4), s. 427-450.
- M. Králík, L. Nejman, *Fingerprints on Artifacts and Historical items. Examples and Comments*, „Journal of Ancient Fingerprints” 2007, no 1, s. 4-13.
- Moszczyński J., *Daktyloskopia zarys teorii i praktyki*, Warszawa 1997.
- Pankanti S., Prabhakar S., Jain A. K., *On the Individuality of Fingerprints*, „IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence” 2002, t. 24 (8), s. 1010-1025.
- Stolarek J., *Identyfikacja użytkownika na podstawie analizy linii papilarnych*, maszynopis pracy dyplomowej, Politechnika Łódzka, Łódź 2008.
- Thorwald J., *Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki*, Kraków 2009.

M a r i a K r y s t e k

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Czym dawniej dłonie zdobiono? Bizuteria niższych i średnich warstw społecznych w miastach, w średniowieczu i okresie nowożytnym

Abstract: The work deals with the issue of hand decorations from northern Poland. The chronology of the monuments is quite wide, from the early Middle Ages to the modern times. The paper presents an analysis of the differences in finds of hand ornaments at different positions. The focus was on the strong contrast between cemetery and city studies. The fashion for decorating hands has developed many universal forms of rings and wedding rings, most of them are still valid today. The emergence of new forms and the transformation of old ones can be observed in iconography. Especially in the late medieval and early modern times, the development of portrait painting in these periods provided researchers with many valuable tips in the reconstruction of the past.

Wstęp

Moda na zdobienie palców pierścionkami i obrączkami trwa od tysięcy lat. Jej uniwersalność sprawia, że dotyczy ludzi obu płci w różnym wieku. Jest to podyktowane nie tylko potrzebą strojenia się i zamiłowaniem do ozdób. Często noszenie biżuterii jest manifestem przynależności do jakiegoś ugrupowania, oznaką zawarcia związku małżeńskiego bądź po prostu demonstracją bogactwa i statusu społecznego. Pomimo upływu czasu i przemijających mód wiele współczesnych wyrobów jubilerskich prawie nie różni się od modeli produkowanych kilkaset lat wcześniej. Do

form najbardziej popularnych i uniwersalnych należą gładkie obrączki pozbawione ozdób oraz pierścionki z oczkiem lub tarczką¹.

Powtarzalność form jest widoczna nie tylko na sklepowej wystawie, ale również w zabytkach archeologicznych. Znaleźiska pochodzące z nawarstwień miejskich najczęściej zaliczają się do taniej, jarmarcznej biżuterii. Odnajdywane ozdoby były zwykle wzorowane na bogatych wyrobach przeznaczonych dla szlachty, arystokracji i majątnych mieszczan. Naturalnie pomiędzy jarmarcznymi pierścionkami a wyrobami jubilerskimi widać duże różnice.

Pierwszą jest surowiec. Metale były (i są do dziś) jednym z najpopularniejszych (zachowanych do naszych czasów²) surowców używanych do produkcji biżuterii. Już od starożytności największym pożądanym darzono metale szlachetne takie jak srebro i złoto³. Są to jednak materiały zarezerwowane zazwyczaj dla wyższych warstw społecznych. Zabytki omawiane w artykule w większości zostały wykonane z tańszych, takich jak stopy miedzi oraz cyny. Wydawać by się mogło, że te wykonane z tańszych zamienników nie mogły budzić takiego zachwyty, jak wyroby złotnicze. Nic bardziej mylnego, w rękach zdolnego rzemieślnika miedź mogła się zamienić w rzecz niczym nie ustępującą estetycznie wytworom złotników. Wiele stopów miedzi doskonale imituje złoto, zwłaszcza po wypolerowaniu. Biżuteria miedziana nie musiała być zarezerwowana jedynie dla niższych warstw społecznych. Dobrze wykonaną imitację złota nosili reprezentanci klasy średniej – bogatsi mieszczaństwo, kupcy oraz szlachta. Tego typu biżuteria była zwykle wykonana dokładniej, z dużo większą starannością.

Biżuteria z Gdańska

Wyspa Spichrzów

Intensywny rozwój współczesnego Gdańska, zwłaszcza w obrębie Starego Miasta i Wyspy Spichrzów, wymusza konieczność prowadzenia

¹ M. Woźniak, *Wstęp*, [w:] *Skarb ze Skrwilna. Skarb z Nieszawy*, red. K. Kluczewajd, Toruń 2002, s. 8.

² Nie można wykluczyć funkcjonowania ozdób wykonanych z mniej trwałych materiałów, które nie przetrwały do dnia dzisiejszego.

³ M. Knobloch, *Polska biżuteria*, Wrocław 1980, s. 77.

systematycznych badań archeologicznych na terenach przeznaczonych pod zabudowę. W roku 2016, pod kierunkiem mgr Renaty Wiloch-Kozłowskiej, przebadano cztery spichlerze w środkowo-zachodniej części Wyspy Spichrzów. Materiały z tych wykopalisk powoli, acz systematycznie są opracowywane i publikowane.

W czasie badań w 2016 r., w dużej liczbie odkryto zabytki drewniane, skórzane, ceramiczne i metalowe. Wśród bardzo licznych znaków pielgrzymich, noży, przedmiotów gospodarstwa domowego, elementów konstrukcyjnych (np. haki, gwoździe) wydrebniono 11 obrączek i 2 pierścionki (tabela, ryc. 1). Z poszczególnych spichlerzy wydobyto następującą ilość zabytków: spichlerz „Jezus” – pięć (nr inw. 55, 114, 155, 214, 600), spichlerz „3 pierścienie” – pięć (nr inw. 200, 412, 327, 430, 467), spichlerz „Babel” – dwa (nr inw. 360, 519), spichlerz „Ślepy pies” – jeden (nr inw. 832).

Odnalezione obrączki mają prostą, klasyczną formę, wykonano je z cienkiej taśmy brązowej, w przypadku niektórych mamy do czynienia ze zdobieniami w postaci dookólnych żłobień pojedynczych, podwójnych lub potrójnych. Ze względu na specyfikę środowiska naturalnego Gdańska przedmioty nie pokryły się patyną szlachetną o zielono-niebieskim zabarwieniu, w jej miejsce pojawił się ciemny nalot korozyjny. Dzięki zabiegom konserwatorskim udało się częściowo przywrócić pierwotny kolor metalu. Pozwoliło to na ustalenie, że pomimo “taniości” materiału, jakim była miedź, zabytki wykonano z dobrego jakościowo surowca, który po odpowiedniej obróbce i polerowaniu mógł imitować złoto. Ze względu na uniwersalną i mało charakterystyczną formę datowanie przedmiotów zostało przeprowadzone w oparciu o stratyografię stanowiska. Wiek znalezisk mieści się w ramach czasowych od końca XV do XVIII wieku⁴.

Ciekawym egzemplarzem, zasługującym na większą uwagę, jest obrączka o nr inwentarzowym 412/2016, odnaleziona na terenie spichlerza „3 pierścienie” (warstwa 406). Średnica 20 mm wskazuje na drobnego mężczyznę lub mocniej zbudowaną kobietę jako właściciela. Przedmiot

⁴M. Krystek, *Mosiężne ozdoby z Wyspy Spichrzów w Gdańsku jako materialne przejawy życia codziennego*, Toruń 2019, maszynopis dostępny w archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, s. 14-16.

wykonano z taśmy miedzianej o długości 63 mm i szerokości 3,5 mm. Powierzchnie szyny obrączki ozdobiono potrójnym żłobkowaniem, gdzie użyto dodatkowej ozdoby w postaci małych dziurek. Innym interesującym przykładem jest obrączka o nr inwentarzowym 832/2016, wydobyta na terenie spichlerza „Ślepy pies” (warstwa 100) przy ul. Pszennej. Wykonano ją z taśmy miedzianej o długości 63 mm i szerokości 5 mm. Na obrączce wykonano głęboką podwójną szynę. Nawiązuje ona swoją stylistyką do starszych chronologicznie wyrobów (Ryc. 1)⁵.



Ryc. 1. Obrączki i pierścionki z Wyspy Spichrzów w Gdańsku, sezon 2016 (autor: Maria Krystek)

⁵ Ibidem, s. 19-21.

Tabela 1. Cechy obrączek i pierścionków pochodzących z Wyspy Spichrzów w Gdańsku (sezon 2016)

L. p.	Nr inw.	Forma	Gładka powierzchnia	Żłobienie	Tarczka	Szyna		Surowiec	
						Drut	Taśma	miedź	cyna
1	55/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
2	114/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
3	115/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
4	200/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
5	214/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
6	327/2016	obrączka	-	tak	-	-	tak	tak	-
7	360/2016	pierścionelek	-	-	tak	tak	-	tak	-
8	412/2016	obrączka	-	tak	-	-	tak	tak	-
9	430/2016	pierścionelek	-	-	tak	tak	-	tak	-
10	467/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
11	600/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
12	832/2016	obrączka	-	tak	-	-	tak	tak	-
13	915/2016	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-

Oprócz obrączek w czasie prac wykopaliskowych wydobyto 2 pierścionki z tarczką. Do stworzenia szyn pierścionków wykorzystano pojedynczy drut (stop miedzi), do szyny przylutowano z kolei tarczkę (ryc. 1:360/2016, 430/2016). Oba pierścionki są do siebie bardzo podobne, odróżnia je jednak motyw na tarczce. Pierwszy pierścionelek (nr inw. 430/2016, ryc. 1:40/2016) został odnaleziony na terenie spichlerza „3 pierścienie” (warstwa 406). Na okrągłej tarczce widnieje krzyż równoramienny z płomieniami odchodzącymi od jego środka. Styk tarczki z szyną pierścionka został ozdobiony czterema perełkami metalu z każdej

strony. Szyne pierścionka wykonano z drutu (dł. 25 mm), którego pierwotny kształt został zniszczony. Drugi z odnalezionych pierścionków (nr inw 360/2016, ryc. 1:360/2016) został odnaleziony na terenie spichlerza „Babel” (hałda 631,632) przy ul. Żytniej 2. Tarczka została częściowo zniszczona, jednak nadal widać umieszczoną na niej literę ozdobną „M”. Może być to przejaw religijności właściciela (symbol maryjny) lub jego/jej inicjał. Szyne pierścionka wykonano z drutu (dł. 20 mm), podobnie jak w poprzednim przypadku pierwotny kształt szyny został zniszczony⁶.

W czasie wcześniejszych prac na Wyspie Spichrzów (sezon 2004), prowadzonych pod kierownictwem mgr Aleksandra Kwapińskiego (Muzeum Archeologiczne w Gdańsku), przebadano spichrze z ul. Chmielnej (105), Stągiewnej (28–31) i Ciesielskiej (1–4). W sezonie tym odkryto 1049 zabytków metalowych (z wyjątkiem numizmatów i plaketek pielgrzymich), wśród nich znalazły się również ozdoby dłoni⁷. Pozyskano cztery obrączki (ryc. 2) wykonane ze stopów miedzi. Najprostsza z nich (nr kat. 1948) została wykonana z taśmy o trójkątnym przekroju i posiada klasyczną, gładką formę. Odnaleziono ją przy ul. Stągiewnej 28 (warstwa 274). Obrączki kat. 1946 i kat. 1947 swą stylistyką nawiązują do tej odnalezionej w sezonie 2016 (ryc. 1:832/2016, poz. w tab. 1). Obie wykonano w taki sam sposób, wykorzystując stop miedzi. Szeroką taśmę ozdobiono podwójnym żłobieniem. Czwartą obrączkę (kat. 1949) również wykonano z taśmy, jest jednak bardziej okazała niż jej poprzedniczki, ze względu na znajdującą się na niej inskrypcję. Umieszczony na obwodzie napis jest odczytywany przez badaczy jako „AVE MARIA”⁸, jednak ze względu na słaby stan grawerunku nie można mieć do końca pewności⁹, że jest to właściwa interpretacja. Obrączkę tę wydobyto przy ul. Ciesielskiej 1

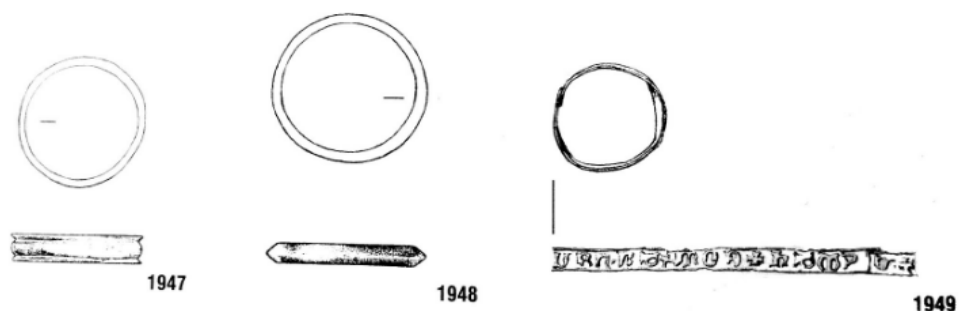
⁶ Ibidem, s. 18-20.

⁷ E. Trawicka, *Zabytki metalowe z Wyspy Spichrzów w Gdańsku (badania z 2004 roku)*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. H. Paner, t. 4, Gdańsk 2010, s. 93.

⁸ Z okresu późnego średniowiecza znanych jest kilka obrączek z inskrypcjami o charakterze religijnym, związanych z Maryją. Jedną z nich znaleziono w czasie prac archeologicznych na zamku w Muszynie. Obrączkę również wykonano z miedzianej taśmy, na jej zewnętrznej stronie umieszczono napis w języku niemieckim: +hilf+gottmaria+ {Wspomóż Boże Maryjo}; B. Chudzińska, *Późnośredniowieczna obrączka z napisem z zamku w Muszynie*, „Almanach Muszyny” 2005, s. 8.

⁹ Napis wykonano minuskułą gotyką naśladującą teksturę drukowaną. Użyta czcionka pozwala datować obrączkę na okres od 2. połowy XV do początku wieku XVI; B. Trelińska, *Gotyckie pismo epigraficzne w Polsce*, Lublin 1991, s. 52-69.

(wykop A, warstwa 2098). Wszystkie obrączki znalezione w 2004 r. datuje się na XV wiek¹⁰.



Ryc. 2. Obrączki z Wyspy Spichrzów w Gdańsku, sezon 2004
(Trawicka 2010, s. 111).

Tabela 2. Cechy obrączek pochodzących z Wyspy Spichrzów w Gdańsku
(sezon 2004)

L. p.	Nr inw.	Forma	Zdobienie	Gładka powierzchnia	Żłobienie	Tarczka	Szyna		Surowiec	
							Drut	Taśma	miedź	cyna
1	1948	obrączka	-	tak	-	-	-	tak	tak	-
2	1946	obrączka	-	-	tak	-	-	tak	tak	-
3	1947	obrączka	-	-	tak	-	-	tak	tak	-
4	1949	obrączka	inskrypcja	-	-	-	-	tak	tak	-

Długie Ogrody i okolica

Kolejną tanią biżuterią (jednak bardziej cenną pod względem estetycznym) z gdańskich nawarstwień są egzemplarze odnalezione w kwartale ulic Długie Ogrody, Szafarnia, Angielska Grobla i św. Barbary. W czasie badań na przełomie 2008/2009 r. odkryto 7 pierścionków, 7 obrączek i 2 łańcuszki. Chronologia zabytków zamyka się w ramach

¹⁰ E. Trawicka, op. cit., s. 110–111.

XV–XVIII w.¹¹ Odkryte pierścionki wykonano zarówno ze stopu miedzi, jak i z cyny. Pierścionki wykonane z cyny zostały odlane. Pozostałe wykonane ze stopu miedzi metodą kucia. Miedziane pierścionki posiadają oczka lub tarczki. Na uwagę zasługują zwłaszcza te z oczkami (kamieniami i szklanymi). Na ich powierzchni umieszczono napisy i rysunki.

Do ciekawych i zagadkowych egzemplarzy należy pierścionek o nr 255/100/05/5500. Pochodzi on z warstwy będącej najprawdopodobniej pozostałością po pożarze posesji Długie Ogrody 114/Szafarnia 19. Warstwa została dość precyzyjnie wydatowana, mieści się w ramach czasowych - od 1550 do 1600 r. Jego podstawą była szyna (średnica pierścionka 18 mm), do której przytwierdzono szklane, zielono-brązowe oczko o szlifie kaboszonowym. Na oczku umieszczono inskrypcję „HER”¹². Znaczenie słowa jest dwojakie. Trudno jest określić, czy słowo to było angielskie, niderlandzkie bądź niemieckie. Jeśli angielskie i niderlandzkie, to w tłumaczeniu polskim znaczy „jej”, ale jeśli proveniencji niemieckiej to „naprzód, tu, w tę stronę”. W tym drugim przypadku może być symbolem każdej działalności, ale nie odnosi się personalnie do osoby dającej lub odbierającej podarunek. Interpretacja tego znaczenia jest utrudniona, ale biorąc pod uwagę ludność zamieszkującą tę okolicę, przybyłą z Niderlandów i Anglii¹³, akceptowana jest wersja „jej”. Być może miało to znaczyć „dla niej” i być wyrazem miłości i przywiązania lub po prostu pierścionkiem zaręczynowym. Może nawet istniał bliźniaczy pierścień z napisem „HIS” (ang. „jego”), tylko nie został zgubiony przez właściciela. Naturalnie mogły być to również inicjały właściciela lub właścicielki. Jednak w tym wypadku można by oczekiwać większych odstępów pomiędzy literami lub oddzielenia ich za pomocą kropek.

Podobnym znaleziskiem okazał się pierścionek nr 255/100/05/5501. Forma i materiał były identyczne z pierścionkiem „HER”, różne jedynie oczko. W tym przypadku posłużono się czarnym kamieniem, na którym

¹¹ M. Zochniak, *Pierścionki i łańcuchy ze stanowiska w południowo-zachodniej części kwartału ulic: Długie Ogrody, Szafarnia, Angielska Grobla i św. Barbary w Gdańsku*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. H. Paner, t. 5, Gdańsk 2013, s. 415-416.

¹² Ibidem, s. 417.

¹³ H. Paner, *Wyspa Spichrzów w Gdańsku*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. H. Paner, t. 1, Gdańsk 2006, s. 167-168.

z szarej masy stworzono *gemmę* w kształcie postaci kobiecej, z głową zwróconą w lewą stronę¹⁴.

Kolejny pierścionek nr 255/100/05/5504 odnaleziono w warstwie śmietniskowej datowanej od ok. 1430 do 1600 r. (Długie Ogrody 113). Był to produkt wycięty z blachy. Jego średnica miała 18 mm i była tego samego rozmiaru, co wyżej opisany z napisem „HER”. W tym przypadku na tarczce o średnicy 9 mm wybito krzyż równoramienny¹⁵. Prosta forma ornamentu i wykorzystany motyw krzyża podobne są do pierścionka o nr inw. 430/2016 (ryc. 11:430/2016 lp. w tabeli 9) z Wyspy Spichrzów.

Jednym z piękniejszych przykładów miedzianej biżuterii jest fragment pierścionka z nr 255/100/05/5503 – Długie Ogrody 110. Niestety szyna nie zachowała się do naszych czasów lub nie została odnaleziona. W czasie prac zarejestrowano jedynie oczko z obejmą. Zabytek znaleziono w warstwie użytkowej latryny 2, datuje się na okres od 1600 do 1750 r. Oczko koloru zielonego zostało wykonane ze szkła, na jego górnej części umieszczono wypukły grawerunek trzech gryfich głów. Zostało objęte mosiężną cargą o średnicy 18,2 mm¹⁶. Jest to dość unikatowe znalezisko nawet w skali miast hanzeatyckich, pierścień przypomina bowiem sygnet z herbem. Zapewne nie należał on do zamożnego człowieka, sugerują to użyte materiały – szkło i miedź.

Motyw umieszczony na pierścionku nie był popularny w tej części Europy. Gryfy częściej pojawiały się w państwach Europy Zachodniej. Grawerunek jest bardzo podobny do irlandzkiego herbu Ryan, na którym widnieją trzy gryfie głowy w identycznym układzie. Ród Ryan należał do jednego z dziesięciu najliczniejszych w Irlandii. Zamieszkiwali głównie południową część wyspy (Tipperary, Limerick i Waterford), a ziemie te nazywano „Owney Mulryan”, co jest nawiązaniem do wcześniejszej formy nazwiska Ryan – O'Mulryan¹⁷. Gdańsk z kolei był miastem chętnie odwiedzanym przez zagranicznych gości (często osiadali oni tam na stałe), zatem niewykluczone, że pierścień należał do Irlandczyka. Jednak

¹⁴ M. Zochniak, op. cit., s. 417–418. Podobne egzemplarze wykonane ze złota i krwawnika można odnaleźć w zasobach Muzeum Narodowego w Krakowie.

¹⁵ Ibidem, s. 418.

¹⁶ Ibidem, s. 418.

¹⁷ M. O'Laughlin, *The Book of Irish Families Great & Small*, vol. I, Kansas City 1997, s. 213.

w przypadku irlandzkiego herbu gryfy widnieją na czerwonym tle, zaś odnaleziony pierścionek posiada oczko w kolorze zielonym.

Wśród odnalezionych pierścionków znalazły się również typowe formy jarmarczne w postaci pierścionków odlewanych z cyny (nr 255/100/05/5505, nr 255/100/05/5506). W obu przypadkach na wąskiej szynie umieszczono tarczke o średnicy 12,8 mm. Na tarczce pierścionka 255/100/05/5505 umieszczono 6 guzków okalających jeden guzek na środku. Nieco inaczej wygląda to na tarczce pierścionka 255/100/05/5506, gdzie środkowy guzek jest otoczony przez promieniście rozchodzące się żłobienia. Z racji dużego podobieństwa i sposobu wykonania można przypuszczać, że mogły one zostać wykonane w tym samym warsztacie¹⁸. Bardziej wyrafinowaną formą cynowej biżuterii jest pierścionek 255/100/05/5502. Posiada on dość prosty kształt rozszerzającej się taśmy i jest bardzo ozdobny. Na środku taśmy widnieje miejsce po oczku, które niestety nie zostało odnalezione, po obu stronach umieszczono postaci męskie. Wszystko dopełniono motywem roślinnym, przepłatającymi się po całym pierścionku¹⁹.

Kolejnymi przykładami taniej, prostej biżuterii były mosiężne obrączki wykonane z taśmy. Zostały znalezione również w warstwach śmietniskowych (Długe Ogrody 110, 113, 114), a ich chronologia zamyka się pomiędzy rokiem 1430 a 1600. Podobnie jak znaleziska z Wyspy Spichrzów mają one prostą, gładką formę lub są ozdobione żłobieniami. Egzemplarze odlewane z cyny charakteryzują się zdecydowanie bardziej rozbudowanym sposobem zdobienia. Krawędź szyn pierwszej (255/100/05/5511) z nich jest pofalowana i ozdobiona guzkami. Druga obrączka (255/100/05/5512) rozszerza się w środkowej części (zatem można ją nazwać pierścionkiem taśmowatym), powierzchnia jej pokryta została guzkami oraz wrzecionowatymi paskami²⁰.

¹⁸ Jednak czy to była produkcja miejscowa, czy obca, tego nie da się ustalić. Chyba że w przyszłości w gdańskich nawarstwieńiach zostaną znalezione formy do wytwarzania tego typu przedmiotów. Co jest możliwe, bo w nawarstwieńiach z Wyspy Spichrzów (2016) odnaleziono formę do produkowania małych klamerek. Z tego wynika, że w Gdańsku można było zakupić odlewane, miejscowe wyroby. Zob. też.: M. Zochniak, op. cit., s. 419 i 423.

¹⁹ Ibidem, s. 418.

²⁰ Ibidem, s. 419-421.

Tabela 3. Cechy obrączek i pierścionków pochodzących z kwartału ulic Długie Ogrody, Szafarnia, Angielska Grobla, św. Barbary w Gdańsku (sezon 2008/2009)

L. p.	Nr inwentarza	Forma	Gładka powierzchnia szyny	Zdobienie	Tarczka/oczko	Szyna		Surowiec	
						Drut	Taśma	miedź	cyna
1	255/100/05/5513	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
2	255/100/05/5512	obrączka/ pierścionelek taśmowaty	-	tak	-	-	tak	-	tak
3	255/100/05/5511	obrączka	tak	-	-	-	tak	tak	-
4	255/100/05/5510	obrączka	-	tak	-	-	tak	-	tak
5	255/100/05/5509	obrączka	-	tak	-	-	tak	tak	-
6	255/100/05/5508	obrączka	-	tak	-	-	tak	tak	-
7	255/100/05/5507	obrączka	-	tak	-	-	tak	tak	-
8	255/100/05/5506	pierścionelek	tak	tak	tarczka	tak	-	-	tak
9	255/100/05/5505	pierścionelek	tak	tak	tarczka	tak	-	-	tak
10	255/100/05/5504	pierścionelek	tak	tak	tarczka	-	tak	tak	-
11	255/100/05/5503	pierścionelek	brak szyny	tak	oczko	-	-	tak	-
12	255/100/05/5502	obrączka/ pierścionelek taśmowaty	-	tak	oczko	-	tak	-	tak

13	255/100/ 05/5501	pierścioneł	tak	tak	oczko	-	tak	tak	-
14	255/100/ 05/5500	pierścioneł	tak	tak	oczko	-	tak	tak	-

Na podstawie analizy materiałów z trzech gdańskich stanowisk wyraźnie widać, że w miejskim materiale archeologicznym (obejmującym obszar mieszkalno-handlowy) dominują obrączki wykonane ze stopów miedzi. Zdecydowana większość to przykłady pozbawione ozdób, wśród występujących niekiedy zdobień podstawowym ornamentem jest dookoł-
ne żłobienie. Znaleziska z inskrypcjami, dodatkowymi zdobieniami lub wykonane z innych materiałów występują bardzo rzadko. Natomiast wśród pierścionków dysproporcja pomiędzy metalami użytymi do ich produkcji oraz zastosowanymi materiałami, nie jest aż tak duża.

Wytwórczość

Tożsamość twórców miedzianej i cynowej biżuterii nie jest do końca znana badaczom. Istnieje wiele hipotez ich dotyczących. Mogli być to złotnicy przyuczający swoich czeladników na tańszym materiale lub brązownicy wyspecjalizowani w produkcji mniejszych form, bądź też wędrowni rzemieślnicy. Niezależnie od osoby twórcy można jednak założyć, że biżuteria miedziana i cynowa była wytwarzana lokalnie. Ze względu na ceny materiałów transport takich wyrobów na większe odległości nie byłby opłacalny. Potencjalnym miejscem wytwórczości mogły być rynki miejskie. W średniowieczu i okresie nowożytnym miejsca takie nie funkcjonowały w dzisiejszej formie pustego placu. Tętniły życiem, większość terenu była zwykle zabudowana budynkami handlowymi i municypalnymi. Rzemieślnicy posiadający kram lub ławę na rynku z pewnością nie poświęcali dnia na czekanie na klientów. Logiczne byłoby wykorzystanie wolnej chwili na wytwarzanie nowego towaru.

Produkcja biżuterii miedzianej i cynowej nie byłaby trudna w warunkach „polowych” na rynku miejskim. Stopy miedzi swoją popularność zawdzięczają nie tylko niskim kosztom, ale i łatwości obróbki. Miedź, dzięki swojej ciągliwości i plastyczności, może być bez problemu przera-

biana na zimno²¹. Blachę miedzianą przy użyciu młotków, kowadeł, klepadeł etc. można było uformować w taśmę, będącą zaczątkiem szyny pierścionka lub obrączki. Kolejnym krokiem był dobór rozmiaru, w tym celu używano ryngmasu, czyli zestawu gotowych obrączek przeznaczonych do brania miary. Następnie szynę umieszczano na ryglu (o odpowiednim rozmiarze), czyli na metalowym pręcie służącym do formowania kształtu szyny i kuto aż do uzyskania pożądanego kształtu i rozmiaru. W celu zaoblenia szyn używano specjalnych cęg, zwanych szyncęgami. Jedna szczeka szyncęg była płaska, jak w zwykłych cęgach, zaś druga miała kształt półokrągły. Umożliwiało to zaoblenie taśmy, bez zmiany kształtu całej szyny²². Wszystkie te działania można było wykonać swobodnie w czasie sprzedaży swoich produktów na rynku.

Nieco więcej zachodu wymaga obróbka cyny. Biżuteria cynowa była głównie odlewana, a co za tym idzie niezbędne było źródło ciepła. Cyna topi się w 232°C, jest to temperatura, którą można uzyskać nawet w zwykłym palenisku²³. Metal był topiony w glinianym tyglu i przelewany do formy. Po zastygnięciu wyciągano odlew i obrabiano go na zimno – skrawano nadmiar metalu i zeszlifowywano niedociągnięcia lub “szwy”²⁴.

Potwierdzenie hipotezy o wytwórczości na rynkach miejskich odnajdujemy w Krakowie i Wrocławiu. Krakowskie źródła pisane donoszą o funkcjonującej w pobliżu Wielkiej Wagi topni srebra oraz oczyszczalni złota (potwierdzone funkcjonowanie od lat 1390-1487). W średniowieczu topnie metali miały dwoistą rolę: były urządzeniem pobierniczym kontrolującym jakość stopów, ale również działały jako warsztaty produkcyjno-usługowe. Weryfikacja archeologiczna źródeł pisanych poświadczyła jedynie przetop miedzi w tym miejscu (minimalne ślady ołowiu). W czasie badań odnaleziono sztaby-placki miedzi, które z całą pewnością były odlewane przy Wielkiej Wadze. Ponadto kilkucentymetrowe pokłady miedzianego „granulatu” zalegającego w pobliżu. Odkryty metal był pół-

²¹ M. Jopkiewicz, J. Kubica, *Metale szlachetne*, Warszawa 1983, s. 53.

²² M. Gradowski, *Dawne złotnictwo: technika i terminologia*, Warszawa 1980, s. 91.

²³ M. Jopkiewicz, J. Kubica, op. cit., s. 55.

²⁴ M. Gradowski, op. cit., s. 55–58.

surowcem lub odpadem produkcyjnym²⁵. Dostęp do niego na samym rynku nie świadczy jednak o wytwórczości. Dopiero kolejne znaleziska zdają się to potwierdzać. W czasie badań odnaleziono druty, blaszki, taśmy oraz gotową szynę²⁶. Odkrycie półproduktów, nienadających się do sprzedaży, świadczy o tym, że zostały one przyniesione na rynek w konkretnym celu – dalszej obróbki.

Jeszcze wyraźniej manifestuje się obróbka cyny. W czasie badań w roku 2006 z jednej warstwy kulturowej (koniec XIII/początek XIV wieku) odkryto zbiór czterech, identycznych pierścieni cynowych. Były to artefakty z tarczką, przedstawiającą 7 guzów układających się w kształt kwiatu. Wszystkie miały identyczną, karbowaną od zewnątrz szynę. Oprócz tego znaleziono jeszcze jeden nieudany odlew pierścienia cynowego. Był to odlew surowy, nie poddany dalszej obróbce²⁷. Nielogicznym byłoby przyniesienie go na rynek, gdyż nie mógł być przeznaczony na sprzedaż. Istnieją dwa wytłumaczenia – albo rzemieślnik zabrał go ze sobą w celu dopracowania, albo też został on odlany na miejscu.

Na krakowskim rynku odnaleziono wszelkie przedmioty, które umożliwiłyby wykonanie odlewów na miejscu: gliniane tygielki do topienia metali, pręty cynowe, grudki ołowiu, węgiel drzewny oraz kamienną formę²⁸. Wyniki badań jasno wskazują, że produkcja biżuterii na rynku była nie tylko możliwa, ale i praktykowana.

Podsumowanie

Późnośredniowieczne i nowożytne znaleziska biżuterii z badań miejskich nie są tak liczne i bogate, jak życzyliby sobie tego archeolodzy. Zwłaszcza w porównaniu ze znaleziskami grobowymi. Wynika to z faktu, że biżuteria znajdująca się w pochówkach była tam złożona intencjonalnie, natomiast biżuteria znaleziona w nawarstwieniach miejskich trafiała tam przypadkowo, przez zagubienie. W polskich materiałach z późnego

²⁵ C. Buśko, W. Głowa, *Nuda czy konieczność? Działalność wytwórcza na rynkach średniowiecznego Krakowa i Wrocławia* „Archaeologia Historica Polona” 2017, t. 25, s. 225-226.

²⁶ Ibidem, s. 226.

²⁷ Ibidem, s. 231-233.

²⁸ Ibidem, s. 234.

średniowiecza i czasów nowożytnych najwięcej biżuterii ozdabiającej palce rąk znaleziono w wyposażeniu grobowym, chociaż statystycznie jest to znikomy procent w stosunku do liczby grzebanych osób. Na cmentarzu olbińskim we Wrocławiu odkryto siedem pierścionków wykonanych z brązu, niektóre nosiły ślady platerowania srebrem, z oczkiem bądź wymodelowaną tarczką²⁹. Natomiast na cmentarzysku przy kościele św. Wojciecha, znajdującym się w obrębie Starego Miasta, były tylko dwa pierścionki i to przy szczątkach jednej kobiety. Podobnie sprawa się miała z wyposażeniem grobowym na cmentarzysku przy kościele Bożego Ciała, gdzie znaleziono dwie proste obrączki³⁰. Największą liczbę pierścionków we Wrocławiu znaleziono na cmentarzu Salwatora. Było ich aż 15. Tylko w jednym grobie znaleziono dwie sztuki. W innych były to pojedyncze zabytki³¹. Proste obrączki, z rozszerzoną częścią przednią, znaleziono w grobach dziecięcych i kobiecych w Strzelnie. Najciekawszym egzemplarzem był brązowy pierścionek z wyodrębnioną tarczką, z geometrycznym wzorem, datowany na 1. połowę XIV w.³² Proste obrączki znaleziono także na wiejskim cmentarzysku w Płonkowie. Tylko jedną z nich można było przyporządkować do dziecięcego pochówku. Natomiast dwie pozostałe mogły być zagubione podczas przenoszenia szczątków zmarłych do ossuarium, w celu uzyskania wolnej przestrzeni dla nowych grobów³³.

Pomimo że mniej więcej od końca XIV w. zaczęto przesadnie ozdabiać palce pierścionkami i obrączkami, to liczba znalezionych zabytków jest znikoma, nawet w wydaniu najprostszym – z brązu i cyny. Ikonografia tego okresu i późniejsza pozwala zauważyć rozwijającą się tendencję do zwiększania liczby pierścionków na palcach. Czasami nie są to

²⁹ M. Wojcieszak, *Nekropole średniowiecznego i wczesnonowożytnego Wrocławia*, „Wratislavia Antiqua” 2012, t. 15, s. 91-92.

³⁰ M. Wojcieszak, K. Wachowski, *Średniowieczne cmentarzysko przy kościele św. Wojciecha we Wrocławiu*, „Wratislavia Antiqua” 2010, t. 12 (1), s. 93-96.

³¹ J. Sawicki, *Kultura materialna w świetle znalezisk z grobów na cmentarzu Salwatora we Wrocławiu*, „Wratislavia Antiqua” 2017, t. 21, s. 72-73.

³² K. Sulkowska-Tuszyńska, *Klasztor Norbertanek w Strzelnie (XII–XVI wiek). Sacrum i profanum*, Toruń 2006, s. 76-79 oraz 147.

³³ M. Grupa, T. Kozłowski, R. Jankauskas, D. Grupa, M. Krajewska, S. Krakowska, M. Majorek, J. Mosiejczyk, M. Nowak, S. Nowak, M. Przymorska-Sztuczka, A. Wojciechowska, *Secrets of the Crypt in St. Ann Chapel. Tajemnice krypty w kaplicy św. Anny*, Gnień 2015, s. 93-94.

pojedyncze egzemplarze na jednym palcu. W niektórych przypadkach można doliczyć się nawet ośmiu i dziesięciu pierścieni u osoby portretowanej. I nie było różnicy czy to kobieta czy mężczyzna³⁴. Upodobania do przesadnej demonstracji biżuterii świetnie przedstawiali piętnastowieczni i późniejsi artyści. Jednym z nich był Rogier van der Weyden, którego *Portret Damy* (ryc. 3) z ok. 1455 r. jest tego interesującym przykładem³⁵. Portret przedstawia damę dworu, z wysoko upiętymi blond włosami, przykrytymi welonem. Kobieta jest ubrana w prosty, acz elegancki strój. Jej jedynymi ozdobami jest sprzączka od pasa (i jego bogato zdobiona końcówka) oraz ozdoby rąk. Na małym palcu lewej ręki nosi, najprawdopodobniej, złoty pierścionek ze znakiem krzyża – pierścionki podobne formą odnaleziono w czasie prac archeologicznych w Hali Targowej w Gdańsku³⁶. Zaś na palcu serdecznym (zwanym również obrączkowym, w zależności od kraju na prawym lub lewym palcu serdecznym nosi się obrączkę lub pierścionek zaręczynowy) prawej ręki kobiety widzimy prostą obrączkę, pozbawioną zdobień.



³⁴ S. Nowak, A. Kulesz, M. Grupa, *Biżuteria w płońkowskich grobach, Jewellery in Płonkovo graves*, [w:] *Historia kościoła św. Oswalda w Płonkowie, History of St. Oswald church in Płonkovo*, red. M. Grupa, K. Jarzęcki, W. Nowosad, t. 2, Płonkovo 2018, s. 94-97.

³⁵ A. Leszkowska, *Mistrzowie Portretu*, <http://www.sprawynauki.edu.pl/archiwum/dzialy-wyd-elektron/287-nauka-i-sztuka-el/3800-mistrzowie-portretu> [dostęp: 15.08.2021 r.].

³⁶ E. Trawicka, *Zabytki metalowe ze stanowiska 5 w Gdańku - Hala Targowa*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. H. Paner, t. 3, Gdańsk 2007, s. 86-93.



Ryc. 3. Rogier van der Weyden, Portret Damy
(<https://artsandculture.google.com/>)

Również na przedstawieniach mężczyzn z tego okresu dostrzegamy biżuterię na palcach rąk. Na portrecie Francesco d'Este (ryc. 4) z 1460 r., także autorstwa Rogiera van der Weydena, pojawiają się dwa pierścienie z oczkiem³⁷. Pierwszy z nich nosi on na małym palcu prawej ręki, jest to zapewne złoty pierścionek z oczkiem w kolorze bładoniebieskim (może być to lapis-lazuli bądź szkło w odpowiednim kolorze). Drugi pierścionek wydaje się być ciekawszy i cenniejszy, gdyż mężczyzna trzyma go w dłoni. Jest to również pierścionek z oczkiem, tym razem w kolorze czerwonym (postawa mężczyzny sugeruje, że jest on bardzo cenny, zatem mógł mieć wprawiony nawet rubin). Co istotne, oprócz pierścionka mężczyzna

³⁷ A. Leszkowska, op. cit., wydanie elektroniczne
(<http://www.sprawynauki.edu.pl/archiwum/dzialy-wyd-elektron/287-nauka-i-sztuka-el/3800-mistrzowie-portretu>).

trzyma również młotek. Pierścień i młotek miały być symbolem jego władzy, być może określały jego umiejętności lub były trofeum.



Ryc. 4. Rogier van der Weyden, Portret Francesco d'Este
(<https://artsandculture.google.com/>)

Przykładów z pierścionkami na palcach można by mnożyć wiele³⁸, co potwierdza upodobanie do biżuterii i demonstrowanie tego chociażby przez wizerunki portretowe. Jednak ilość znajdowanej biżuterii jest niewielka – nawet tandety, co wskazuje raczej na pielęgnowanie bogactwa w ramach majątku rodzinnego. Potwierdzeniem tego są testamenty (nie tylko szlacheckie, ale również mieszczańskie i chłopskie), które w bardzo precyzyjny sposób wskazują ilość biżuterii przekazywanej spadkobiercom³⁹.

Bibliografia

- Chudzińska B., *Późnośredniowieczna obrączka z napisem z zamku w Muszynie*, [w:] *Almanach Muszyny*, 2005, s. 7-18.
- Głowa W., Buśko C., *Nuda czy konieczność? Działalność wytwórcza na rynkach średniowiecznego Krakowa i Wrocławia* „Archaeologia Historica Polona” 2017, t. 25, s. 221-249.
- Głowacka-Penczyńska A., *Rzeczy „stare” i „cenne” w testamentach i inwentarzach mieszczańskich małych miast Wielkopolski w XVII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2013, t. 61 (2), s.327-338.
- Gradowski M., *Dawne złotnictwo: technika i terminologia*, Warszawa 1984.
- Grupa M., *Ubiór mieszczan i szlachty z XVI-XVIII wieku z kościoła p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, Toruń 2005.
- Grupa M., *Analiza próbek pobranych w trakcie badań w Zakrzewskiej Osadzie, powiat sępoleński*, [w:] *Zakrzewska Osada, cmentarzyska kultury pomorskiej i wielbarskiej na Pojezierzu Krajeńskim*, red. J. Szalkowska-Łoś, J. Łoś, Bydgoszcz-Pękowice 2013, s. 133–137.
- Grupa M., Kozłowski T., Jankauskas R., Grupa D., Krajewska M., Krakowska S., Majorek M., Mosiejczyk J., Nowak M., Nowak S., Przymorska-Sztuczka M., Wojciechowska A., *Secrets of the crypt in St. Ann chapel. Tajemnice krypty w kaplicy św. Anny*, Gniew 2015.
- Jelicz A., *Życie codzienne w średniowiecznym Krakowie*, Kraków 1966.
- Jopkiewicz M., Kubica J., *Metale szlachetne*, Warszawa 1983.

³⁸ S. Nowak, A. Kulesz, M. Grupa, op. cit., s. 95.

³⁹ J. Kowalkowski, W. Nowosad, *Testamenty szlachty Prus Królewskich z XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 142, 174, 359, 364; U. Sowina, *Ubiór mieszczanek krakowskich w świetle inwentarzy rzeczy z przełomu średniowiecza i nowożytności*, [w:] *Habitus facit hominem. Społeczne funkcje ubioru w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, red. E. Wólkiewicz, M. Saczyńska, M.R. Pauk, Warszawa 2016, s.176; S. Nowak, A. Kulesz, M. Grupa, op. cit., s. 95.

- Knobloch M., *Polska biżuteria*, Wrocław 1980.
- Kowalkowski J., Nowosad W., *Testamenty szlachty Prus Królewskich z XVII wieku*, Warszawa 2013.
- Krystek M., *Mosiężne ozdoby z Wyspy Spichrzów w Gdańsku jako materialne przejawy życia codziennego*, Toruń, maszynopis dostępny w archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2019.
- Krzywdziński R., *Cmentarzysko ze stanowiska 5 - Hala Targowa w Gdańsku od połowy XII wieku do 1813 roku*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. Paner H., t. 2, Gdańsk 2006, s. 25-29.
- Leszkowska A., 2018, *Mistrzowie Portretu*,
<http://www.sprawynauki.edu.pl/archiwum/dzialy-wyd-elektron/287-nauka-i-sztuka-el/3800-mistrzowie-portretu> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- Mnich Teofil, *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje*, Kraków 1880.
- Nowak S., Kulesz A., Grupa M., *Biżuteria w płonkowskich grobach, Jewellery in Płonkovo graves*, [w:] *Historia kościoła św. Oswalda w Płonkowie, History of St. Oswald church in Płonkovo*, red. M. Grupa, K. Jarzęcki, W. Nowosad, t. 2, Płonkovo 2018, s. 93-105.
- O’Laughlin M., *The Book of Irish Families Great & Small*, vol. I, Kansas City 1997.
- Paner H., *Wyspa Spichrzów w Gdańsku*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. H. Paner, t. 1, Gdańsk 2006, s. 155–183.
- Sawicki J., *Kultura materialna w świetle znalezisk z grobów na cmentarzu Salwatora we Wrocławiu*, „Wratislavia Antiqua” 2017, t. 21, s. 59-137.
- Sowina U., *Ubiór mieszczanek krakowskich w świetle inwentarzy rzeczy z przełomu średniowiecza i nowożytności*, [w:] *Habitus facit hominem. Społeczne funkcje ubioru w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, red. E. Wółkiewicz, M. Saczyńska, M.R. Pauk, Warszawa 2016, s. 163-177.
- Sulkowska-Tuszyńska K., *Klasztor Norbertanek w Strzelnie (XII–XVI wiek). Sacrum i profanum*, Toruń 2006.
- Trawicka E., *Zabytki metalowe ze stanowiska 5 w Gdańku - Hala Targowa*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. H. Paner, t. 3, Gdańsk 2007, s. 86-93.
- Trawicka E., *Zabytki metalowe z Wyspy Spichrzów w Gdańsku (badania z 2004 roku)*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. Paner H., t. 4, Gdańsk 2010, s. 93-115.
- Trelińska B., *Gotyckie pismo epigraficzne w Polsce*, Lublin 1991.
- Turnau I., *Ubiór jako znak*, „Lud” 1986, t. 70, s. 67-83.

Wojcieszak M., *Nekropole średniowiecznego i wczesnonowożytnego Wrocławia*, Wrocław 2012.

Wojcieszak M., Wachowski K., *Średniowieczne cmentarzysko przy kościele św. Wojciecha we Wrocławiu*, „*Wratislavia Antiqua*” 12 (1), 2010, s. 53–137.

Woźniak M., *Wstęp*, [w:] *Skarb ze Skrwilna. Skarb z Nieszawy*, red. K. Klucz-wajd, Toruń 2002, s. 6-9.

Wyrozumski J., *Cracovia mediavalis*, Kraków 2010.

Zochniak M., *Pierścionki i łańcuchy ze stanowiska w południowo-zachodniej części kwartału ulic: Długie Ogrody, Szafarnia, Angielska Grobla i św. Barbary w Gdańsku*, [w:] *Archeologia Gdańska*, red. H. Paner, t. 5, Gdańsk 2013, s. 415-427.

Źródła internetowe

<https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/437487>

[dostęp: 15.08.2021 r.]

<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/rogier/16portra/05lady.html>

[dostęp: 15.08.2021 r.]

HISTORIA

K s. M a r i u s z L a c h

Samhain, Dziady, Sollemnitas Omnium Sanctorum – o dziejach jednego święta

Abstract: Death is an everlasting and at the same time integral part of human existence. The fact that death ends a man's earthly roam is indisputable and requires no discussion, neither in scientific nor social sense. The difference occurs only when one discusses the so called „afterlife”. Historical and archeological sources confirm that from the time of ancient civilisations there has been a strong belief that human death does not ultimately end his existence. For centuries, apart from the belief in afterlife, a certain practice developed, today called „the cult of the dead”. In the culture of ancient Celts the dead became protectors or curse of households, in the pre-Christian Slavic culture the dead, although absent in the physical sense, were present in the memory of the living. Christianity, which appeared after the resurrection of Christ, changed the understanding of both death and afterlife. For Christians the moment of death changes life but does not end it. While the questions of eternal life and resurrection of the body have been two completely different ways of understanding death, in case of worshipping the dead Christianity has incorporated numerous pre-Christian beliefs and traditions. What is significant, Christianity is in this matter unusually varied and this is the result of not only divisions within its structure but also as a result of adapting and adjusting to christianized cultures. Nowadays, due to globalization, cultural and civilization progress, we find more and more common elements in the subject of death and memory of the dead, in spite of many differences in the approach to these matters.

Począwszy od religii misteryjnych starożytnej Grecji, tradycji egipskiej czy też rzymskiej, a później także w chrześcijaństwie

(wschodnim i zachodnim) oraz islamie, w wielu innych kulturach i religiach świata starożytnego, a także nowożytnego znajdują się odniesienia do pośmiertnej egzystencji człowieka, z uwzględnieniem oddania szczególnej czci zmarłym. Można zaryzykować nawet stwierdzenie, że motyw śmierci jest uniwersalnym i ponadczasowym elementem łączącym wszystkie cywilizacje, kręgi kulturowe oraz religijne. Potwierdza to fakt, że dotychczasowe odkrycia archeologiczne i etnograficzne przyniosły nauce niezliczone wręcz ilości informacji o minionych praktykach związanych z kultem zmarłych.

Uniwersalność śmierci jako nieodłącznego elementu ludzkiej egzystencji nie jest czymś oczywistym. Dopiero zagłębienie się w tematykę śmierci przez pryzmat różnorodności kulturowej bądź rozwoju cywilizacyjnego daje obraz istotnej powszechności i przede wszystkim koherentności tego zjawiska. Swoją tezę w tej materii oprę na porównaniu pogańskich wierzeń celtyckich, słowiańskich oraz do tradycji chrześcijańskich, w których bardzo istotnym elementem są święta – *Samhain*, *Dziady* i Uroczystość Wszystkich Świętych, a które jak się okazuje są ze sobą ściśle związane¹ – nie tylko w wymiarze historycznym, ale przede wszystkim duchowym.

Dla starożytnych Celtów *Samhain* to najważniejsze z czterech świąt ognia, dzień kończący jednocześnie czas zbiorów, okres przygotowań do zimy oraz moment, w którym na ziemię powracają zmarli przodkowie, a w ślad za nimi podążają przeróżne magiczne byty². Był to zatem czas nie tylko wytężonej pracy, ale także wspomnień o przodkach, spotkań rodzinnych i rozmaitych rytuałów, które miały zapewnić ochronę domostwa i obejścia.

Z kolei *Dziady* to przedchrześcijańska tradycja kultury słowiańskiej, która zawiera w sobie zarówno określenie oznaczające zmarłych, ale także definiuje szereg obrzędowych i rytualnych form kontaktów ze

¹ Por. E. Mommeja, *Święta chrześcijańskie. Historia, znaczenie i tradycje*, tłum. J. Wiśła-Truty, Kraków 2014, s. 231; L. Pełka, *Rytuały, obrzędy, święta*, Warszawa 1989, s. 72; R. Féry, *Historia świąt chrześcijańskich*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 2011, s. 172; P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 30-32.

² D. Rajchel, *Samhain. Rytuały, przepisy i zaklęcia na początek pory zimowej*, Białystok 2019, s. 25-26.

zmarłymi³. W ogóle słowo *dziady* począwszy od terminologii prasłowiańskiej, a skończywszy na czasach obecnych ma bardzo bogaty wachlarz znaczeń w odniesieniu do przedmiotów lub osób, przy czym warte podkreślenia jest, że znaczna część tego nazewnictwa skupia w sobie ideę łączności świata żywych i zmarłych⁴. Co istotne wraz z rozpowszechnieniem się chrześcijaństwa obrzędy *Dziadów* nabrały również charakteru praktyki religijnej.

Uroczystość Wszystkich Świętych (łac. *Sollemnitas Omnium Sanctorum*) – zgodnie z encyklopedyczną wykładnią jest to uroczystość ku czci wszystkich chrześcijan, którzy osiągnęli stan zbawienia i przebywają w niebie, wyrażająca wiarę w świętych obcowanie i powszechne powołanie do świętości⁵. W odniesieniu zarówno do ludów celtyckich czy prasłowiańskich, chrześcijanie rozumiani jako swego rodzaju grupa społeczna, pojawili się znacznie później. I jak pokazuje historia, to właśnie chrześcijaństwo miało silny i bezpośredni wpływ na ewolucję kultu zmarłych – dotyczy to w takim samym stopniu tradycji Kościoła rzymskiego, jak i bizantyńskiego.

Pierwotnie obchody *Samhain* rozpoczynały się po pierwszej październikowej pełni księżyca⁶, kiedy to rodziny zaprzestawały podtrzymywania domowego paleniska, pozwalając mu wygasnąć. W tym czasie do gospodarstw musiało z pastwisk wrócić bydło, a wszystkie plony winny być zebrane z pól. Wówczas całe plemię gromadziło się przy obrzędzie krzeszenia świętego ognia, który był rozpalany przez druidów dla całej społeczności. Obrzęd trwał od wschodu do zachodu słońca, a w tym czasie odprawiano modlitwy, składano ofiary, a na obrzeżach wiosek pozostawiano dary dla zbłąkanych dusz i innych nadprzyrodzonych istot. Żagiew odpaloną od świętego ognia zanoszono do domów i od niej rozpalano palenisko domowe, a następnie na skraju pola rozpalano ogniska lub stawiano pochodnie, co miało być ochroną przed złymi duchami, a cieniem zmarłych przodków ogniska wskazywały drogę do domów, które zamieszkiwały za życia.

³ Por. P. Grochowski, op. cit., s. 20 i 26.

⁴ Ibidem, s. 19-20.

⁵ W. Pałęcki, *Wszystkich Świętych*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. E. Gigilewicz, t. XX, Lublin 2014.

⁶ D. Rajchel, op. cit., s. 25.

Podobnie wyglądały praktyki ludów słowiańskich, które w sposób szczególny czciły pamięć swoich przodków, których nazywano dziadami. Wierzono, że dusza zmarłego, do momentu obrzędowego wyłączenia go ze społeczności żyjących, przebywała w danym domu czy gospodarstwie, w którym żyła docześnie⁷. Stąd też powstał szereg praktyk i obrzędów pogrzebowych oraz zaduszných, które także określano mianem *Dziadów*, a które miały na celu pomoc zbłąkanym duszom w znalezieniu właściwej drogi w zaświaty⁸ lub zapewnienie sobie przychylności i opieki zmarłych przodków⁹. Istotnym elementem, spójnym poniekąd z tradycją celtycką, były obrzędy związane z rytualnym przygotowywaniem uczt i karmieniem dusz oraz rozpalanie ognisk, które oświeślały drogę i przy których mogły ogrzać się wędrujące duchy bądź także praktykowanie wkładania do trumny świecy, która miała oświeślać ciemności panujące na tamtym świecie¹⁰. Dla dusz zmarłych, które przybywały z nawi – słowiańskich zaświatów – przygotowywano na mogiłach uczty, których nieodłącznym elementem było jajko (dzisiejsze „święcone”) oraz rozpalano ogień na miejscach grzebalnych¹¹.

Omawiane wyżej przykłady obrzędowości ludycznej uległy na przestrzeni wieków znacznej transformacji. Zmiany, które nastąpiły w tej materii nie były jednak konsekwencją wyłącznie rozwoju cywilizacyjnego, ale w dużej mierze efektem postępującej od IV w. chrystianizacji, która sukcesywnie wypierała religijność etniczną. W tym miejscu trzeba jasno zaznaczyć, że proces nawracania pogan nie tylko podtrzymał istotę kultu zmarłych, ale rozwinął ten obszar rytualny, który z czasem stał się jednym z dogmatów wiary chrześcijańskiej (szczególnie katolickiej i prawosławnej), określonym jako obcowanie świętych. Był to wynik przysposabiania elementów niechrześcijańskich do wiary chrześcijańskiej, na co składały się trzy etapy¹²:

⁷ Por. P. Grochowski, op. cit., s. 20-21.

⁸ L. Pełka, op. cit., s. 72.

⁹ Por. P. Grochowski, op. cit., s. 20.

¹⁰ Ibidem, s. 22 i 27.

¹¹ Por. W. Szafranski, *Religia Słowian*, [w:] *Zarys dziejów religii*, red. J. Keller, Warszawa 1988, s. 447 i 463.

¹² J. Woźniak, *Niechrześcijańskie źródła liturgii pogrzebu i kultu zmarłych wczesnego chrześcijaństwa*, „Teologia i Człowiek” 2016, t. 34 (2); <http://dx.doi.org/10.12775/TiCz.2016.020> [dostęp: 15.08.2021 r.].

- 1) akomodacja – rozumiana jako dostosowanie elementów celebracji do danej sytuacji egzystencjalnej uczestników zgromadzenia;
- 2) akulturacja – rozumiana jako włączenie do sfery celebrowania wiary chrześcijańskiej elementów niechrześcijańskiego kręgu kulturowego, w którym wprowadzano chrześcijaństwo;
- 3) inkulturacja – rozumiana jako reinterpretacja i nadanie nowego znaczenia obrzędom przedchrześcijańskim.

Pewne jest, że pierwsi chrześcijanie przejmowali zwyczaje pogrzebowe od kręgów kulturowych, w których się znaleźli. Kościół pierwotny, czerpiąc ze zwyczajów kultury rzymskiej i wzorując się na tzw. *parentaliach*, rozwijał kult przodków, przy czym najważniejszym motywem kultu chrześcijan była modlitwa za zmarłych – bezpośrednio po ich śmierci, z czasem przeznaczając na modlitwę za zmarłych jeden dzień w roku¹³. Z kolei w prawosławiu, bardzo ważnym momentem są obrzędy tzw. *panichidy*. W nauczaniu Cerkwi, po śmierci dusza człowieka rozpoczyna wędrówkę ku Bogu i w czasie tej drogi niezbędna jest pomoc żyjących, czyli modlitwa za duszę zmarłego, z błaganem o miłosierdzie i zbawienie¹⁴.

Można odnaleźć także stanowisko, że chrześcijański kult zmarłych wywodzi się z innej pogańskiej praktyki Rzymian, a mianowicie jest bezpośrednio związane z *lemuriami*, czyli dniami, kiedy wspomniano zmarłych oraz praktykowano obrzędy odpędzania złych duchów¹⁵. Rzymskie *lemuria* przypadały na dni 9, 11 i 13 maja, co ostatecznie przełożyło się na termin obrzędów późniejszych chrześcijan. Jeszcze inną rzymską tradycją, z której czerpali pierwsi chrześcijanie były *feralia* (ogólne święto zmarłych), które odbywały się 21 lutego¹⁶.

Praktyka zbierania się rodziny przy grobie swego zmarłego wraz ze sprawowaniem Eucharystii była zatem pochodną zwyczajów pogańskich.

¹³ B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1700.

¹⁴ *Obrzędy pogrzebowe w Kościele prawosławnym*, [w:] *Pogrzeb-Czytelnia/ Sakramenty Cerkwi prawosławnej*, www.sakramenty.cerkiew.pl/pogrzeb-czytelnia, [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹⁵ R. Suski, *Pogańskie korzenie chrześcijańskiego święta Wszystkich Świętych*, <https://liberte.pl/poganske-korzenie-chrzescijanskiego-swiet-a-wszystkich-swietych/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹⁶ A. Guzowski, A. Czartoszewski, J. Lewko, C.R. Łukaszuk, K. Van Damme-Ostapowicz, E. Krajewska-Kułak, *Kult zmarłych na przestrzeni wieków*, [w:] *Kultura śmierci, kultura umierania*, red. A. Guzowski, E. Krajewska-Kułak, G. Bejda, Białystok 2016, s. 14.

Z czasem jednak wśród chrześcijan pojawia się zwyczaj oddawania czci męczennikom, których dzień śmierci został uznany dniem narodzin dla nieba, a oni sami byli określani mianem świętych¹⁷. Publiczny kult świętych był w pierwszych wiekach chrześcijaństwa domeną kościołów lokalnych i obchodzony był w różnych terminach np. w pierwszą niedzielę po Zesłaniu Ducha Świętego¹⁸ czy też w piątek oktawy Wielkanocy lub 13 maja¹⁹, co można uznać za bezpośrednie nawiązanie do wspomnianych wyżej *lemuralii*.

Pierwsze potwierdzone świadectwa, które potwierdzają rytuał wspominania zmarłych i celebrowania mszy w rocznicę ich śmierci, pochodzą z II w., natomiast pierwsze formularze dotyczące chrześcijańskiego pogrzebu w Kościele wschodnim pochodzą z wieku IV, a w Kościele zachodnim obrzędy pogrzebowe zostają ujednolicone na przełomie VII i VIII w.²⁰

W 735 r. papież Grzegorz III przeniósł uroczystość poświęconą świętym męczennikom z 13 maja na 1 listopada²¹, a wiek później, w roku 835 papież Jan XI na dzień 1 listopada ustanowił osobne święto ku czci Wszystkich Świętych Kościoła katolickiego²². Warto w tym miejscu podkreślić, że w tradycji bizantyńskiej nie wyłonił się jeden, szczególny dzień poświęcony zmarłym. Pamięć o zmarłych i modlitwy za nich są wyrazem pewnej symboliki. Zaleca się bowiem, aby modlić się w trzecim, dziewiątym i czterdziestym dniu od śmierci²³. Trzeci dzień odnosi się do pamiątki Zmartwychwstania Chrystusa, dziewiątka to nadzieja na włączenie zmarłego do dziewięciu rzędów anielskich, z kolei czterdzieści dni wywodzi się z tradycji żydowskiej, kiedy to Żydzi opłakiwali śmierć Mojżesza.

¹⁷ Por. J. Janicki, *Święci*, [w:] *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 580.

¹⁸ W. Zaleski, *Rok kościelny*, t. 2, Warszawa 1993, s. 482

¹⁹ B. Nadolski, *Liturgia – liturgia i czas*, t. 2, Poznań 1991, s. 165.

²⁰ D. Kasprzak, *Rozumienie śmierci w nauczaniu Ojców i pisarzy Kościoła*, „*Verbum Vitae*” 24, 2014, s. 165-166.

²¹ A. Guzowski, A. Czartoszewski, J. Lewko, C.R. Łukaszuk, K. Van Damme-Ostapowicz, E. Krajewska-Kułać, op. cit., s. 20.

²² W. Zaleski, op. cit., s. 483.

²³ A. J. Sarwa, *Rzeczy ostateczne człowieka i świata. Eschatologia Kościoła Wschodniego*, Sandomierz 2017, s. 55.

Kościół wschodni po zerwaniu jedności z kościołem rzymskim nie wprowadził znaczących zmian w obszarze kultu świętych i zmarłych, przy czym pamięć prawosławnych wynika z zakorzenienia w wydarzeniach paschalnych²⁴. Dlatego też w obrzędowości wschodniej za zmarłych wierni modlą się szczególnie w sobotę mięsopustną, soboty Wielkiego Postu, w pierwszą niedzielę po Wielkanocy, kiedy to modlitwy połączone są ze święceniem grobów oraz w sobotę przed Zesłaniem Ducha Świętego²⁵. Niemniej w obrzędach kościołów wschodnich wyraźnie widoczne są praktyki niemalże tożsame z praktykami pogańskimi – uczty na żalnikach, czy też palenie ognia na mogiłach.

Zauważalne coraz wyraźniej różnice pomiędzy kultowością wschodu i zachodu to przede wszystkim wypadkowa czynników religijnych oraz społeczno-politycznych z okresu wczesnego rozwoju chrześcijaństwa²⁶. Dodać trzeba, że kolebką chrześcijaństwa była kultura hebrajska, dalej w miarę rozprzestrzeniania się nowej religii pojawiły się wpływy kultury hellenistycznej, egipskiej i najbardziej związanej z wczesnym chrześcijaństwem rzymskiej.

W literaturze przedmiotu pojawiają się tezy, że wybór 1 listopada na dzień obchodów *Sollemnitas omnium sanctorum* nie był przypadkowy i wynikał on z doświadczenia kościoła irlandzkiego. Według przekazów, w V w. mnisi irlandzcy podczas ewangelizacji mieli problem z wykorzenieniem pogańskiego kultu zmarłych *Samhain*²⁷ i decyzją papieża Bonifacego dzień dotychczasowych obrzędów pogańskich został zastąpionym dniem wszystkich świętych i męczenników, a jego kultywowanie ustalono na 13 maja. Zmiany zaprowadzone w V wieku nie przyniosły jednak oczekiwanych efektów, bowiem nie wykorzeniło to praktykowania *Samhain*, co miało być głównym powodem decyzji papieża o przywróceniu Dnia Wszystkich Świętych na 1 listopada²⁸. Dzień ten przyjął się z czasem w całym chrześcijaństwie, aż w roku 1484 Uroczystość Wszystkich Świętych, na mocy decyzji papieża Sykstusa IV, stała się obowiązująca

²⁴ M. Blaza, *Modlitwa za zmarłych w Kościele prawosławnym*, <http://www.mblaza.jezuici.pl/articles.php?lng=pl&pg=91> [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁵ A.J. Sarwa, op. cit., s. 55-56.

²⁶ J. Woźniak, op. cit., s. 132.

²⁷ R. Féry, op. cit., s. 172

²⁸ D. Rajchel, op. cit., s. 27.

dla całego Kościoła zachodniego²⁹, a w XX w. dzień 2 listopada został ustanowiony dla Kościoła rzymskokatolickiego dniem wspomnienia Wszystkich Wiernych Zmarłych³⁰, co ma przypominać, że między czasem obecnym a wiecznością istnieje ciągłość oraz, że trzeba modlić się za tych, którzy zakończyli doczesne życie, ale nie osiągnęli jeszcze świętości³¹.

Kiedy chrześcijaństwo dotarło do Bałtów i Słowian, kult zmarłych i świętych był już w religijności chrześcijańskiej ugruntowany, podobnie jak choćby *Dziady* w tradycji słowiańskiej. W odróżnieniu jednak od tradycji celtyckiej, obrzędowość słowiańska zdecydowanie łagodniej przyjęła nowe formy kultywowania pamięci o zmarłych, doskonale wplatając obrządki pogańskie w nowe rytuały, wynikające z dogmatyki chrześcijan. Przy czym trzeba w tym miejscu wskazać, że w przypadku Słowian i Bałtów zauważalne były różnice, dyktowane przede wszystkim rodzajem wyznania – rzymskokatolickiego, prawosławnego, czy też grekokatolickiego³². Warto również zaznaczyć, że zanim papież w XV w. ustanowił 1 listopada dniem Wszystkich Świętych dla całego Kościoła zachodniego, to obrzędy *Dziadów* splecione z tradycjami chrześcijańskimi odbywały się przede wszystkim w okresie wielkanocnym oraz na przełomie października i listopada, a także w okresie Bożego Narodzenia i miały dwójaki charakter – domowy i cmentarny³³. Tradycje pogańskie *dziadów*-obrzędu były szczególnie widoczne głównie w czasie domowych rytuałów – zarówno pogrzebowych, jak i zadusznych, natomiast splot symboliki pogańskiej z tradycjami chrześcijańskimi charakteryzował obrzędy na cmentarzach i w świątyniach. Widoczne jest to głównie w tradycji bizantyjskiej, gdzie wierni prawosławni w drugi wtorek po Wielkanocy obchodzą *Radonicę*, czyli dzień, w którym odwiedzając groby bliskich zmarłych, modląc się o ich zbawienie³⁴.

Upływ kolejnych wieków oraz postępująca chrystianizacja wykorzeniły w pewnym sensie zarówno pogańskie tradycje *Samhain*, jak i sło-

²⁹ E. Mommeja, op. cit., s. 231.

³⁰ B. Nadolski, op. cit., s. 1700.

³¹ R. Féry, op. cit., s. 174.

³² P. Grochowski, op. cit., s. 27.

³³ Ibidem.

³⁴ M. Blaza, op. cit.

wiańskich *Dziadów*, niemniej jednak elementy tych wierzeń i tradycji są nadal żywe. *Samhain* powróciło w ostatnim stuleciu za sprawą ruchów neopogańskich (Wicca, Tradycyjne Czarostwo w Zjednoczonym Królestwie³⁵), ale przede wszystkim nowożytnego święta *Halloween*, które swoje korzenie ma właśnie w *Samhain*³⁶. Zmiana *Samhain* w *Halloween* spowodowała zlaicyzowanie tego święta, co skutkowało tym, że jego obchody zostały pozbawione elementu kultu zmarłych, a stały się kulem zabawy, w której jednak żywa pozostała pewna symbolika – światła oraz karmienia „duchów”. Pierwsza została podtrzymana przez wprowadzenie lampionów z rzepy lub dyni, druga za sprawą przebierania się za upiory, a także poprzez praktykę chodzenia od domu do domu i zbierania słodyczy, z którego to względu ludzie nazywali ten dzień nocą żebraków³⁷. To określenie z kolei przywołuje bardzo istotny element *Dziadów*, którym było obdarowywanie pożywieniem *dziadów-żebraków*, w zamian za modlitwy zanoszone za zmarłych³⁸.

Bibliografia

- Féry R., *Historia święt chrześcijańskich*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 2011.
- Grochowski P., *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009.
- Guzowski A., Czartoszewski A., Lewko J., Łukaszuk C. R., Van Damme-Ostapowicz K., Krajewska-Kułak E., *Kult zmarłych na przestrzeni wieków*, [w:] *Kultura śmierci, kultura umierania*, red. Guzowski A., Krajewska-Kułak E., Bejda G., Białystok 2016.
- Janicki J., *Święci*, [w:] *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998.
- Kasprzak D., *Rozumienie śmierci w nauczaniu Ojców i pisarzy Kościoła*, „*Verbum Vitae*” 2014, t. 24, s. 151-171.
- Mommeja E., *Święta chrześcijańskie. Historia, znaczenie i tradycje*, tłum. J. Wisła-Truty, Kraków 2014.
- Nadolski B., *Leksykon liturgii*, Poznań 2006.
- Nadolski B., *Liturgika – liturgia i czas*, t. 2, Poznań 1991.

³⁵ D. Rajchel, op. cit., s. 29.

³⁶ Ibidem, s. 27-28.

³⁷ Ibidem, s. 28.

³⁸ P. Grochowski, op. cit., s. 36-37.

- Pałęcki W., *Wszystkich Świętych*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. E. Gigilewicz, t. XX, Lublin 2014.
- Pełka L., *Rytuały, obrzędy, święta*, Warszawa 1989.
- Rajchel D., *Samhain. Rytuały, przepisy i zaklęcia na początek pory zimowej*, Białystok 2019.
- Sarwa A. J., *Rzeczy ostateczne człowieka i świata. Eschatologia Kościoła Wschodniego*, Sandomierz 2017.
- Szafranski W., *Religia Słowian*, [w:] *Zarys dziejów religii*, red. J. Keller, Warszawa 1988.
- Zaleski W., *Rok kościelny*, t. 2, Warszawa 1993.

Zasoby internetowe

- Błaza M., *Modlitwa za zmarłych w Kościele prawosławnym*,
<http://www.mblaza.jezuici.pl/articles.php?lng=pl&pg=91> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- Obrzędy pogrzebowe w Kościele prawosławnym*, Pogrzeb-Czytelnia/Sakramenty Cerkwi prawosławnej, www.sakramenty.cerkiew.pl/pogrzeb-czytelnia, [dostęp: 15.08.2021 r.].
- Suski R., *Pogańskie korzenie chrześcijańskiego święta Wszystkich Świętych*, <https://liberte.pl/poganske-korzenie-chrzescijanskiego-swiet-wszystkich-swietych/> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- Woźniak J., *Niechrześcijańskie źródła liturgii pogrzebu i kultu zmarłych wczesnego chrześcijaństwa*, [w:] „Teologia i Człowiek” 34 (2), 2016, <http://dx.doi.org/10.12775/TiCz.2016.020> [dostęp: 15.08.2021 r.].

K o r n e l i a W a s i a k

(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

Dzieje kościoła parafialnego w Górze w świetle dokumentów wizytacyjnych z XVI i XVII wieku

Abstract: This article presents the history of the former Góra village parish church (contemporary Góra Kalwaria). The paper describing the history of the temple was based on remaining church visitation records dating back to the 16th and 17th century. As for the oratory, basing on the practical sources, I tried to recreate not only the fate of the church, but also its external appearance, inner equipment and development of the surrounding area. Finally, The article does not only address the subject matter concerning the research conducted on the basis of visitation files, but it also examines the practical application of this type of analysis.

Najprościej rzecz ujmując, wizytacja to kontrola władz zwierzchnich w podlegającej im instytucji¹. W przypadku Kościoła katolickiego tego typu procedura dotyczy od dawnych czasów parafii oraz innych jego części składowych, tj. klasztorów. Specjalistka w dziedzinie prawa kanonicznego – Bożena Szewczul – słusznie dopatruje się załączków wizytacji już w Kościele pierwotnym, w działalności apostołów, którzy odwiedzali powstające w różnych częściach świata chrześcijańskie gminy². W późniejszym czasie w niektórych diecezjach rezydowali tzw. chorepiskopi, czyli biskupi wiejscy. Nadzorowali oni zarówno podległe sobie ducho-

¹ *Słownik Języka Polskiego PWN*; <https://sjp.pwn.pl/sjp/wizytacja;2579952>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

² B. Szewczul, *Obowiązek przeprowadzania wizytacji kanonicznej w instytucjach zakonnych*, „Prawo Kanoniczne: kwartalnik prawnohistoryczny” 2014, t. 57, s. 19-39.

wieństwo, jak również znajdujące się w ich władaniu miejsca kultu, które jako wikariusze ordynariusza zobowiązani byli wizytować. Odbyty w połowie IV w. synod laodycejski w miejsce chorepiskopów powołał wizytatorów. Do zadań tych kapłanów należało: czuwanie nad będącą pod ich wpływem częścią diecezji, pomaganie biskupowi podczas wizytacji kanonicznych, a także samodzielne odwiedzanie świątyń w większych diecezjach, z polecenia ordynariusza. Część historyków twierdzi, iż wizytatorzy na stałe przebywali w miastach i stamtąd z upoważnienia biskupów udawali się z wizytami do wiejskich miejsc kultu³.

Na przestrzeni dziejów Kościół potrzebował ujednolicenia prawa wewnętrznego oraz duchowej odnowy. Bez wątpienia mieli tę świadomość jego hierarchowie, którzy w 1545 r. zwołali Sobór Trydencki. Jednym z przedmiotów podjętej podczas niego dyskusji stała się sytuacja dekanalnych struktur Kościoła i sprawa wizytacji kanonicznych. Kwestię tę poruszał *Dekret o rezydowaniu biskupów*, w którym widniał zapis zobowiązujący członków kapituł do wizytowania podległych im świątyń, w wypadku zaistnienia takiej potrzeby⁴. Natomiast *Dekret o reformie* zobowiązywał ordynariuszy do corocznego wizytowania znajdujących się pod ich władaniem beneficjów kościelnych i klasztornych, a także wszystkich objętych egzempcją miejsc kultu religijnego⁵. Mocą soborowych uchwał postanowiono, iż w przyszłości archidiakoni i dziekani będą mogli dokonywać za zgodą biskupa wizytacji jedynie osobiście, w towarzystwie sekretarza, zwanego też notariuszem⁶. Jeżeli zaś chodzi o wizytacje dokonywane przez prymasów, patriarchów, metropolitów oraz biskupów, postanowiono, iż gdyby nie zadbali osobiście o przeprowadzenie takiej kontroli lub przeszkodziłaby jej jakaś sytuacja zgodna z prawem kanonicznym, wówczas zobowiązani będą do dokonania wizytacji za pośrednictwem wikariusza generalnego⁷.

³ J. Adamczyk, *Wizytacja dziekańska w aspekcie kanoniczno-duszpasterskim*, „Prawo Kanoniczne: kwartalnik prawno-historyczny” 2017, t. 60, s. 73-105.

⁴ *Dekret o rezydowaniu biskupów*, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych*, t. IV, red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 319-325.

⁵ *Dekret o reformie*, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych*, s. 365-375.

⁶ J. Adamczyk, op. cit., s. 73-105.

⁷ *Zasady przeprowadzania wizytacji przez przełożonych*, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych*, s. 379.

Postanowienia Soboru Trydenckiego zaowocowały licznymi wizytacjami w Kościele katolickim, przeprowadzanymi przez różnej rangi duchownych. Każda z nich kończyła się spisaniem protokołu wizytacyjnego⁸. Dokument taki zawierał najważniejsze informacje dotyczące wizytowanej instytucji kościelnej. Jak będziemy mogli się przekonać, zachowane do naszych czasów sprawozdania z okresu staropolskiego stanowią niezwykle bogaty materiał do badań ówczesnego życia religijnego w Rzeczypospolitej. W niniejszym artykule postaram się odpowiedzieć na pytanie, czego możemy dowiedzieć się z takich dokumentów, a także jakie praktyczne zastosowanie mogą mieć badania prowadzone w oparciu o tego typu źródła.

Zanim przejdziemy do omówienia przykładowych dokumentów, należy powiedzieć kilka słów o parafii, której one dotyczą. Ziemie dzisiejszej Góry Kalwarii w omawianym okresie należały do szlacheckiego rodu Górskich i były znane jako wieś Góra. Biorąc pod uwagę podział administracyjny państwowego, wioska była ulokowana w starostwie czerskim. Natomiast z punktu widzenia administracji kościelnej znajdowała się w diecezji poznańskiej, archidiecezji warszawskiej, dekanacie piaszczyńskim⁹. Parafia, o której mowa, została erygowana przed 1252 r. Świadczy o tym fragment najstarszego zachowanego do naszych czasów dokumentu dotyczącego kościoła w Górze, autorstwa ówczesnego biskupa poznańskiego – Bogufała II: „Niech wiedzą wszyscy czytający to pismo, że ja, Bogufała¹⁰, z Bożej łaski biskup poznański, za zgodą mojej kapituły zatwierdzam kościołowi w Górze w archidiecezji czerskiej dziesięciny snopowe, które posiadał od dawna, aby je otrzymywał zawsze”¹¹. Fakt, iż duchowny coś zatwierdza, sugeruje, że świątynia musiała

⁸ T. Moskal, *Stan i perspektywy publikacji kościelnych akt wizytacyjnych z okresu staropolskiego*, „Archiwa, biblioteki i muzea kościelne” 2012, t. 98, s. 461-467.

⁹ M. Borkowska, *Dzieje Góry Kalwarii*, Kraków 2009, s. 40.

¹⁰ Bogufała II lub Boguchwał II (zm. 1253 r.) – biskup poznański w latach 1242-1253. Znany jest m.in. z przebudowy katedry poznańskiej oraz z tego, iż zainicjował powstanie *Rocznika kapituły poznańskiej*; patrz: D. Kolbuszewska, *O poznańskich biskupach i ich rządach chwalebnych*, http://trakt.poznan.pl/wp-content/uploads/2016/06/5_O_poznanskich_biskupach_i_ich_rzadach_chwalebnych.pdf, [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹¹ *Erekcja i zatwierdzenie kościoła parafialnego w Górze z 1252 r.*, [w:] *Vinea Christi (Winnica chrystusowa). Dokumenty dotyczące założenia miasteczka Góra Kalwaria*, red. M. Borkowska, Kraków-Góra Kalwaria 2011, s. 85.

istnieć przed wydaniem dokumentu. Tę tezę potwierdza również dodana w dalszej części zdania uwaga, iż kościół pobierał dziesięciny „od dawna”. Pismo biskupa Boguła II nie jest więc, jak sądzą niektórzy, aktem erekcyjnym kościoła parafialnego w Górze.

Z uwagi na to, iż dzieje wspomnianej świątyni zostaną do pewnego stopnia opisane przez pryzmat akt wizytacyjnych, w tym miejscu przedstawię jedynie okoliczności zniszczenia kościoła. Jego dramat rozpoczął się w drugiej połowie lat 50. XVII w. W 1657 r. Góra została zaatakowana przez Kozaków oraz szwedzkiego sojusznika – księcia Siedmiogrodu Jerzego Rakoczego¹². Warto w tym miejscu przytoczyć relację z 10 września 1678 r. z *Fundacji księży oratorianów* autorstwa biskupa Stefana Wierzbowskiego¹³, która opisuje stan wsi i kościoła po wojnie: „Widząc więc ubóstwo kościoła parafialnego w majątku naszym dziedzicznym niegdyś Górze dziś Nowej Jerozolimie [obecnie Góra Kalwaria – K.W.], leżącej w ziemi i powiecie czerskim, w archidiaconacie warszawskim diecezji naszej poznańskiej, w którym to majątku, gdyśmy kilka lat temu objęli go na własność dziedziczną, nie było ani kościoła, ani parafii, ani żadnych plebańskich budynków, ale tylko miejsce puste, na którym dawniej stał kościół parafialny, jak zresztą i samą wieś znaleźliśmy bez mieszkańców, zarośniętą krzakami”¹⁴.

Dzieje znajdujące się w majątku rodu Górskich parafii możemy poznać na podstawie dokumentów, zachowanych do naszych czasów w części bądź w całości. Wiele z nich odnajdziemy w Archiwum Parafialnym w Górze Kalwarii oraz w ulokowanym na terenie tego miasta oddziale Archiwum Państwowego. Dokumenty owe, w całości lub we fragmentach, zostały przytoczone w dwóch edycjach źródłowych dotyczących Kalwarii Mazowsza, tj. *Vinea Christi*¹⁵ oraz *Akt sądów dworskich*

¹² K. Wasiak, *Dzieje miasta Góra Kalwaria – od chwili założenia do śmierci założyciela (1666–1687)*, „Studia nad społeczeństwem nowożytnej Europy”, t. III, 2019, s. 120–136.

¹³ Stefan Wierzbowski herbu Lubicz (1620–1687) – biskup poznański w latach 1664–1687, referendarz wielki koronny od 1662 r. i arcybiskup nominat gnieźnieński w 1687 r.; patrz:

<http://www.wladcy.myslenice.net.pl/Polska/opisy/Stefan%20Wierzbowski.htm>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹⁴ *Fundacja księży oratorianów (10.09.1678)*, [w:] *Vinea Christi...*, s. 158.

¹⁵ Ibidem.

*miasta Nowej Jerozolimy*¹⁶. W pierwszej wymienionej edycji zostały przywołane we współczesnym przekładzie na język polski akta wizytacyjne kościoła parafialnego w Górze. Ich oryginały, sporządzone w znacznym stopniu po łacinie, a częściowo w nowożytnej polszczyźnie, znajdują się natomiast w Archiwum Archidiecezji Poznańskiej¹⁷. Najwcześniejszy z tych dokumentów jest datowany na rok 1598. Świątynię w Górze wizytował wtedy ówczesny biskup poznański – Jan Tarnowski¹⁸. Pierwsza rzecz, która w nim występuje, to położenie parafii z punktu widzenia administracji kościelnej (diecezja poznańska, archidiaconat warszawski, dekanat piaseczyński). Dowiadujemy się z niego, iż kolatorami¹⁹ parafii byli w tamtym okresie Andrzej, Mikołaj i Piotr Górscy.

Dalej natomiast mamy bardzo dokładny opis świątyni i jej wyposażenia: był to budynek „drewniany z porządnym dachem, oknami w dobrym stanie i mocnymi drzwiami”²⁰. Twórca źródła pisał ponadto o dobrze zamkniętej, ale ciasnej zakrystii i ulokowanych w świątyni czterech ołtarzach, spośród których tylko dwa posiadały portatyl²¹ i były używane do odprawiania nabożeństw. Wizytator podaje, iż w kościele znajdowała się kaplica św. Anny (nie wiadomo czy konsekrowana). Przy zakrystii natomiast mieściło się tabernakulum „niezbyt porządne; puszka w nim tylko miedziana”²². W skład wyposażenia świątyni wchodził także jedyny murowany element (chrzcielnica z cegły), trzy srebrne kielichy z patenami oraz monstrancja. Autor pisma wymienia, poza tym dwanaście orna-

¹⁶ *Akta sądów dworskich miasta Nowej Jerozolimy*, red. M. Borkowska, Góra Kalwaria 2015.

¹⁷ Archiwum Archidiecezji Poznańskiej (AA Pozn), *Acta Visitationis* (AV) 1 i 4.

¹⁸ Jan Tarnowski herbu Rola (1550-1605) – sekretarz króla Stefana Batorego, od 1581 r. referendarz wielki koronny, dziesięć lat później został podkanclerzym koronnym. Od 1598 r. był biskupem poznańskim, a od 1600 – kujawskim. Od 1603 r. piastował stanowisko prymasa Polski; patrz: <https://www.biogramy.pl/a/biografia/jan-tarnowski-h-rola-prymas-polski>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹⁹ Kolator - fundator kościoła lub jego spadkobierca, mający dawniej prawo przedstawiania kandydatów na urzędy kościelne, patrz: *Słownik Języka Polskiego PWN*; <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kolator.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁰ M. Borkowska, op. cit., s. 40.

²¹ Portatyl – kwadratowa płytka kamienna z wydrążeniem na relikwie, na której podczas mszy ustawiano kielich, jeśli stół ołtarzowy nie miał kamiennej mensy; patrz: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/portatyl;4009605.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²² M. Borkowska, op. cit., s. 40.

tów, a wśród ksiąg liturgicznych „mszał”²³ jeden rzymski dobry, starych inszych cztery, agenda²⁴, antyfonarz²⁵ stary i niedobry graduał²⁶ (...) i psalterz²⁷ także”²⁸.

Dzięki odczytaniu dalszej części dokumentu możemy dowiedzieć się kilku rzeczy na temat ówczesnego proboszcza parafii. W momencie przeprowadzania wizytacji funkcję tę pełnił pochodzący z Piaseczna Paweł Klembicius. Źródło przedstawia nam ponadto bardzo istotny fakt z punktu widzenia badaczy dziejów parafii. Informuje bowiem o tym, iż akt erekcyjny świątyni nie znajdował się wówczas w posiadaniu proboszcza, a on sam nie znał okoliczności jego zaginięcia²⁹. Informacja ta więc, oczywiście w pewnym stopniu, daje nam odpowiedź na pytanie, dlaczego pismo erygujące nie zachowało się do naszych czasów. Zgodnie z protokołem pismo wydane przez biskupa Bogufała II znajdowało się wówczas pośród dokumentów kościelnych³⁰. Skoro więc sam Klembicius nie nazywa go aktem erygującym, określenie go w taki sposób przez badaczy dziejów Góry Kalwarii, jest po prostu pomyłką.

Dokument wizytacyjny dostarcza nam wiedzy dotyczącej napływanina do kościoła dziesięcin należnych proboszczowi na mocy wspomnianego już nadania biskupa poznańskiego Bogufała. Na podstawie tych informacji możliwe stało się sporządzenie poniższego zestawienia:

²³ Mszał — główna księga liturgii katolickiej, zawierająca teksty mszy na każdy dzień roku kościelnego i przepisy jej odprawiania, patrz: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/msza%C5%82.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁴ Agenda — dawniej tym terminem określano chrześcijańskie księgi liturgiczne; patrz: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/agenda.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁵ Antyfonarz — księga zawierająca zbiór antyfon; patrz: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/antyfonarz.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁶ Graduał — księga chorału gregoriańskiego obejmująca śpiewy mszalne całego roku kościelnego; patrz: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/gradua%C5%82.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁷ Psalterz — zbiór psalmów wchodzących w skład Starego Testamentu; też: księga zawierająca ten zbiór; patrz: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/psa%C5%82terz.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁸ M. Borkowska, op. cit., s. 40.

²⁹ *Wizytacja 1598*, [w:] *Vinea Christi...*, s. 86.

³⁰ *Ibidem*, s. 86.

Tabela 1: *Wpływ dziesięcin należnych proboszczowi ze wsi wchodzących w skład parafii w Górze na podstawie dokumentu wizytacyjnego z 1598 r.; źródło: Wizytacja 1598, [w:] Vinea Christi..., s. 86.*

NAZWA WSI	INFORMACJE O DZIESIĘCINACH
Góra	Były dawane obie dziesięciny.
Mniszew	Płacono bardziej na zasadzie jałmużny niż dziesięciny.
Nieciecza	Dziesięciny nie były płacone.
Warszewice	Dziesięciny nie były płacone.
Mielkolas (Miłkówlas)	Wpływały dziesięciny snopowe.
Łupków	Wpływały dziesięciny snopowe.
Moczydłów	Naprzemiennie – w jednym roku dziesięcina snopowa, a w kolejnym pieniężna.
Żerdź	Wcześniej dawano dziesięciny. Jednakże, kiedy poddani opuścili pola, zostały one włączone w skład ziem dworskich, których panowie nie chcieli płacić zobowiązań.
Godów	Wcześniej dawano dziesięciny. Jednakże, kiedy poddani opuścili pola, zostały one włączone w skład ziem dworskich, których panowie nie chcieli płacić zobowiązań.

Jeżeli chodzi o dziesięciny dla wikariuszy, to wizytacja wymienia z imion i nazwisk osoby, które unikały ich płacenia. Byli to: dziedzic Warszewic — Jan Warszewicki, Jakub Pilichowski – właściciel wsi Jelity i Ostrowo, a także wojewoda mazowiecki — Hieronim Parys³¹, który należności był zobowiązany ponosić z Niecieczy. Dokument podaje ponadto, iż wikariuszom należały się dziesięciny z łąk ulokowanych we wsiach Wola Zaleska, Góra oraz Moczydłów. Według źródła dziedzice

³¹ Parysowie nie byli właścicielami Niecieczy, lecz tzw. starostami niegrodowymi, którzy mieli prawo użytkowania majątków królewskich na mocy zastawu lub dzierżawy; patrz: I. Gieysztorowa, A. Żaboklicka, *Lustracja województwa mazowieckiego 1565*, Warszawa 1967, s. XXVI.

splacali te zobowiązania dobrowolnie, ale w ustanowionej przez nich kwocie siedmiu florenów³².

W źródle znajduje się opis terytorium wchodzącego w skład parafii górskiej. Był to teren wokół kościoła, na którym mieściła się plebania, ogród proboszczowski z przyległym do niego niewielkim sadem, łąka, a także mierzące pół włóki pole, określone w piśmie mianem „półwłóczka w jednym polu”³³. Wizytacja przekazuje nam też pewną informację dotyczącą odpustów w parafii górskiej, a mianowicie, że kościół w święto Bożego Ciała posiadał odpusty wieczyste³⁴. Ta właśnie wiadomość kończy zachowaną do naszych czasów część dokumentu³⁵.

Bez wątpienia mamy tu do czynienia z opisem dobrze funkcjonującej i okazałej świątyni, z dość bogatym wyposażeniem. Kościół był zbudowany porządnie, a wizytator nie wspominał w ogóle o konieczności naprawienia czegokolwiek, nie narzekał również na prowadzoną w parafii posługę duszpasterską. Jak będziemy mogli się przekonać, dwa kolejne źródła ukazały jak bardzo ta sytuacja uległa zmianie z upływem kolejnych lat.

Następna wizytacja została przeprowadzona w 1617 r. przez ówczesnego archidiakona warszawskiego – Pawła Piaseckiego³⁶. Dekret, który po niej pozostał, ukazuje nam rzecz bardzo istotną w dziejach parafii. Według wizytatora ówczesnym kolatorem kościoła był niejaki Stanisław Konarski z Brzostowa. Z jakiegoś jednak powodu pomiędzy nim a kimś innym toczył się w owym czasie spór o tzw. prawo prezentacji, czyli przedstawienia biskupowi kandydata na proboszcza. Badaczka dziejów Góry Kalwarii – siostra benedyktynka Małgorzata Borkowska – twierdzi, że drugą stroną w sporze mogli być Mikołaj Górski oraz spadkobierca Andrzeja Górskiego – Paweł Cieciszewski. Ówczesznie w sytuacjach, gdy

³² *Wizytacja 1598*, w: *Vinea Christi...*, s. 86.

³³ *Ibidem*, s. 86.

³⁴ *Ibidem*, s. 86.

³⁵ M. Borkowska, op. cit., s. 42.

³⁶ Paweł Piasecki (1579-1649) – sekretarz Zygmunta III Wazy w latach ok. 1613-1627, archidiakon warszawski w latach 1616-1631, kanonik lubelski i opat komendatoryjny mogiński w latach 1624-1649, biskup kamieniecki w latach 1627-1640, biskup chełmski w latach 1640-1644 i biskup przemyski w latach 1644-1649; patrz: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/pawel-piasecki>, [dostęp. 15.08.2021 r.].

kościół posiadał kilku właścicieli, prawo prezentacji przysługiwało każdemu z nich po kolei. W przypadku świątyni w Górze kolejność okazała się jednak punktem spornym. Skoro osiągnięcie porozumienia okazało się niemożliwe, sprawę oddano do sądu. A tymczasem parafia pozostawała bez duszpasterza³⁷. Wizytator relacjonował, że „kościół ponosi wielką szkodę przez to, że nie ma proboszcza”. Następnie zaś radzi, iż „oficjałat³⁸ powinien by mianować zaprezentowanego, niezależnie od trwania sporu o prawo prezentacji i z zachowaniem praw strony, która wygra w sporze”³⁹. Przyszłemu administratorowi twórca dekretu zasugerował, aby urządził schowek na święte oleje zamiast trzymać je w tabernakulum. Zobowiązał go ponadto: „ściany kościoła, zwłaszcza od strony ołtarza głównego, niech jak najszybciej zostaną pokryte dachówką, inaczej zniszczą od deszczu. Domek szkolny⁴⁰ naprawić i niech tam mieszka któryś z nauczycieli. Parkan cmentarny naprawić jak najprędzej, podobnie i parkan plebanii. A wszystko to ma się odbyć w miarę możliwości administratora”⁴¹.

Zasadnicza różnica dostrzegalna po zestawieniu obu omówionych wyżej dokumentów, dotyczy stanu świątyni i przynależnego jej terytorium. W pierwszej wizytacji mamy „kościół z porządnym dachem”, w drugiej natomiast – ściany, które trzeba pokryć dachówką. Pierwszy dokument opisuje teren przy plebanii, drugi zaś – usytuowany przy niej parkan, który należy naprawić. W 1598 r. opisywano murowaną chrzcielnicę, zakrystię i cztery ołtarze, a dziewiętnaście lat później – zniszczony „domek szkolny” i cmentarny parkan. Kontrast ukazujący się w wyniku

³⁷ M. Borkowska, op. cit., s. 43-44.

³⁸ Oficjałat – urząd kościelny posiadający władzę nad częścią diecezji; patrz: Ibidem, s. 44.

³⁹ *Dekret wizytacyjny kościoła w Górze r. 1617*, [w:] *Vinea Christi...*, s. 87.

⁴⁰ Wyrażenie to świadczy o istnieniu w Górze szkoły parafialnej, typowej dla omawianego okresu. W tego typu instytucjach pobierali wiedzę męscy przedstawiciele różnych stanów. Uczyli się czytać, pisać, poznawali podstawy matematyki, katechizm. Uczniowie takich szkółek czynnie uczestniczyli w życiu religijnym parafii, np. poprzez posługę liturgiczną, a kandydaci na kapłanów mogli zdobywać umiejętności z zakresu odprawiania nabożeństw oraz udzielania sakramentów, patrz: S.K. Olczak, *Duchowieństwo parafialne diecezji poznańskiej w końcu XVI i pierwszej połowie XVII wieku*, Lublin 1990, s. 109-110.

⁴¹ *Dekret wizytacyjny kościoła w Górze r. 1617*, [w:] *Vinea Christi...*, s. 87.

porównania obu źródeł świadczy o tym, jak burzliwy i trudny był dla parafii ten czas.

Jeszcze innych informacji o świątyni dostarcza nam protokół wizytacyjny datowany na 24 listopada 1649 r. Poza znaną nam już informacją o materiale, z którego została ona zbudowana, dowiadujemy się z niego, iż kościół nosił wezwanie Najświętszej Maryi Panny Wniebowziętej, a rocznicę jego konsekracji celebrowano w niedzielę po święcie św. Michała Archaniola⁴². Wizytator – ówczesny archidiacon warszawski, Adam Kos – w dokumencie spisany przez obecnego przy nim notariusza Aleksandra Groszkiewicza poinformował nas ponadto, że proboszczem parafii w owym czasie był Łukasz Boćkowiusz, spadkobiercą natomiast – Krzysztof Górski⁴³. Widzimy więc, iż sprawa, która tak bardzo martwiła wcześniejszego archidjakona, doczekała się pomyślnego rozwiązania.

Jeżeli chodzi o stan kościoła i przynależących do niego terenów, to w momencie przeprowadzania wizytacji cmentarz był otoczony „marnym płotem”, dach budynku – zniszczony i brakowało kostnicy. Dzwonnica natomiast, posiadająca dwa dzwony, przylegała do świątyni od zachodu. Z opisu wynika, iż podłoga w kościele, wcześniej wyłożona deskami, była w trakcie wizytacji zniszczona, a drzwi do zakrystii z trudem się otwierały. W skład mebli świątynnych wchodziły „bardzo ładne” ławki, a także szafa na sprzęt kościelny. W ołtarzu głównym natomiast znajdował się obrus na murowanej mensie⁴⁴, portatyl oraz obraz patronki tego miejsca. W tymże ołtarzu w srebrnej puszcze przechowywano komunikan-ty, których co tydzień konsekrowano osiem. Święte zaś oleje znajdowały się w ulokowanym w zakrystii cynowym naczyniu⁴⁵ (widzimy więc, że i w tym przypadku prośba wcześniejszego wizytującego odniosła skutek).

Inne rzeczy wymienione w dokumencie to: „chrzcielnica stara, w połowie nawy; woda czysta w miedzianym naczyniu. Od północy jest ołtarz z rzeźbioną figurą NMPanny, w kaplicy pp. Moczydłowskich; por-

⁴² Wspomnienie liturgiczne św. Michała Archaniola przypadało ówczēnie 29 września.

⁴³ *Wizytacja kościoła w Górze z 24.11.1649 r.*, [w:] *Vinea Christi...*, s. 87.

⁴⁴ Mensa – główna część ołtarza w formie płyty lub skrzyni na nóżkach; patrz: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/mensa.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁴⁵ *Wizytacja kościoła w Górze z 24.11.1649 r.*, [w:] *Vinea Christi...*, s. 87.

tatyl dobry na drewnianej mensie. Podłoga w tej kaplicy drewniana dobra. Naprzeciwko rzeźbiona figura NMPanny Bolesnej, nad nią obraz św. Anny,[w kaplicy] pp. Górskich, portatyl na drewnianej mensie, podłoga drewniana w obu [?] zniszczona”⁴⁶.

Dalej jest informacja o tym, iż plebania znajdowała się od wschodu i posługiwało w niej dwóch księży, którzy posiadali księgi metrykalne. Następnie zaś umieszczono opis tego, co znamy już z aktu wizytacyjnego z 1598 r.: „aktu erekcji brak, posiadłości zaś są takie; teren, na którym znajduje się plebania i ogród z sadem, przyległe do plebanii; pół włóki pola; łąka niedaleko od plebanii”⁴⁷.

W tym dokumencie, podobnie zresztą jak w pierwszej z przytoczonych wizytacji, znajdują się informacje dotyczące dziesięcin. Na ich podstawie zostało sporządzone poniższe zestawienie:

Tabela 2: *Wpływ dziesięcin ze wsi wchodzących w skład parafii w Górze na podstawie dokumentu wizytacyjnego z 24 listopada 1649 r.; źródło: Wizytacja kościoła w Górze z 24 listopada 1649 r., [w:] Vinea Christi..., s. 88.*

NAZWA WSI	INFORMACJE DOTYCZĄCE DZIESIĘCIN
Ostrowo	Dziesięciny snopowe.
Jelity	Dziesięciny snopowe.
Warszewice	Po kmieciach
Nieciecza	Po kmieciach.
Góra	Dziesięciny snopowe.
Miłkówlas (Mielkolas)	Dziesięciny snopowe.
Łupków	Dziesięciny snopowe.
Moczydłów	Naprzemiennie. Jednego roku dziesięcina snopowa, a następnego – pieniężna.
Żerdź	Spadkobiercy zostali zobowiązani do oddawania dziesięcin skoro obsiewają pola. Wizytator nakazuje pleba-

⁴⁶ Ibidem, s. 87.

⁴⁷ Ibidem, s. 87.

	nowi, by podjął działania prawne w celu pomyślnego rozwiązania owej sprawy.
Zosnów	Spadkobiercy zostali zobowiązani do oddawania dziesięcin skoro obsiewają pola. Wizytator nakazuje plebanowi, by podjął działania prawne w celu pomyślnego rozwiązania tej sprawy.
Wola Zaleska	Dziesięciny snopowe, kmiece.
Żelawin	Dziesięcina pieniężna – 7 florenów.
Glinki	Dziesięcina pieniężna – 7 florenów.
Otwock	Dziesięcina pieniężna – 7 florenów.

Dzięki tej wizytacji poznajemy również treść najstarszego zachowanego do naszych czasów źródła dotyczącego parafii górskiej: „z Warszewic, Niecieczy, Mniszewa przewielebny św. pamięci Bogufał biskup poznański za zgodą kapituły nadał je temu kościołowi z dóbr stołowych biskupich oraz z Góry w roku 1252, dnia piątego non czerwcowych. Dalej dokument informuje nas, że doszły pewne zapisy testamentowe, które proboszcz zużył na konieczne wydatki kościoła”⁴⁸. Protokół wizytacyjny stwierdza również, iż posługę duszpasterską prowadzono w momencie jego powstania we wszystkich wymienionych wsiach⁴⁹.

Kiedy zestawimy pierwszą i trzecią wizytację, możemy zaprezentować analizę sytuacji związanej z należnymi kościołowi dziesięcinami. Jeżeli chodzi o wieś, w której ulokowana była świątynia, to w 1598 r. napływała z niej do parafii zarówno należność snopowa, jak też pieniężna, natomiast 51 lat później pozostała już tylko snopowa. Wieś Warszewice natomiast, która pod koniec XVI w. okazała się niezbyt hojna, w połowie kolejnego stulecia oddawała dziesięcinę po kmieciach. Analogicznie zresztą sytuacja wyglądała w Niecieczy. Miłkówlas i Łupków nadal uiszczwały dziesięciny snopowe. Także w przypadku Moczydłowa informacja podana na ten temat w wizytacji pierwszej i trzeciej jest taka

⁴⁸ Ibidem, s. 88.

⁴⁹ Ibidem, s. 88.

sama. Na przestrzeni lat nie uległa zmianie również sytuacja we wsi Żerdź.

Zmienił się natomiast przez ten czas stan świątyni i przynależnych jej terenów. Chrzcielnica, która w pierwszej wizytacji była ukazana jako jedyny murowany element budynku, w 1649 r. została przedstawiona jako „stara”. U schyłku pierwszej połowy XVII w. podłoga w kilku częściach kościoła była zniszczona, a cmentarz otaczał „marny płot”. Widać więc, że na niewiele się zdały prośby archidiakona Pawła Piaseckiego, który w akcie wizytacyjnym z 1617 r. wyraził ogromną troskę o świątynię i parafię. Mimo starań hierarchy, ta część składowa archidiecezji poznańskiej zbliżała się nieuchronnie do upadku, który nastąpił po potopie szwedzkim.

O istnieniu kościoła przypominają nam dziś jedynie pozostałe z tamtych czasów źródła. W tym miejscu warto zaznaczyć, iż akta wizytacyjne z lat 1598, 1617 i 1649 r. są jednymi z niewielu dokumentów, z których możemy się dowiedzieć czegokolwiek na temat dziejów świątyni. Wszelkie prace naukowe dotyczące historii parafii we wsi szlacheckiej Góra opierają się przede wszystkim na wizytacjach i wspomnianym tu niejednokrotnie piśmie biskupa Boguśła II.

Widzimy więc, iż akta wizytacyjne zajmują poczesne miejsce w badaniach z zakresu historii lokalnej. Dzięki nim możemy bowiem poznać szeroko pojęte życie religijne parafii, ilość jej mieszkańców, ich status społeczny, miejsce zamieszkania, niekiedy nawet personalia. Akta wizytacyjne dostarczają ponadto ogromnej wiedzy o samych miejscach kultu: opisują je pod względem architektonicznym, informują nas o sytuacji gospodarczej danego kościoła, jego wyposażeniu, przynależących do niego terytoriach oraz o stanie zachowania parafialnego majątku. Tego typu źródła pozwalają także odtworzyć współczesną im hierarchię i administrację kościelną.

Odpowiadając na postawione we wstępie niniejszego tekstu pytanie badawcze, należy stwierdzić, że dekrety wizytacyjne ubogacają nas wiadomościami z zakresu historii gospodarki, kultury oraz życia społecznego na danym obszarze. Dzięki nim, co możemy zobaczyć powyżej, jesteśmy w stanie niejako odtworzyć i w pewnym stopniu zrekonstruować dzieje konkretnej parafii. Dekrety wizytacyjne pozwalają poniekąd odtworzyć

w naszych umysłach konkretne miejsca z przeszłości. Są więc nieocenionym źródłem wiedzy dla tych wszystkich, którzy chcieliby np. odbudować dany kościół i odtworzyć dawny wygląd terytorium wokół niego.

Bibliografia

Źródła drukowane

Akta sądów dworskich miasta Nowej Jerozolimy, red. Borkowska M., Góra Kalwaria 2015.

Dokumenty soborów powszechnych, t. IV, red. Baron A., Pietras H., Kraków 2004.

Vinea Christi (Winnica chrystusowa). Dokumenty dotyczące założenia miasteczka Góra Kalwaria, red. Borkowska M., Kraków-Góra Kalwaria 2011.

Literatura

Adamczyk J., *Wizytacja dziekańska w aspekcie kanoniczno-duszpasterskim*, „Prawo Kanoniczne: kwartalnik prawno-historyczny” 2017, t. 60, s. 73-105.

Borkowska M., *Dzieje Góry Kalwarii*, Kraków 2009.

Gieysztorowa I., Żaboklicka A., *Lustracja województwa mazowieckiego 1565*, Warszawa 1967.

Moskal T., *Stan i perspektywy publikacji kościelnych akt wizytacyjnych z okresu staropolskiego*, „Archiwa, biblioteki i muzea kościelne” 2012, t. 98, s. 461-467.

Olczak S. K., *Duchowieństwo parafialne diecezji poznańskiej w końcu XVI i pierwszej połowie XVII wieku*, Lublin 1990.

Szewczul B., *Obowiązek przeprowadzania wizytacji kanonicznej w instytucjach zakonnych*, „Prawo Kanoniczne : kwartalnik prawno-historyczny” 2014, t. 57, s. 19-39.

Wasiak K., *Dzieje miasta Góra Kalwaria – od chwili założenia do śmierci założyciela (1666–1687)*, „Studia nad społeczeństwem nowożytnej Europy”, t. III, 2019, s. 120-136.

Zasoby internetowe

Antyfonarz, Słownik Języka Polskiego PWN;

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/antyfonarz.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Agenda, Słownik Języka Polskiego PWN;

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/agenda.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Graduał, Słownik Języka Polskiego PWN;

- <https://sjp.pwn.pl/szukaj/gradua%C5%82.html>dost,[dostęp: 15.08.2021r.].
Jan Tarnowski;
<https://www.biogramy.pl/a/biografia/jan-tarnowski-h-rola-prymas-polski>,
[dostęp: 15.08.2021 r.].
Kolator, Słownik Języka Polskiego PWN,
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/kolator.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].
Kolbuszewska D., O poznańskich biskupach i ich rządach chwalebnych;
http://trakt.poznan.pl/wpcontent/uploads/2016/06/5_O_poznanskich_biskupach_i_ich_rzadach_chwalebnych.pdf, [dostęp: 15.08.2021 r.].
Mensa, Słownik Języka Polskiego PWN; <https://sjp.pwn.pl/szukaj/mensa.html>,
[dostęp: 15.08.2021 r.].
Paweł Piasecki, Internetowy Polski Słownik Biograficzny;
<https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/pawel-piasecki>,
[dostęp: 15.08.2021 r.].
Portatyl, Encyklopedia PWN;
<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/portatyl;4009605.html>,
[dostęp: 15.08.2021 r.].
Stefan Wierzbowski;
<http://www.wladcy.myslenice.net.pl/Polska/opisy/Stefan%20Wierzbowski.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].
Psalterz, Słownik Języka Polskiego PWN;
<https://sjp.pwn.pl/szukaj/psa%C5%82terz.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].
Wizytacja, Słownik Języka Polskiego PWN;
<https://sjp.pwn.pl/sjp/wizytacja;2579952>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

T e t i a n a S o k o l o v s k a

(Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)

**Działalność pedagogiczna i artystyczna
Mykoły Leontowycza w kontekście przemian
polityczno-społecznych Ukrainy przełomu XIX i XX w.**

Abstract: Ukrainian choral music is rich in outstanding creative personalities. Mykola Leontovych occupies a special place in this group. The paper concerns the pedagogical and artistic activity of an outstanding famous Ukrainian composer against the background of the era in which he lived.

The author tries to answer the following questions:

- How was the cultural life of Ukraine at the turn of the 19th and 20th centuries shaped?
- How did Mykola Leontovych pedagogical and artistic activity develop in the context of the above-mentioned changes?
- What merits did Mykola Leontovych make for the development of Ukrainian musical culture?

The life and work of Leontovych fall within the politically difficult years of Ukraine's history. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, part of the territory of Ukraine was within the then Russian Empire. The Ukrainian language has been almost completely withdrawn by the Russian authorities. The limitations covered the sphere of culture and art, which Ukrainian composers tried to oppose, and the work of Leontovych is a clear example of this. An important place in his work is folk song and an important artistic heritage are his choral transcriptions. A great achievement in the compositional activity of Leontovych is the world-famous piece entitled Shchedryk (in English as Carol of the Bells). The composer's musical heritage is recognized in the countries of America and Europe. Many facts from his short and tragic life were hidden throughout almost the entire post-revolutionary period of the 20th century, and his works

were subject to Soviet censorship. The year 1990 changed this situation. Leontovych's music has been restored to its rightful place, and his works have found a wide range of performers. The fact that Leontovych is called "Ukrainian Bach" has a peculiar significance.

Wstęp

Ukraińska muzyka chóralna jest niezmiernie bogata w wybitne osobowości twórcze, o czym świadczyć mogą nazwiska atakich kompozytorów jak: Mykoła Diletski, Maksym Berezowski, Dmytro Bortnianski, Artem Wedel, Mykoła Łysenko, Kyryło Stetcenko, Ołeksandr Koszyć. W gronie tym szczególne miejsce zajmuje Mykoła Leontowycz – kompozytor, dyrygent, etnograf, pedagog, działacz społeczny, który ujawnił istotę narodowego ducha w muzyce ukraińskiej, wcielając go w sposób doskonały do swojej twórczości.

Życie i twórczość Leontowycza przypada na trudne politycznie lata historii Ukrainy. Na przełomie XIX i XX w. część terytorium Ukrainy leżała w obrębie ówczesnego Cesarstwa Rosyjskiego. Język ukraiński został prawie całkowicie wyrugowany przez władze rosyjskie z przestrzeni publicznej. Ograniczenia objęły sferę kultury i sztuki, czemu starali się przeciwstawiać kompozytorzy ukraińscy, a twórczość Leontowycza jest tego dobitnym przykładem. Sama postać artysty od wielu dziesięcioleci zwraca uwagę nie tylko muzyków, wielbicieli śpiewu chóralnego, ale również hierarchów kościelnych oraz zwykłych ludzi. Wiele faktów z jego krótkiego i tragicznego życia było ukrywanych przez niemal cały okres postrewolucyjny XX w., a twórczość poddawana sowieckiej cenzurze. Rok 1990 przyniósł zmianę tej sytuacji. Muzyce Leontowycza przywrócono należne miejsce, a jego utwory znalazły szerokie rzesze wykonawców. Twórczość i działalność kompozytora stała się tematem wielu opracowań oraz publikacji, m.in. współczesnego ukraińskiego badacza życia i twórczości Mykoły Leontowycza, folklorysty Anatola Zawalniu-ka.

Niniejszy artykuł ma charakter teoretycznych rozważań, poprzedzonych analizą twórczości kompozytora oraz jego działalności pedagogiczno-artystycznej na podstawie dokumentów i dostępnych źródeł. Autorka próbuje odpowiedzieć na pytania:

- Jak kształtowało się życie kulturalne Ukrainy przełomu XIX i XX w.?

- Jak w kontekście powyższych przemian rozwijała się działalność pedagogiczna i artystyczna Mykoły Leontowycza?

- Jakie zasługi dla rozwoju ukraińskiej kultury muzycznej położył Mykoła Leontowycz?

Mykoła Leontowycz jako propagator ukraińskich pieśni ludowych

Życie kulturalne na Podolu od początku XX w. do dziś nie zostało gruntownie zbadane. Najwięcej zachowanych materiałów związanych jest z życiem oraz twórczością Mykoły Leontowycza, który mimo zakazów władzy pragnął nadać kulturze ukraińskiej należną rangę, kultywując ją na gruncie muzycznym. Należał do najlepszych organizatorów edukacji muzycznej w szkołach ogólnokształcących na Podolu. Jako propagator ukraińskiej muzyki klasycznej i pieśni ludowych, wywierał ogromny wpływ na rozwój rodzimej kultury muzycznej na początku XX w., za co, według jednej z wersji, został zabity poprzez tajną policję CZEKA (Wszechrosyjska Komisja Nadzwyczajna do Walki z Kонтрrewolucją i Sabotażem). Policja państwowa, dbając o wewnętrzne bezpieczeństwo, prowadziła politykę prześladowania działaczy społecznych promujących ukraińską kulturę narodową¹.

Mykoła Leontowycz urodził się 13 grudnia 1877 r. we wsi Monastyrek w powiecie brańskim², w wielodzietnej rodzinie prawosławnego księdza Dmytra Leontowycza. Od dzieciństwa interesował się pieśnią narodową oraz śpiewem, w dużej mierze dzięki wykształconym muzycznie rodzicom, a także klimatowi wiejskiemu, gdzie często śpiewało się pieśni ludowe³. Mykoła dość wcześnie podjął swoje pierwsze próby dy-

¹ Т. Публіка, *Культурне життя на Поділлі в 20-30-ті роки XX ст.*, [w:] *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Вип. 10. Серія: Історія: Збірник наукових праць, ред. П.С. Григорчук і ін., Вінниця, 2006, s. 248-252; Т. Sokolovska, *Mykoła Leontowycz – діяльність педагогічна і артистична*, niepublikowana praca dyplomowa, UJK, Kielce 2019, s.17-18.

² Teraz rejon niemirowski.

³ В. Іванов, *Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали*, Київ 1982, s. 10.

rygenckie, tworząc rodzinny chór złożony z sióstr i braci. W repertuarze zespołu znalazły się piosenki ludowe, między innymi: *Сивая голубка, звивається хумко* (*Siwa gołąbeczka, wije się szybko*), *Ойтамзагорою* (*Och tam za górą*), *Ах, му, воля* (*Ach, ty, wola*)⁴. Przez jakiś czas rodzina Leontowyczów mieszkała we wsi Szerszni obok Tywrowa. Początkowo Mykoła zaczął uczyć się w klasie przygotowawczej w gimnazjum w Nemirowie, a później w 1888 r., zgodnie z tradycją rodzinną jako syn prawosławnego księdza, zaczął naukę w gimnazjum duchownym w Szarogrodzie. Po skończeniu gimnazjum w 1892 r. Mykoła Leontowycz podjął studia w Seminarium Duchownym w Kamieńcu Podolskim. Warto dodać, że na tej uczelni studiowali także: dziadek, ojciec, a później również i brat Leontowycza⁵.

Mykoła Leontowycz nie należał do grona wybitnych uczniów. Najmniej przyszłego kompozytora interesowały przedmioty duchowne, a studiował je wyłącznie dlatego, żeby przejść do kolejnej klasy seminarium. Głównie skupiał się na nauce muzyki oraz pieśni. Leontowycz szybko opanował podstawy zasad muzyki, chętnie uczestniczył w pracach chóru seminarzystów. Nauczyciele odrazu zauważyli wielkie zdolności muzyczne swojego ucznia i zaczęli pobłażliwie patrzeć na jego braki w przyswajaniu programu nauczania⁶.

Znaczącą rolę w rozwoju Mykoły Leontowycza odegrał Kamieniec Podolski. W mieście kwitło intensywne życie kulturalne i artystyczne. Młody Leontowycz miał możliwość chodzenia na koncerty, spektakle teatralne i operowe, dzięki czemu zapoznawał się z twórczością Mikołaja Glinki, Piotra Czajkowskiego, Aleksandra Dargomyżskiego, Aleksandra Sierowa, Giuseppe Verdiego, Charlesa Gounoda, Georges Bizeta i in. Wprawdzie wykonania oper słynnych kompozytorów nie były doskonałe, lecz zachwyciły przyszłego kompozytora, przynosząc wiele korzyści edukacyjnych⁷. Podczas studiów zaczął zapisywać melodie ukraińskie, pieśni ludowe, dokonując pierwszych prób ich harmonizacji.

⁴ М. Гордійчук, *М. Д. Леонтович*, Київ 1960, s. 5.

⁵<https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁶ М. Гордійчук, op. cit., s. 6.

⁷ Ibidem.

W roku 1895 rodzina Leontowyczów przeprowadziła się do wsi Białousiwka, w powiecie braćławskim. W czasie wakacji, kiedy Mykoła przyjeżdżał do domu, zaczynał zbierać i zapisywać pieśni ludowe, które później stały się podstawą jego kompozycji⁸. Mykoła Leontowycz podczas studiów w seminarium został dyrygentem chóru seminarzystów. Było to spowodowane przypadkową śmiercią poprzedniego kierownika zespołu. Praca z chórem i orkiestrą uformowała Leontowycza jako kompozytora. Pod jego batutą wykonywane były utwory Dmitrija Bortnianskiego, Maksyma Berezowskiego oraz Aleksandra Archangielskiego. Repertuar chóralny wzbogacano opracowaniami ukraińskich pieśni ludowych, głównie Mykoły Łysenki. Z czasem do repertuaru chóru wprowadzono ukraińskie pieśni ludowe w opracowaniu Mykoły Leontowycza, m.in. *Ой чия жтоппричина, щоябіднадівчина* (*Och czym powodem jest to, że jestem biedną dziewczyną*), pieśń rosyjska *Вниз по матушке, по Волге* (*W dół przez Matkę Wołgę*) i inne⁹. Chórzyści seminarium cenili swojego dyrygenta. Leontowycz otrzymywał wsparcie od swoich kolegów w działaniach na rzecz rozwoju i rozpowszechniania ukraińskiej pieśni ludowej. W 1899 r., kiedy w seminarium i innych uczelniach Imperium Rosyjskiego odbywały się uroczystości z okazji obchodów setnej rocznicy urodzin rosyjskiego poety Aleksandra Puszkina, przyjaciele Leontowycza podarowali mu nuty do opery *Trzewiczki* Piotra Czajkowskiego z dedykacją: „Przyszłemu, wybitnemu kompozytorowi, niezapomnianemu dyrygentowi od śpiewaków chóralnych”¹⁰.

Kariera pedagogiczno – artystyczna

W 1899 r. Mykoła Leontowycz ukończył naukę w seminarium. Swoje życie zawodowe chciał łączyć z muzyką. Ostatecznie, pomimo nacisków ojca, który marzył o karierze duchownego dla syna, zdecydował się zostać nauczycielem. Jesienią 1899 r. Mykoła Leontowycz rozpoczął swoją pierwszą pracę w dwuklasowej szkole podstawowej w Czukowie, jako nauczyciel śpiewu oraz arytmetyki, a później również geografii, je-

⁸<https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁹ М. Гордійчук, op. cit., s. 7.

¹⁰ Ibidem.

zyka ukraińskiego i in. Kompozytor następująco wspominał tamten czas: „osobiście, nie mogę się skarżyć na to, że uczniowie byli niegrzeczni wobec mnie, chociaż przez młodość i brak doświadczenia nie mogłem być świetnym nauczycielem. Chyba moje błędy zostały zrównoważone w jakiejś mierze moją szczerością i oddaniem w pracy muzycznej”¹¹. W szkole Leontowycz założył chór dziecięcy oraz niewielką orkiestrę, wykonując z oboma zespołami znane utwory kompozytorów rosyjskich, europejskich oraz własne kompozycje¹². O tym, jak powstała szkolna orkiestra pisał Mykoła Leontowycz w swoim artykule *Jak zorganizować orkiestrę w wiejskiej szkole*¹³. Kompozytor opowiadał, że najpierw były trudności z instrumentami, ponieważ tylko nieliczni uczniowie posiadali własne skrzypce i potrafili grać „ze słuchu” pieśni oraz melodie taneczne. Było to zdecydowanie za mało, aby zorganizować orkiestrę, wobec czego kompozytor na własny koszt zakupił kilka skrzypiec, wolonczelę, klarnet, puzon, flety i inne instrumenty. Zarobki Leontowicza nie były duże, jednak wszystko co miał, chętnie przeznaczał na rozwój życia muzycznego małej wsi. Już po półtoramiesięcznej pracy uczniowie Leontowicza byli w stanie wykonywać jego kompozycje, m.in. ukraińską pieśń ludową *Дударик* (*Dudaryk*), *Умри, мій індуку* (*Umrzyj, mój indyku*), *Чобому* (*Buty*), oraz *Шумку* (*Szumkę*) Michała Zawadzkiego. Trudność polegała na odpowiednim doborze repertuaru. Leontowycz opracowywał orkiestrowe partytury dla dzieci, korzystając z wyciągów fortepianowych, ponieważ nikt wcześniej nie komponował utworów dla szkolnej orkiestry. W Czukowie Mykoła Leontowycz stworzył swój *Pierwszy zbiór pieśni z Podola*. Z powodu skromności, nie opublikował oficjalnie tego zbioru. Niektóre pieśni w nim zawarte zostały wydane w okresie późniejszym¹⁴.

W 1901 r. Mykoła Leontowycz otrzymał posadę nauczyciela śpiewu cerkiewnego i kaligrafii w gimnazjum duchownym w Tywrowie. Tam

¹¹ Ibidem.

¹² <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹³ М. Леонтович, *Як я організував оркестр у селянській школі*, [w:] *Музика. Місячник музичної культури*, Київ 1925, cz. 1, s. 16-22.

¹⁴ М. Гордійчук, *op. cit.*, s. 9.

też Leontowycz poznał swoją przyszłą żonę – Klaudię Żowtkiewicz¹⁵, która była siostrą żony Flora Naliwanskiego – kolegi Leontowycza. Klaudia pochodziła z inteligenckiej rodziny, wychowywała się w Petersburgu, później rodzina wyjechała na Ukrainę, na Wołyń. Ślub Leontowyczów odbył się 22 marca 1902 r.¹⁶

W Czukowie Mykoła Leontowycz rozpoczął pracę nad *Drugim zbiorem pieśni z Podola*. Zamieszczone tam pieśni pochodziły przeważnie ze wsi Białousiwka w powiecie braclawskim¹⁷. Jeszcze przed wydaniem zbioru młody kompozytor wysłał opracowanie Mykołajowi Łysence, w celu uzyskania opinii znanego kompozytora o swoich pierwszych próbach. Zachował się fragment odpowiedzi Łysenki, który napisał: „wspominając pański zbiór pieśni, byłem niezwykle zachwycony przeprowadzeniem samodzielnych przejść oraz ruchów głosowych, a nie samo nawarstwianie interwałów ze względu na harmonię [...]”¹⁸. Leontowycz opublikował *Drugi zbiór pieśni z Podola* poświęcając go „ojcu” muzyki ukraińskiej. Podczas świętowania swoich 35 urodzin Mykoła Łysenko podkreślał, że na Ukrainie brakuje profesjonalnej kadry kompozytorskiej. Mimo to, wspominał o „ambitnym narodowym nauczycielu z Podola, który poważnie traktuje muzykę, starannie się uczy kontrapunktu i w swoich ludowych aranżacjach wyraża oryginalne umiejętności. Ten nauczyciel jeszcze rozwinie skrzydła”¹⁹.

Do rewolucji październikowej *Drugi zbiór pieśni z Podola* Leontowycza był jedynym drukowanym wydawnictwem kompozytora. Być może zadecydowała o tym wrodzona skromność artysty, któremu nie podoobał się jego ostatni zbiór, mimo że zawierał kilka znakomitych aranżacji,

¹⁵ Klaudia Ferapontiwna Żowtkiewicz była siostrą żony kolegi Leontowycza – Flora Naliwanskiego. Mieszkała we wsi Pidlisci na Wołyniu. Przyszła żona Leontowycza była wychowana w inteligenckiej rodzinie w Petersburgu. Jej brat – Aleksander Żowtkiewicz był znanym rzeźbiarzem, który emigrował do Francji, o czym wiadomo z korespondencji Leontowycza do Klaudii; patrz: А. Завальнюк, *Микола Леонтович. Листи. Документи. Духові твори. До 130-ї річниці від дня народження*, Вінниця, 2007, s. 17.

¹⁶ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 6.05.2021].

¹⁷ М. Гордійчук, *op. cit.*, s. 9.

¹⁸ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹⁹ М. Леонтович, *Музичні твори*, Збірник II, Київ 1930, s. 1-2.

między innymi znane opracowanie pieśni ludowej *Гаю, гаю, зеленрозмаю* (*Gaj, gaj, zielony rozkwitły*), napisanej na chór męski²⁰. Możliwe jest również, że trudności z publikacją były konsekwencją ówczesnej polityki władz, niechętniej osobom o demokratycznych poglądach. Konflikt z władzami szkoły w Czukowie, a szczególnie z jej dyrektorem, księdzem prawosławnym O. Rudańskim oraz troska o materialne zabezpieczenie rodziny zmusiły Mykołę Leontowycza do szukania nowej posady. W 1902 r. przeprowadził się do Winnicy, gdzie został nauczycielem śpiewu w cerkiewnej szkole nauczycielskiej. Leontowycz zorganizował tam również chór i orkiestrę dętą, co pogłębiło jego wiedzę oraz dostarczyło kolejnych doświadczeń z zakresu prowadzenia zespołów instrumentalnych²¹.

Młody kompozytor nieustannie przejawiał głęboką potrzebę w doskonaleniu umiejętności muzycznych. W tym czasie jedną z najważniejszych instytucji, zajmujących się rozpowszechnieniem sztuki chóralnej oraz rozwojem zasad wykonawstwa chóralnego była carska kapela chóralna w Petersburgu. Zespół ten był jednym z ogniw rosyjskiej kultury muzycznej, która wychowała wielu utalentowanych twórców, m.in. Maksyma Berezowskiego, Dmytra Bortnianskiego, Michaiła Glinkę i innych²². W latach 1903-1904 Mykoła Leontowycz przebywał w Petersburgu, gdzie został słuchaczem kapeli chóralnej. Miewał okazje uczestniczyć w zajęciach, które prowadzili znani wykładowcy, m.in. profesor Semen Barmotin – wykładowca teorii muzyki, harmonii i polifonii oraz profesor A. Puzarewski, prowadzący zespoły chóralne²³. Leontowycz usystematyzował wykształcenie, a pod kierownictwem prof. Barmotina znacznie poszerzył wiedzę z zakresu muzyki. Po pomyślnym zdaniu egzaminów, kompozytor w dniu 22 kwietnia 1904 r. otrzymał świadectwo z tytułem dyrygenta chórów cerkiewnych²⁴. Marzeniem Leontowycza nie była jednak kariera dyrygenta chórów cerkiewnych, lecz uzyskanie świa-

²⁰ M. Leontowycz wykupował i niszczył swoje zbiory, żartobliwie mówił swoim kolegom, że „wyrzucał je do Dniepru”; M. Гордійчук, op. cit., s. 10.

²¹ Ibidem, s. 10.

²² Ibidem.

²³ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁴ M. Гордійчук, op. cit., s. 11.

dectwa traktował jako potwierdzenie wykształcenia muzycznego. Wracając z Petersburga do domu, Mykoła Leontowycz poznał w pociągu kolejarza, który powiedział mu o możliwości otrzymania posady nauczyciela w szkole męskiej w mieście Gryszyno²⁵.

W 1904 r. kompozytor wraz z rodziną przeprowadził się z Winnicy do Gryszyna, gdzie rozpoczął pracę nauczyciela śpiewu. W nowej szkole od razu zorganizował chór, w skład którego weszli uczniowie, stworzył również niewielką orkiestrę, która akompaniowała solistom. Repertuar chóru zawierał powszechnie znane w tym czasie utwory Mykoły Łysenki, Piotra Niszczyńskiego, Antona Kocipińskiego oraz opracowania pieśni rosyjskich, polskich, armeńskich i żydowskich. Zespół z dużym powodzeniem występował z koncertami w okolicznych miejscowościach, a Leontowycz cieszył się wielkim szacunkiem słuchaczy²⁶.

Pobyty kompozytora w jednym z centrów rewolucyjnego ruchu proletariackiego był szczególnym okresem jego życia. Tu Leontowycz zetknął się z robotnikami i zaczął podzielać ich poglądy. Zbliżał się rok 1905, który przyniósł rewolucyjne wystąpienia także na wsi. Leontowycz poznawał się z nową i niezbyt zrozumiałą dla siebie literaturą dywersyjną²⁷. Kompozytor zaprzyjaźnił się z młodymi nauczycielami – Prohorem Denehojem oraz Lidią Dobrową, którzy będąc przywódcami ruchu socjaldemokratycznego w Gryszynie, zaangażowali się w organizowanie pomocy górnikom protestującym w mieście Gorłówka. Chór Leontowycza prowadził manifestujących powstańców, śpiewając pieśni rewolucyjne. Wydarzenia te miały niestety tragiczny finał, manifestacja została rozbita, a Prohor Deneha z Lidią Dobrową zginęli podczas ataku carskiej policji. Pogorszyły się również relacje Mykoły Leontowycza z władzami miasta. Tragiczne zmiany zaszły też w życiu osobistym Leontowycza. Ogromną stratą była śmierć jego nowonarodzonego syna. W 1906 r. Leontowycz razem z rodziną wyjechał do rodzinnego domu we wsi Białousiwka, ale po pewnym czasie znowu wrócił do Gryszyna²⁸.

²⁵ Teraz miasto Krasnoarmiejsk.

²⁶ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁷ М. Гордійчук, *op. cit.*, s. 11.

²⁸ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

Mimo trudnej sytuacji Leontowycz, nie uważając na rozliczne przeszkody, kontynuował działalność artystyczną, występując z chórem szkolnym oraz zespołem instrumentalnym. Liczba chórzystów wynosiła około pięćdziesięciu. Wykonywane były pieśni w aranżacji Leontowycza, Łysenki, Kocipińskiego i innych. Chór występował nie tylko w Gryshynie, ale również innych miastach obwodu donieckiego, m.in. w Czaplinie, Awdijiwce, Krynyczynie, Meżowej. Fakt ten potwierdza skalę aktywności muzycznej i artystycznej Leontowycza. Wydarzenia związane z rewolucją zmieniły plany kompozytora. Policja nie mogła wybaczyć Leontowyczowi udziału w wydarzeniach rewolucyjnych i zaczęła go szykanować²⁹. Oprócz prowadzenia chóru dziecięcego w szkole oraz lekcji muzyki, Mykoła Leontowycz nie mógł organizować żadnych koncertów patriotycznych, wprowadzać pieśni ukraińskich oraz propagować jakichkolwiek idei postępowych³⁰. Wiosną 1908 r. rodzina Leontowyczów opuściła Donbas i wróciła na rodzime Podole. Kompozytor otrzymał posadę nauczyciela muzyki w żeńskiej szkole eparchialnej w niewielkim mieście Tulczyn, w której zdobywały wykształcenie córki podolskich arystokratów. Tak samo jak poprzednio Leontowycz kontynuował działalność kompozytorską, utworzył chór żeński oraz opracowywał nowe partytury. W repertuarze chóru znajdowały się utwory rosyjskich oraz ukraińskich kompozytorów, m.in. Michaiła Glinki, Alekseja Werstowskiego, Piotra Czajkowskiego, Mykoły Łysenki, Kyryła Stetsenki i innych³¹.

W Tulczynie Mykoła Leontowycz nadal intensywnie pracował, aranżował nowe pieśni ludowe, m.in. *Над річкою бережком* (*Nad brzegiem rzeki*), *При долині мак* (*Nad makową doliną*), *Ой у полі туман, димно* (*Och w polu mgła, zadymiono*), ze zbioru ukraińskiego folklorysty-muzykologa Andrija Konoszczenki³². Pomimo że był doświadczonym artystą, odczuwał silną potrzebę zdobywania dalszego wykształcenia muzycznego w kierunku kompozytorskim. Latem 1908 r. zdecydował się pojechać do Moskwy na konsultacje do znanego kompozytora i pedagoga Siergieja Taniejewa. Z powodu przeciążenia pracą Taniejew polecił Le-

²⁹ М. Гордійчук, op. cit., s. 12.

³⁰ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

ontowycza swojemu uczniowi Bolesławowi Jaworskiemu³³. Od 1909 r., przez 12 lat, Mykoła Leontowycz brał lekcje u Jaworskiego, najpierw w Moskwie, a później w Kijowie³⁴.

Przebywając w Kijowie, Leontowycz poznał kompozytora i dyrygenta, ucznia Mykoły Łysenki – Kyryła Stetcenkę (1882-1922). Obu artystów łączyły wspólne poglądy w sprawie rozwoju kultury ukraińskiej, chęć poszukiwania i opracowywania pieśni ludowych, tworzenia nowych rozwiązań harmoniczych w muzyce religijnej oraz rozwój ukraińskiego wielogłosu³⁵.

Mieszkając w Tulczynie, Leontowycz szeroko korzystał ze zbiorów folklorystycznych K. Poliszczuka oraz M. Ostapowicza, co znacznie poszerzyło jego wiedzę w tej materii. W tym czasie pojawiają się kolejne znane opracowania pieśni ludowych na chór jak *Козака несуть* (*Kozaka niosą*), *Пряля* (*Przędzenie*), *Піють нівни* (*Śpiewające koguty*) i inne. Mykoła Leontowycz rozpoczął również ożywioną działalność kulturalną i społeczną stając na czele organizacji społecznej *Proswita*. Prowadził wykłady o tematyce literackiej, stworzył inscenizację opery *Коза-дереза* (*Koza-dereza*) Mykoły Łysenki oraz *Бечорнуці* (*Pierzaczki*) Piotra Niszczyńskiego³⁶.

Mimo że Mykoła Leontowycz pracował bardzo intensywnie, nie był jeszcze postacią szeroko znaną w środowisku profesjonalnych muzyków. Po wydaniu *Drugiego zbioru pieśni z Podola* Leontowyczowi nie udało się opublikować kolejnych utworów. Prawdziwym przełomem w karierze kompozytora okazało się natomiast pierwsze wykonanie pieśni ludowej *Szczedryk* w jego opracowaniu, które odbyło się w dniu 25 grudnia 1916 r. *Szczedryk* należy do grupy tych pieśni, nad którymi kompozytor pracował prawie przez całe swoje życie³⁷. Inspiracją do jej napisania były zimowe ukraińskie pieśni obrzędowe zwane *szczedriwki*. Pierwsze wydanie utworu zostało opublikowane w 1901 r., druga redakcja w latach 1906-

³³ Bolesław Jaworski(1877-1942) – teoretyk, znawca polifonii, w latach 1916-1921 był profesorem konserwatorium w Kijowie, a w latach 1938-1942 – profesorem w Moskwie.

³⁴ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

1908, trzecia w 1914 r., czwarta w 1916 r., piąta w 1919 r.³⁸ Kilka wydań *Szczedryka* łączyło się z potrzebą dokonywania przez Leontowycza szeregu różnych poprawek, polegających na łączeniu harmonii wielogłosu ludowego z brzmieniem instrumentów klasycznych³⁹. Prawykonanie *Szczedryka* miało miejsce w Kijowie, gdzie utwór zaśpiewał miejscowy chór uniwersytecki. W tym czasie kompozytor miał pod swoim kierownictwem kilka zespołów, a mianowicie: chór działający przy Muzyczno-Dramatycznej Szkole Łysenki, chór na Wydziale Muzycznym Kijowskiego Komitetu Obwodowego, chór przy Ogólnoukraińskim Komitecie Sztuk. Stworzył też orkiestrę państwową⁴⁰. Jako podstawę do napisania transkrypcji utworu kompozytor wykorzystał tekst znanej ludowej pieśni ukraińskiej, która była śpiewana jeszcze za czasów pogańskich⁴¹. Anatol Zawalniuk - muzykolog, folklorysta, badacz życia i twórczości Leontowycza twierdzi, że utwór należy do najstarszych przykładów folkloru ukraińskiego⁴². Według teorii Walentyny Kuzyk – ukraińskiego muzykologa, Leontowycz mógł wybrać ten utwór do opracowania jako pieśń, która była mu znana z dzieciństwa na Podolu⁴³.

Tekst pieśni w języku ukraińskim⁴⁴:

*Щедрик, щедрик, щедрівочка,
Прілетіла ластівочка,
Стала собі щєбетати,
Господаря вікликати:
«Вийди, вийди, господарю,*

³⁸ <https://pdatu.edu.ua/news-01/shchedrik-mikoli-leontovicha-lunae-v-tsi-dni-v-usikh-kutochkakh-planeti.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

³⁹ <https://kolobok.ua/igry-a-takzhe-handmade/chitaem-detyam/817434-shchedrik-istorija-stvorennja-slova-ta-12-krashchih-vikonan-shchedrivki-video> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁴⁰ <https://kpi.ua/shchedryk> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁴¹ <https://kolobok.ua/igry-a-takzhe-handmade/chitaem-detyam/817434-shchedrik-istorija-stvorennja-slova-ta-12-krashchih-vikonan-shchedrivki-video> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁴² А. Завальнюк, *Микола Леонтович. Листи. Документи. Духові твори. До 130-ї річниці від дня народження*, Вінниця 2007, s. 57.

⁴³ <https://kh.depo.ua/ukr/kh/shchedrik-leontovicha-tragichne-vbivstvo-kompozitora-i-druzhe-zhittya-vidomoi-ukrainskoi-pisni-202101151269257> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁴⁴ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Szczedryk> [dostęp: 15.08.2021 r.].

*Подивися на кошару,
Там овечки покотились,
А ягнички народились.
У тебе товар весь хороший,
Будеш мати мірку грошей,
Хоч не гроші, то полова,
У тебе жінка чорноброва.
Щедрик, щедрик, щедрівочка,
Прилетіла ластівочка.*

Tekst pieśni w polskim tłumaczeniu⁴⁵:

*Szczedryk, szczedryk, szczedryweczka
Przyleciała jaskółeczka
Zaczęła sobie szczebiotać
Gospodarza wołać:
“Wyjdź, wyjdź, gospodarzu,
popatrz na owczarnię,
tam owieczki sobie chodzą,
a jagnięta się rodzą.
Masz dobry towar,
będziesz miał dużo pieniędzy,
Masz dobry towar,
będziesz miał dużo pieniędzy,
a jak nie pieniędzy, to plew:
masz żonę czarnulkę.”
Szczedryk, szczedryk, szczedryweczka.
Przyleciała jaskółeczka*

Istnieje też jeszcze jedna wersja tej pieśni pod tytułem *Ойнаріччі, на Йордані* (*Och nad rzeką, nad Jordanem*). Melodia jest taka sama i została napisana w 1916 r. przez Fedora Łotockiego – nauczyciela śpiewu z Tulczyna, pochodzącego ze wsi Pałanka. Ta druga wersja pieśni była bardziej rozpowszechniona, co spowodowało zmianę gatunku

⁴⁵ Ibidem.

Szczedryka ze *szczedriwki* na kolędę, która miała tematykę religijną, powiazaną z urodzeniem Chrystusa⁴⁶.

Szczedriwka opowiada o jaskółce, która przyleciała i zaczęła wołać gospodarza domu, żeby ten spojrział na dobry wynik swojej pracy. Pieśń jest pochwałą radości z pracy, wyraża zadowolenie z rodzinnego szczęścia oraz dostatku. Melodię pieśni stanowi motyw jednotaktowy, składający się z czterech dźwięków, śpiewany w tercji małej. Później następuje jego przetwarzanie, w czym uczestniczy cały chór mieszany. W ramach przetworzenia kompozytor wykorzystał klasyczną strukturę polifoniczną – *ostinato*⁴⁷. *Szczedryk* rozpoczyna się głównym motywem sopranowym, następnie na tle melodii po czterech taktach wchodzi alty i tenory, które stale opadają, tworząc przy tym szczególnie obraz harmoniczny. W takcie trzynastym wchodzi basy i chór już brzmi w pełni. Im dalej, tym zagęszcza się warstwa harmoniczna utworu, tworząca nowe linie wyrazowe i wyrafinowaną ścieżkę dźwiękową. Od początku utworu, stopniowo wzrasta napięcie emocjonalne, które osiąga kulminację w taktach 20-24, a następnie opada. Kunszt oraz inwencja kompozytora wywierają na słuchaczach głębokie wrażenia i podkreślają unikalność pośród innych kompozycji chóralnych⁴⁸. Utwór jest przykładem wzorowej techniki instrumentacji wokalne, wykazując idealne stopniowanie i konsekwencję w przeprowadzaniu poszczególnych partii chóralnych. Umiejętnie syntezyzuje barwną tessiturę z emocjonalnym napięciem. W taktach 25-28 możemy obserwować instrumentalne odcinki sopranowe, mormorando, nuty pedałowe, które tworzą ekscytujący obraz dla słuchacza. Aktywna dynamika, niepodzielny obraz utworu, który emanuje swoistym kolorytem, stanowi potwierdzenie symfonicznego myślenia kompozytora⁴⁹.

Pyłyp Kozicki stwierdził, że *Szczedryk* nie jest transkrypcją pieśni, lecz samoistnym utworem muzycznym, który pod ręką genialnego kompozytora otrzymał nowy muzyczny wymiar, zajmując należne miejsce

⁴⁶ В. Кузик, *Щедрик: аналіз – stretta*, [w:] *Педагогічна освіта: теорія і практика. Збірник наукових праць*, ред. П.С. Каньоса і ін., вип. 14, Кам'янець-Подільський 2013, s. 278.

⁴⁷ А. Завальнюк, *Микола Леонтович. Дослідження ...*, s. 73.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

w światowej literaturze muzycznej⁵⁰. Stwierdzenie Kozickiego potwierdziło się, a dziś *Szczedryk* jest szeroko znany i wykonywany na całym świecie.

Kultura ukraińska pojawiła się w Ameryce w latach siedemdziesiątych XIX w., wraz z przybyciem pierwszych imigrantów z Ukrainy. W 1920 r. wydarzeniem artystycznym był występ chóru pod kierownictwem O. Koszyca w Nowym Jorku. Wtedy to po raz pierwszy został wykonany *Szczedryk*, zdobywając od tej pory coraz większą ność⁵¹. W Kanadzie oraz w Stanach Zjednoczonych oprócz wykonywania utworu w wersji oryginalnej dodatkowo zaczęły powstawać transkrypcje na zespoły wokalne, wokально-instrumentalne, organy oraz orkiestry symfoniczne⁵². Wersję angielską pieśni pod tytułem *Carol of the Bells* opracował w roku 1936 Piotr Wilhowski – kompozytor amerykański, aranżer i pedagog pochodzenia ukraińskiego⁵³. W Hollywood do tej pory istnieje tradycja, że w noc sylwestrową ludzie, słuchając *Szczedryka*, otwierają szampana, modlą się oraz składają sobie życzenia. *Szczedryk* został wykorzystany w filmach amerykańskich, takich jak *Miasteczko South Park*, *Kevin sam w domu*, *Szklana pułapka*, *Rodzina Addamsów* i inne. W Wielkiej Brytanii *Szczedryka* nazwano „serenadą noworoczną”, w Ameryce Łacińskiej – „pieśnią wielkiej magii” lub „pieśnią burzliwego morza”, natomiast w Kanadzie – „nowonarodzonym sfinksem”⁵⁴.

Głównym obiektem twórczości Mykoły Leontowycza była pieśń ludowa, która stanowiła nowy etap nie tylko w historii muzyki ukraińskiej, ale również w myśleniu kompozytorskim podkreślającym narodowość, realizm oraz istotę pieśni narodowej⁵⁵. Leontowycz stał się osobą popularną zwłaszcza wśród wielbicieli ludowej muzyki ukraińskiej. Ale prawdziwa sława przyszła dopiero po zwycięstwie rewolucji październi-

⁵⁰ Ibidem, s. 74.

⁵¹ <https://artmisto.com/musicnews/517-shhedrik-vs-jingle-bells.html> [dostęp 15.08.2021 r.].

⁵² А. Завальнюк, Микола Леонтович, Дослідження ..., s. 74.

⁵³ <https://rems.knukim.edu.ua/news/1534-koliadka-dzvoniv-chy-shchedryk.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁵⁴ В. Квашук, *Співець народних мелодій*, [w:] *Педагогічна освіта: теорія і практика*, WydawnictwoПП Зволейко Д.Г., ред. Л. Березівська і in., вип.12, Кам'янець-Подільський 2012, s. 353.

⁵⁵ В.Довженко, op. cit.,s. 16.

kowej⁵⁶. Na początku 1918 r. Mykoła Leontowycz przyjechał do Kijowa, gdzie odwiedził Bolesława Jaworskiego i Kyryła Stetcenkę, prezentując im swoje nowe utwory. Pod koniec 1918 r. podjął decyzję o przeprowadzce do Kijowa. Tam oprócz opracowań melodii ludowych, próbował swoich możliwości w tworzeniu rozbudowanych kompozycji chóralnych. W grudniu 1918 r. Leontowycz zaprezentował utwór chóralny *Легенда* (*Legenda*), skomponowany do wiersza ukraińskiego poety Mykoły Woronego⁵⁷, dwie kompozycje chóralne *Льодолом* (*Lodołam*) i *Літні тони* (*Letnie tony*) do wierszy ukraińskiego poety, przedstawiciela symbolizmu w literaturze ukraińskiej Hryćki Czuprynki, oraz utwór *Моя пісня* (*Moja pieśń*) do wiersza ukraińskiego poety, z zawodu lekarza Kesara Białysłowskiego⁵⁸.

W 1918 r. rozpoczął działalność Ruch Autonomii Ukraińskiej Cerkwi Prawosławnej, natomiast w 1921 r. na ogólnoukraińskim soborze prawosławnym została ogłoszona autokefalia. Do składu ogólnoukraińskiej cerkiewnej rady prawosławnej weszli między innymi Kyryło Stetcenko oraz Mykoła Leontowycz. W tym czasie twórczość kompozytora zaczyna ewoluować w kierunku muzyki cerkiewnej. Powstają m.in. kantony *Навоскресіння Христа* (*Jezus Pan zmartwychwstał*), *Хваліте ім'я Господнє* (*Chwalcie imię Pana*), utwory religijne *Свѣте тихий* (*Cichy światu*), *Нині омнуцаєш* (*Pozwól odejść*) oraz *Літургія св. Іоанна Златоустого* (*Liturgia św. Ioanna Złatoustego*). Ten ostatni utwór, skomponowany z okazji zapoczątkowania autokefalii w historii cerkwi ukraińskiej, został wykonany w Monasterze Opieki Matki Bożej w Kijowie 22 maja 1919 r. pod batutą dyrygenta Sergija Teleżyńskiego⁵⁹. Religijne dzieła Leontowycza reprezentują nowy gatunek ukraińskiej muzyki cerkiewnej, w której są wykorzystane elementy folkloru⁶⁰.

⁵⁶ М. Гордійчук, op. cit., s. 13.

⁵⁷ Mykoła Worony(1871-1938) – poeta, przedstawiciel modernizmu w literaturze ukraińskiej, jeden z założycieli Ukraińskiego Teatru Narodowego w 1917 r. (<http://ukrclassic.com.ua/katalog/v/voronij-mikola/1157-mikola-voronij-biografiya> [dostęp 15.08.2021 r.].

⁵⁸ <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp 15.08.2021 r.].

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ А. Завальнюк, *Микола Леонтович. Листи...*, s. 28.

Uważa się, że w tym czasie Mykoła Leontowycz osiągnął szczyt jako kompozytor. Całą energię nadal poświęcał rozwojowi swojej twórczości, co w końcu zaowocowało skomponowaniem pierwszej opery *Ha Русалчин Великдень* (*Na Wielkanoc syrenki*)⁶¹. Jednak aktywna działalność kompozytorska oraz społeczna Leontowycza trwała dość krótko, ze względu na sytuację polityczną w kraju. W 1919 r. rozpoczęła działania wojenne armia generała Antona Denikina. Wydarzenia, które miały miejsce w Kijowie, zmusiły Leontowycza, jak również większość działaczy ukraińskich organizacji rządowych, do opuszczenia miasta. Rodzina Leontowyczów wróciła do Tulczyna. Tam artysta mógł kontynuować działalność kompozytorską i dyrygencką. Kompozytor planował stworzyć nowy chór i nadal pracować nad operą. Powrót do Tulczyna łączył się także ze zmianami zawodowymi Leontowycza, ponieważ z powodu likwidacji miejscowej wyższej szkoły eparchialnej zmuszony był przyjąć posadę nauczyciela w szkole⁶².

Lata 1919-1921 były w życiu Mykoły Leontowycza i jego rodzinny okresem bardzo trudnym. Brakowało pieniędzy na podstawowe potrzeby, nie wystarczało jedzenia oraz odzieży. Córka Leontowycza wspomina, że w okresie świąt religijnych rodzice często wysyłali ją w gości do dziadka do wsi Markówka z nadzieją, że dostanie i przywiezie od niego jedzenie. W takich trudnych warunkach, odskocznią dla kompozytora była praca nad operą *Na Wielkanoc syrenki*⁶³. Libretto zostało napisane przez Nadię Tanaszewicz, która była uczennicą Leontowyczajeszcze w czasie jego pracy w żeńskiej szkole eparchialnej w Tulczynie. Kompozytor wspominał o Tanaszewicz, że wykazywała zdolności poetyckie w czasie studiów, a oprócz tego posiadała wiedzę na temat pieśni ludowych. Podstawą libretta była bajka poetycka Borysa Grinczenki *Na Wielkanoc syrenki*. Tekstu poetyckiego wystarczyło na jeden akt opery, więc na prośbę Leontowycza Nadia Tanaszewicz rozszerzyła i uzupełniła libretto. Później Nadia podkreśliła, że „nie chciała brać się za stworzenia libretta do opery, ponieważ nie była ani dramaturgiem, ani poetką [...]”, na co Leontowycz odpowiadał: „Nie, potrafisz tworzyć, masz świetne zdolności poetyckie,

⁶¹ М. Гордійчук, op. cit., s. 16.

⁶²<https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp dnia 15.08.2021 r.].

⁶³ А. Завальнюк, *Микола Леонтович. Листи...*, s. 29.

a to, że się nie znasz na teatrze, pozwoli ci być prawdziwą, prawda jest najważniejsza [...]”⁶⁴. Dzieło Leontowycza należy do gatunku opery narodowo-fantastycznej. Treść oparta jest na tekstach ukraińskich pieśni ludowych, m.in. wesnianek kupalskich oraz pieśni rusalskich⁶⁵.

Mykoła Leontowycz pragnął przyspieszyć pracę nad operą. Po napisaniu kilku fragmentów dzieła, kompozytor wysyłał je do sprawdzenia do Kijowa, w szczególności do Stetcenki: „gdyby Pan miał możliwość to bardzo bym prosił o pomoc w skomponowaniu dla mnie partii orkiestralnych dla tych numerów. Bardzo potrzebowałbym też pomocy w pracy nad orkiestrą u pana Kozickiego⁶⁶. Jak będzie okazja, proszę wysłać mi prace do Tulczyna. Ja również piszę orkiestrę do tych numerów i porównując do pańskich prac, będę się uczyć tej umiejętności. W Kijowie będzie to łatwiej napisać, niestety brak wiedzy i możliwości przesłuchania nie pozwala mi tego stworzyć”⁶⁷.

Leontowycz postanowił opracowywać drugi i trzeci akt opery we wsi Strażgorod, znajdującej się około 80 km od Tulczyna. Z powodu braku dobrze rozwiniętej komunikacji oraz poczty, zdecydował się iść tam piechotą, planując odwiedzenie po drodze swojego ojca, który mieszkał i pracował jako ksiądz prawosławny we wsi Markówka. W drodze do Strażgoroda, Leontowycz odwiedził również swojego kolegę Jakymę Grechę, z którym uczył się w gimnazjum duchownym. W notatkach z roku 1922 Grecha wspominał o Leontowyczu: „to się odbyło po Bożym Narodzeniu w 1921 r. Byłem bardzo zdziwiony, gdy zobaczyłem na podwórku idącego do mnie Mykołę. Był ubrany w stary szary płaszcz, na głowie miał oryginalną czapkę, którą uszyła mu jego żona ze starej kołdry. Na rękach miał rękawiczki o jednym palcu i szaroczarne spodnie z fioletowymi łatkami. W rękach miał jakiś patyk, na którym niósł gościeńce dla mnie, którymi były kołaczki. Wyglądał na bezdomnego i głodnego podróżnika, a nie na wielkiego kompozytora. Zacząłem go pytać, jak jest w Tulczynie, co nowego słysząc. Opowiadał, że w Tulczynie chór

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ А. Завальнюк. *Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження*, Вінниця 2002, s. 80.

⁶⁶ P. Kozicki (1893-1960) – ukraiński kompozytor, muzykolog, pedagog i działacz społeczny.

⁶⁷ А. Завальнюк, *Микола Леонтович. Листи...*, s. 30.

śpiewał kolędy ukraińskie i niektóre jego utwory, że przyszło sporo ludzi posłuchać i wywarło to na nich wrażenie [...]. Pod koniec Leontowycz podkreślił, że wyjechał na krótko i za niedługo musi wracać, ponieważ w Tulczynie ma dużo pracy⁶⁸. Powiedział także, że ma zamiar skomponować małą operę dla dzieci w wieku szkolnym i chce poszerzyć tekst o drugi i trzeci akt opery⁶⁹. Jednak do Tulczyna Mykoła Leontowycz już nie powrócił, a opera nie została ukończona. W latach późniejszych zajął się tym dyrygent i kompozytor ukraiński Mykoła Skoryk.

Premiera opery odbyła się 13 listopada 1977 r. z okazji 100 rocznicy urodzin Mykoły Leontowycza w Narodowym Teatrze Opery i Baletu imienia Tarasa Szewczenki w Kijowie. Dzieło stanowi kontynuację twórczości kompozytora po transkrypcjach chóralnych, takich jak *Леґенда* (*Legenda*), *Літні тони* (*Letnie tony*) i *Льодолам* (*Lodołam*). Miało być zwieńczeniem dorobku twórczego Leontowycza, wielką formą, którą przez cały czas pragnął skomponować. Było to niespełnione, wielkie marzenie⁷⁰.

Pragnąc dokończyć operę, do której brakowało kilku tekstów, Leontowycz udał się do Nadii Tanaszewicz, która mieszkała niedaleko Hajsynu. Po dwóch dniach pobytu u niej, Leontowycz zdecydował się w drodze powrotnej odwiedzić rodziców zamieszkających we wsi Markówka. Nie podejrzewał, że już wtedy był śledzony przez agentów czekisty Afanasja Griszczenki. 22 stycznia 1921 r. Griszczenko przyjechał do domu rodziców Leontowycza i powiedział, że prowadzi akcję przeciwko bandytom, więc wolałby nie nocować gdzieś samotnie. Mimo pewnych podejrzeń rodzina Leontowyczów zaprosiła gościa na kolację oraz nocleg w ich domu. To była ostatnia noc kompozytora. Rano rozległ się strzał, który obudził ojca Mykoły Leontowycza. Wbiegając do pokoju, zobaczył rannego Mykołę, nad którym stał Griszczenko, zmieniając magazynek w broni. Griszczenko razem ze swoimi agentami związali rodzinę Leontowycza i zaczęli zabierać wszystkie rzeczy i przedmioty z ich domu, który następnie opuścili. Natychmiast po ich wyjeździe bliscy kompozytora przybiegli, aby go ratować. Leontowycz pomimo ciężkich ran był przytomny,

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ В. Іванов, *Микола Леонтович: Спогади, листи, матеріали*, Київ 1981, s. 130.

⁷⁰ А. Завальнюк, *Микола Леонтович. Дослідження ...*, s. 83.

ale bardzo blady i wyczerpany. Po chwili cicho powiedział: „Umieram[...]”⁷¹. Ojciec Leontowycza, będąc w szoku, zaczął biegać po podwórku wzywając pomocy. Sąsiedzi, słysząc krzyki, zaczęli gromadzić się wokół domu Leontowyczów. Była godzina ósma rano, kiedy Mykoła Leontowycz zmarł. Jego ostatnie słowa to prośba o wodę, której nie potrafił już nawet wypić. Był 23 stycznia 1921 r.⁷²

Istnieje dużo wersji na temat przyczyn śmierci kompozytora i komu ta śmierć była potrzebna. Istnieją wspomnienia Nadii Tanaszewicz o rozmowie z Leontowyczem podczas jego ostatniego pobytu u niej. Matka Nadii wróżyła Leontowyczowi z ręki i zauważyła koniec linii życia, lecz powiedziała mu, że będzie żył jeszcze długo. Nadia, która była przy tym obecna, zapytała matkę dlaczego kłamie. Leontowycz zaczął się śmiać i żartobliwie dodał, że jak będzie od nich wracał, to po drodze w lesie złapią go bandyci i będą chcieli zabić, na co on odpowie, że mama Tanaszewicz wywróżyła, że ma jeszcze długo żyć. Nadia odniosła wrażenie, że kompozytor wymyślił tę historię nie tak po prostu, lecz że coś się za tym kryje. Spytała więc Leontowycza na korytarzu – po co te żarty? Ten odpowiedział, że kilka dni temu dawał koncert i przez nieuwagę pozostawił na pianinie swój portfel z różnymi dokumentami. Zaproszono go na filiżankę herbaty, a dokumenty zostały zabrane do sprawdzenia. W portfelu były także bilety na wyjazd za granicę, znalezione później po śmierci Leontowycza przez jego żonę. O tych planach kompozytora wiedziała jego rodzina. Przypuszcza się, że Leontowycz zginął, ponieważ władze nie chciały dopuścić do jego wyjazdu z kraju⁷³.

Podsumowanie

Mykoła Leontowycz był osobą skromną. Przez całe życie, nie zważając na rozliczne trudności, które napotykał, konsekwentnie podążał za własnymi ideami, czyniąc wiele dobrego dla szeroko rozumianej kultury i edukacji muzycznej. Czasy, w których przyszło mu żyć, były burzliwe i obfitowały w wiele ważnych, a niekiedy przełomowych wydarzeń politycznych i społecznych, będących dla kompozytora źródłem cennych in-

⁷¹ Ibidem, s. 47.

⁷² Ibidem, s. 42-48.

⁷³ Ibidem, s. 53-54.

спирації. Українська народова піснь хоральна, котра Леонтowич был шчыре зафасцынованы, jest дзёс дзёкi niemu шыроко знана на цалым шывецi. Дзедзiцтво музычне кампозытора цешы сё узнанiем в кра-
ях Амерыкi oraz Европы. Своистау вымову ма факт, же Леонтowич
называны jest „украiнским Бахем”⁷⁴.

Bibliografia

- Гордiйчук М., *М. Д. Леонтowич*, Киiв 1960.
- Довженко В., *М. Д. Леонтowич. Збiрка статей i матерiалiв*, Киiв 1947.
- Завальнюк А., *Безмежно закоханий у пісню*, [w:] *Леонтowич Микола Дмитрович – кампозитор, педагог, диригент*, ред. Марчук Т., Нiколаець О., Спиця М., Вiнниця 2007.
- Завальнюк А., *Микола Леонтowич. Дослiдження, документи, листи. До 125-ї рiчницi вiд дня народження*, Вiнниця 2002.
- Завальнюк А., *Микола Леонтowич. Листи. Документи. Духовi твори. До 130-ї рiчницi вiд дня народження*, Вiнниця 2007.
- Иванов В., *Микола Леонтowич: Спогади, листи, матерiали*, Киiв 1981.
- Иванов В., *Микола Леонтowич. Спогади, листи, матерiали*, Киiв 1982.
- Квашук В., *Спiвець народних мелодiй*, [w:] *Педагогiчна освiта: теорiя i практика*, ред. Березiвська Л. i in., вип.12, Кам'янець-Подiльський 2012.
- Кузик В., *Щедрик: анализ – stretta* [w:] *Педагогiчна освiта: теорiя i практика. Збiрник наукових праць*, ред. Каньоса П. С. i in., вип. 14, Кам'янець-Подiльський 2013.
- Леонтowич М., *Музичнi твори*, Збiрник II, Киiв 1930.
- Леонтowич М., *Як я органiзував оркестр у селянськiй школi*, [w:] *Музыка. Мiсячник музычної культури*, cz. 1, Киiв 1925.
- Публiка Т., *Культурне життя на Подiллі в 20-30-тi роки XX ст.*, [w:] *Науковi записки Вiнницького державного педагогiчного унiверситету iменi Михайла Коцюбинського. Вип. 10. Серiя: Исторiя: Збiрник наукових праць*, ред. Григорчук П. С. i in., Вiнниця 2006.
- Sokolovska T., *Mykoła Leontowycz – działalność pedagogiczna i artystyczna*, niepublikowana praca dyplomowa, Kielce 2019.

⁷⁴ А. Завальнюк. *Безмежно закоханий у пісню*, [w:] *Леонтowич Микола Дмитрович – кампозитор, педагог, диригент*, ред. Т. Марчук, О. Нiколаець, М. Спиця, Вiнниця 2007, s. 6.

Zasoby internetowe

- <https://artmisto.com/musicnews/517-shhedrik-vs-jingle-bells.html> [dostęp 15.08.2021 r.].
- <https://kh.depo.ua/ukr/kh/shhedrik-leontovicha-tragichne-vbivstvo-kompozitora-i-druzhe-zhittya-vidomoi-ukrainskoi-pisni-202101151269257> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- <https://kolobok.ua/igry-a-takzhe-handmade/chitaem-detyam/817434-shchedrik-istorija-stvorennja-slova-ta-12-krashchih-vikonan-shchedrivki-video> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- <https://knowledge.allbest.ru/culture/c-2c0a65625a3bc78a5d43b89421206c27.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- <https://kpi.ua/shchedryk> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- <https://pdatu.edu.ua/news-01/shchedrik-mikoli-leontovicha-lunae-v-tsi-dni-v-usikh-kutochkakh-planeti.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- <https://rems.knukim.edu.ua/news/1534-koliadka-dzvoniv-chy-shchedryk.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].
- <http://ukrclassic.com.ua/katalog/v/voronij-mikola/1157-mikola-voronij-biografiya> [dostęp 15.08.2021 r.].

HISTORIA SZTUKI

Magdalena Milerowska
(Uniwersytet Łódzki)

***Nie myśl, że obcy kraj jest domem. Tu czy tam – tworzenie bez
echa jest przygnębiające*¹ – „zdegenerowani” niemieccy ar-
tyści wobec doświadczeń emigracji**

Abstract: Max Beckmann, Ludwig Meisner, Felix Nussbaum are some of the artists who, under the influence of political and social events in the Third Reich, decided to leave their homeland. They showed the experiences of emigration in their works and describe it in the correspondence with their relatives. The worsening existential conditions and the increasing acts of aggression could not be dealt with mainly by the Jewish intellectuals, who so far had placed great hopes on emancipation and assimilation processes. Totalitarian system had classified as the "degenerate" and slanderous of the good name of the homeland also the German avant-gardeists, but their experiences of exile were quite different. In this article, I would like to present the issue of the emigration identity of selected artists who tried to show, often very slow, the process of adaptation and self-identification.

Max Beckmann, Ludwig Meisner, Felix Nussbaum to jedni z tych artystów, którzy pod wpływem wydarzeń polityczno-społecznych w Trzeciej Rzeszy zdecydowali się na opuszczenie ojczyzny. Doświadczenia emigracji ukazywali w swej twórczości oraz w zintensyfikowanie prowadzonej korespondencji z bliskimi. Z pogarszającymi się warunkami egzystencjalnymi oraz przybierającymi na sile aktami agresji nie potrafili

¹ W tytule artykułu autorka posłużyła się cytatem z listu Felixa Nussbauma do Ludwiga Meidnera, który został oznaczony datą: 31.10.1937 r. – *Zwölf Briefe von Felix Nussbaum*, ed. P. Junk, W. Zimmer, Bramsche 2003, s. 12.

poradzić sobie przede wszystkim żydowski intelektualisci, którzy pokładali dotychczas wielkie nadzieje wobec procesów emancypacyjnych i asymilacyjnych. Ustrój totalitarny sklasyfikował jako „zdegenerowanych” i szkalujących dobre imię ojczyzny także niemieckich awangardzystów, jednak ich doświadczenia wygnania były zgoła odmienne. W niniejszym artykule pragnę przybliżyć problematykę emigracyjnej tożsamości wybranych twórców, którzy poprzez prace starali się ukazać, wielokrotnie bardzo powolny proces adaptacji i samoidentyfikacji.

W nazistowskich Niemczech prześladowani przez system stanęli przed wyborem - opuścić ojczyznę czy zostać i poddać się działaniu maszyny totalitarnego systemu. Klaus Mann² pisał, że emigracja nie była dobrym wyborem. Wspominał o pogarszającym się zdrowiu psychicznym, na które wpływ wywarło brzemień bezpaństwowca w świecie państw narodowych³. Nieprzychylność władz, utrudnienia w możliwościach przedłużania pobytu, zmaganie się z brakiem pracy i w konsekwencji z biedą bądź tęsknota, to tylko niektóre z problemów artystów, którzy starali się odtworzyć swe życie w warunkach emigracji.

Sztuka zdegenerowana⁴

Sam termin został przeniesiony z medycyny do sztuki w drugiej połowie XIX w. W zbliżonym czasie Nietzsche, Wagner czy Schopenhauer wysunęli „sformułowania na rzecz germańskiej ideologii sztuki”⁵. Awangarda, która jako zauważalne zjawisko pojawiła się około 1910 r., a silnie uwidoczniła w okresie Republiki Weimarskiej, stanowiła jej przeciwieństwo i przez nazistów łączona była ze sztuką zwyrodniałą. Jednym z powodów ataków wobec tych nowych tendencji stał się też udział w nim środowiska żydowskiego. Pastor i dziennikarz, Adolf Bartels głosił, że:

² Klaus Mann (1906-1949) był niemieckim pisarzem, synem Thomasa Manna. Wyemigrował w 1933 r. z Trzeciej Rzeszy.

³ P. Junk, W. Zimmer, *Felix Nussbaum: Leben Und Werk*, Bramsche 1982, s.110.

⁴ Na podstawie skonfiskowanych prac można wnioskować, że na obszar „sztuki zdegenerowanej” składały się:

a) dzieła artystów żydowskich, b) obrazy o tematyce żydowskiej artystów „aryjskich”; c) prace odwołujące się do elementów socjalistycznych lub marksistowskich; d) pacyfistyczne lub te niegloryfikujące wojny; e) wszelkie formy ekspresjonizmu; f) obrazy abstrakcyjne; ibidem, s. 101.

⁵ P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2002, s. 12.

„każdy obcy, a szczególnie żydowski wpływ w sztuce winien być wyeliminowany, gdyż istnieje tylko sztuka narodowa i tylko ona ma trwałą wartość dla ludzkości”⁶. Jednak represje w kontekście owej postawy artystycznej objęły też rodowitych Niemców. Wystarczy wspomnieć o Otto Dixie, Georgu Groszu czy Maxie Beckmannie. Słusznie zauważył Piotr Krakowski, że w państwach totalitarnych sztuka stanowiła zręczne narzędzie propagandy, a poprzez odpowiednie jej wyeksponowanie służyła jako doskonały instrument do manipulowania nastrojami społecznymi i w znacznej mierze (oferując pozory dobrowolności) skłaniała do posłuszeństwa⁷. Z inicjatywy Adolfa Hitlera 13 marca 1933 r. zostało utworzone Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego, kierowane przez Joseph Goebbelsa⁸. We wrześniu tegoż roku powstała Izba Kultury Rzeszy i tylko przyjęci w jej szeregi mieli możliwość działań. Z muzeów usunięto i konfiskowano prace, które nie były zgodne z nazistowską ideologią, a następnie wiele z nich zostało publicznie zniszczonych⁹. Wydarzenia te u wielu twórców zapoczątkowały proces żegnania się z ojczyzną¹⁰, a niektórzy, jak choćby Emil Nolde¹¹, zdecydowali się na emigrację wewnętrzną.

⁶ Ibidem, s. 17.

⁷ Ibidem, s. 8.

⁸ Ustawa z 22 września 1933 r. pozwalająca objąć Goebbelsowi kontrolą całą twórczość artystyczną na terenie Trzeciej Rzeszy.

⁹ Za przykład może posłużyć zarekwirowanie przez Gestapo dzieł z kolekcji Ismara Littmanna (w tym prace Maxa Beckmanna) w lutym 1935 r., które ówczesnie były eksponowane w berlińskim domu aukcyjnym Maxa Perla. Część z nich została spalona w maju 1936 r. w piecu systemu grzewczego Kronprinzenpalais.

¹⁰ Powołując się na opracowania badaczy systemów totalitarnych, można wyróżnić cztery etapy emigracji z Trzeciej Rzeszy. Pierwszym z nich było dojście do władzy Adolfa Hitlera w 1933 r., gdy kraj opuściło wielu artystów i działaczy politycznych. Exodus niemieckich Żydów do Palestyny, Stanów Zjednoczonych czy też krajów ościennych (Holandii, Belgii) nastąpił po zatwierdzeniu ustaw norymberskich we wrześniu 1935 r. Trzy lata później, po wydarzeniach kryształowej nocy, na wyjazd zdecydowała się kolejna grupa Żydów, lecz w międzyczasie kraje przyjmujące wprowadziły ograniczenia dotyczące pobytu imigrantów, co bardzo zawężyło możliwości znalezienia nowego, bezpiecznego schronienia. Ostatni etap emigracji wywołała we wrześniu 1939 r. agresja Niemiec na Polskę; P. Junk, W. Zimmer, *Felix Nussbaum ...*, s. 100-102.

¹¹ Emil Nolde, właściwie Hans Emil Hansen (1867-1956) był jednym z głównych przedstawicieli niemieckiego ekspresjonizmu. W 1933 r. wstąpił do NSDAP i stał się zagorzałym antysemitą. Pomimo jego otwartej niechęci wobec francuskich „izmów” został zaliczony przez nazistów do grona artystów zdegenerowanych, a niektóre z jego prac pokazano w czasie słynnej monachijskiej wystawy w 1937 r.

Bertolt Brecht¹²

Fragment jednego z wierszy, który powstał w trakcie jego pobytu na emigracji w Danii, dobitnie odzwierciedla nastroje tych, którzy musieli zmierzyć się z wyjazdem z ukochanej ojczyzny: „nazwę, którą nam dano, uważałem za fałszywą. Emigranci – znaczy: ci, którzy wywędrowali. Lecz my nie wyszliśmy, wybierając z własnej woli jakiś inny kraj. I nie wyszliśmy także do innego kraju, by w nim zostać, jeśli można, na zawsze. My – uciekliśmy. Przepędzono nas, wygnano. Nie domem, a schronieniem winien być kraj, co nas przyjął. [...] My sami przecież jesteśmy wieścią o zbrodniach, przechodzącą przez granice. Każdy z nas, Idący w dziurawych butach poprzez tłumy, świadczy o hańbie, która nasz kraj dziś plami”¹³.

Ten lewicowy intelektualista opuścił Niemcy dzień po pożarze Reichstagu, a książki jego autorstwa zostały spalone publicznie 10 maja 1933 r. oraz objęte oficjalnym zakazem rozpowszechniania i publikacji. Następnym elementem procesu upokorzenia Brechta było pozbawienie go dwa lata później niemieckiego obywatelstwa. Jego tułaczka przez Europę objęła Czechy, Austrię, Szwajcarię oraz Francję. W tej ostatniej, w Paryżu, założył agencję „Deutschen Autorendienst”, mającą na celu umożliwienie publikowania rodakom przebywającym na emigracji. Wykazywał się w tym czasie sporą aktywnością, pisząc kilka utworów dramatycznych, a także libretto do „Siedmiu grzechów głównych” Kurta Weilla. Premiera tego utworu odbyła się w lipcu 1933 r. w Théâtre des Champs-Élysées. Następnie Brecht zdecydował się na zakup domu w Svendborg i wraz z najbliższą rodziną osiadł na kolejne pięć lat w Danii. W 1939 r. przeniósł się do Szwecji, by wkrótce potem odwiedzić Helsinki i po uzyskaniu upragnionej wizy do Stanów Zjednoczonych, zamieszkać w Santa Monica. Na emigracji łącznie spędził piętnaście lat życia, a przebywając w Kalifornii starał się utrzymywać stałe kontakty z Thomasem Mannem, Theodorem Adorno czy też reżyserem kultowego obecnie „Metropolis” – Fritzem Langiem. Wówczas też skoncentrował się nad opracowaniem

¹² Bertolt Brecht (1898-1956) był jednym z najważniejszych niemieckich twórców XX w. Jego najbardziej znanym dziełem była „Opera za trzy grosze”.

¹³ B. Brecht, *Rozmowy uchodźców*, Warszawa 1969, s. 161.

nowych metod przekazu teatralnego, udoskonalając ważne koncepcje swojej teorii „teatru epickiego”. Dwa lata po zakończeniu wojny powrócił do Niemiec. Zmarł w 1956 r. w Berlinie¹⁴.

Max Beckmann¹⁵

Artysta doświadczony wydarzeniami pierwszej wojny światowej, podczas której zgłosił się do wojska jako wolontariusz (na froncie przeżył załamanie nerwowe)¹⁶, w okresie republiki weimarskiej stał się zagorzałym pacyfistą. W latach dwudziestych XX w. Beckmann znalazł się u szczytu sławy, a jego prace tworzone w konwencji ekspresjonistyczno-symbolicznej wystawiano w najważniejszych galeriach Europy. W ojczyźnie stał się głosem pokolenia artystów urodzonych na przełomie wieków. Jednakże względu na charakter jego sztuki oraz jej antywojenny wydźwięk już u schyłku Republiki Weimarskiej znalazł się pośród tych, którzy padli ofiarą szykan i agresji ze strony zwolenników NSDAP. Nasiłki się one wraz z dojściem do władzy Hitlera, a Beckmann został pozbawiony posady wykładowcy w Städelschule we Frankfurcie nad Menem. Jego prace zostały zaliczone do „zdegenerowanych”, co przyczyniło się do wycofania ich z muzeów i odwołania wystawna terenie całego kraju. W zaistniałej sytuacji zamienił dotychczasowe miejsce zamieszkania na kosmopolityczny Berlin, aby zapewnić sobie większą anonimowość. Jednak, gdy w 1937 r. Matylda, żona malarza, wyjechała do siostry zamieszkałej w Holandii, Beckmann w liście do niej napisał: „i nie zapomnij omówić możliwość emigracji ze swoimi bliskimi. Nie wiadomo, co

¹⁴ Więcej na temat życia tego wybitnego niemieckiego pisarza XX w. w publikacjach: S. Parker, *Bertold Brecht: A Literary Life*, London 2014; A. Squiers, *The social and political philosophy of Bertolt Brecht*, Michigan 2012; J. Knopf, *Bertolt Brecht*, Berlin 2006.

¹⁵ Max Beckmann (1884-1950) był niemieckim ekspresjonistą, który po pierwszej wojnie światowej stał się jednym z najważniejszych malarzy Republiki Weimarskiej. Wraz z Otto Dixem i Georgem Groszem współtworzył nurt Nowej Rzeczywistości, której głównym założeniem było przedstawianie ekonomicznej i politycznej sytuacji w kraju oraz jej zaangażowanie w aktualne kwestie społeczne.

¹⁶ Aby prześledzić zmianę nastawienia artysty do kwestii wojny, należy przeanalizować dwa jego obrazy: „Titanic” (1912) i „Noc” (1925). Pierwsze z dzieł sugeruje, że walka powinna być formą oczyszczania się społeczeństwa, swoistym nietzscheańskim *katarsis*, natomiast drugie ma zdecydowanie pacyfistyczny charakter, a wojna jest w nim utożsamiana z cierpieniem i przypadkowymi ofiarami.

jeszcze się wydarzy. – Jednak nadal musimy kontynuować naszą działalność w Berlinie”¹⁷.

Na dzień przed otwarciem przez Hitlera (18 lipca 1937 r.) „Wielkiej Niemieckiej Wystawy Sztuki” w Domu Sztuki Niemieckiej w Monachium, Beckmann opuścił ojczyznę i przeniósł się do Holandii. To wydarzenie było cezurą dla jego działań rozdzielającą *oeuvre* artysty na czas przed i po emigracji. W pracy twórczej w trakcie pobytu w Amsterdamie często podejmował kwestię egzaminowania własnej osoby na serii autoportretów. Niezwykle wymownym dziełem stał się tryptyk „Odejście”, nad którym prace rozpoczął w 1932 r., a ukończył po dojściu do władzy nazistów. Obraz ten stał się symbolicznym pożegnaniem z ojczyzną i ukazaniem okrucieństwa zwolenników nowej władzy. Kilka lat później Beckman zapisał w swoim dzienniku: „zaczynam ten nowy notatnik w warunkach całkowitej niepewności co do mojego istnienia i stanu naszej planety. Gdziekolwiek się spojrzy: chaos i nieład”¹⁸.

Po wojnie pracował jako wykładowca w Washington University Art School w St. Louis oraz w Art School of the Brooklyn Museum w Nowym Jorku. Zmarł z powodu zawału serca w drodze do The Metropolitan Museum of Art¹⁹.

Ludwig Meidner²⁰

Ten urodzony w Bierutowie (woj. dolnośląskie) żydowski przedstawiciel niemieckiego ekspresjonizmu przez długie lata poszukiwał swej tożsamości religijnej i miejsca w społeczeństwie. Nie odróżniał się w tym aspekcie od wielu przedstawicieli własnej społeczności, szczególnie tych wywodzących się z burżuazyjnego środowiska. Rozdarcie między byciem wyemancypowanym, nowoczesnym obywatelem a własnymi korzeniami

¹⁷ P. Selz, *Max Beckmann*, New York 1964, s. 37.

¹⁸ Ibidem, s. 69.

¹⁹ Więcej o życiu i twórczości Maxa Beckmanna można przeczytać w: J. C. Weiss, C. Schulz-Hoffmann, *Max Beckmann. Retrospective*, München 1984; *Max Beckmann. The world as a stage*, katalog, Bremen 2017.

²⁰ Ludwig Meidner (1884-1966) był niemieckim Żydem, którego twórczość oscylowała w nurcie ekspresjonizmu. W dojrzałym okresie pracy artystycznej często odwoływał się do symboliki mesjańskiej i mistycznej. Swoimi pracami wywarł wpływ na łódzką grupę Jung Idysz.

i religią mocno wpływało na ich życiową postawę, częstokroć też doprowadzało do konfliktu na poziomie samoidentyfikacji. Meidner po kilku latach zachwytu nad niemieckością powrócił na łono judaizmu, stając się jego ortodoksyjnym admiratorem. Natomiast na polu sztuki znajdował się pod wpływem dyskursu, który wieszczył upadek kultury niemieckiej i wierzył, że to artyści powinni podjąć się próby jej odnowy. Po dojściu do władzy nazistów został przez nich zaliczony w poczet tych tworzących sztukę zwyrodniałą, co wiązało się z zakazem wykonywania pracy i dalszego prezentowania obrazów w ojczyźnie. Dziennikarz i wydawca Theodor Fritsch w książce „Handbuch der Judenfrage” wymienił go wśród wiodących Żydów w dziedzinie sztuki²¹.

Warto napomnieć, że jeden z autoportretów artysty został pokazany w trakcie otwartej w Monachium „Wystawy sztuki zdegenerowanej”. Kierowany podobnymi pobudkami jak Bertold Brecht, czyli zapewnieniem sobie większej anonimowości, która była tożsama ze złudnym poczuciem bezpieczeństwa, w 1935 r. przeprowadził się z Berlina do Kolonii, przyjmując posadę nauczyciela rysunku w żydowskim Realgymnasium. Agresja, z którą musiał zmagać się w kraju, doprowadziła go do podjęcia decyzji o wyjeździe do Londynu. Meidner uczynił to w ostatnim możliwym momencie, bo na kilka tygodni przed wybuchem drugiej wojny światowej²². Jego warunki bytowe na obczyźnie uległy znacznemu pogorszeniu, jednak on sam starał się dołożyć wszelkich starań, aby pobyt w stolicy Anglii nie stał się dla niego regresem artystycznym²³. Na obczyźnie próbował także nawiązywać kontakty z innymi uciekinierami z Niemiec, zarówno artystami, jak i mecenasami sztuki. Jednak ostatecznie jego angielski etap życia przyniósł mu raczej rozczarowanie niż osiągnięcie zadowalającej pozycji w tamtejszym środowisku artystycznym. W prowadzonym dzienniku Meidner przy sierpniowej dacie 1947 r. zanotował: „pełne osiem lat, które spędziłem w Anglii było takie samo... umiarkowanie wypełnione biedą, stagnacją, brakiem możliwości do

²¹ Obok m.in. Marca Chagalla, Arthura Segala czy Jankela Adlera; patrz: T. Fritsch, *Handbuch der Judenfrage: Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung d. jüd. Volkes*, Leipzig 1935, s. 218.

²² G. Presler, *Ludwig Meidner. Werkverzeichnis der Skizzenbücher/Catalogue Raisonné of His Sketchbooks*, München 2013, s. 21.

²³ Ibidem.

przemieszczania się. [...] Stałem się obojętny, smutny i zrezygnowany. Zagubiłem gdzieś moją życiową drogę”²⁴.

Malarz w okresie londyńskim skupił się na pracach nawiązujących do tematyki religijnej, a także pracował nad cyklem obrazów odnoszącym się do prześladowań europejskich Żydów. Erich Maria Remarque, którego nazwisko znalazło się na „czarnej liście” sporządzonej przez Wolfganga Herrmanna²⁵, czego konsekwencją był jego pośpieszny wyjazd do Stanów Zjednoczonych, w trakcie jednego z wywiadów udzielonych w latach 50 XX w. trafnie określił sytuację, w jakiej nie potrafili się odnaleźć przede wszystkim żydowscy inteligenści, którzy starali się kultywować przywiązanie do niemieckiej kultury wbrew kolejnym aktom agresji i prześladowań. Gdziekolwiek by nie przebywali na emigracji, to podążała za nimi tęsknota do ich przedwojennej ojczyzny. Pisarz więc na pytanie, czy myśli o powrocie do swojego kraju, odparł: „dlaczego miałbym tęsknić za Niemcami, nie jestem przecież Żydem”²⁶.

To kuriozalne przywiązanie do kraju, który był odpowiedzialny za Holocaust, towarzyszyło również Meidnerowi. W jednym z listów do przyjaciela dywagował: „nie wiem, czy Niemcy mogą nadal być miejscem, w którym Żydzi mogą istnieć i współpracować. Ale ja sam mogę żyć tylko tam, gdzie mówi się i pisze po niemiecku. Nadal kocham ten kraj”²⁷.

Felix Nussbaum²⁸

Początek jego emigracyjnej historii różnił się od większości tych artystów, którzy zdecydowali się na opuszczenie kraju. Wyjechał on w 1932 r. do Włoch, aby tam kontynuować kształcenie w Villa Massimo, rzym-

²⁴ Ibidem.

²⁵ Wolfgang Herrmann (1904-1945) był członkiem NSDAP. Z zawodu był bibliotekarzem i to właśnie lista wytypowanych przez niego nazwisk pisarzy posłużyła nazistom jako wzorzec do sporządzenia zestawu książek przeznaczonych do spalenia w maju 1933 r.

²⁶ A. Elon, *Bez wzajemności. Żydzi – Niemcy 1743 – 1933*, Warszawa 2012, s. 433.

²⁷ <https://www.kunsthandel-henneken.de/Ludwig-Meidner-1>, [dostęp: 15.08.2021r.].

²⁸ Felix Nussbam (1904-1944), niemiecki artysta pochodzenia żydowskiego, którego błyskotliwie rozwijającą się kariera została przerwana przez dojście do władzy nazistów.

skiej filii Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na stypendium do tej zagranicznej placówki przyjmowano tylko najzdolniejszych studentów. Nussbaum zapewnił je sobie w trakcie wystawy organizowanej przez władze uczelni, prezentując w treści pracy konkursowej kwestię aktualnej sytuacji artystycznej w stolicy Niemiec²⁹. Praca ta stała się proroczą wizją upadku Berlina i kultury. Krytycy sztuki byli zgodni, że przed żydowskim malarzem otworzyła się droga do wielkiej kariery. Niestety została ona przerwana wraz z upadkiem Republiki Weimarskiej. W trakcie jego pobytu w stolicy Włoch doszczętnie spłonęła berlińska pracownia, a wraz z nią ponad 150 prac artysty. Niedługo potem jego stypendium zostało cofnięte, a on sam wydalony z uczelni. Oficjalnym powodem miała być bójka z kolegą z roku – Hannsem Hubertusem Grafem von Merveldtem, ale ponieważ sytuacja miała miejsce w maju 1933 r., bez trudności można ją powiązać z aktami agresji, które miały wówczas miejsce w Trzeciej Rzeszy. Żydowski artysta, być może przeczuwając zbliżające się zagrożenie, nie zdecydował się na powrót do kraju i udał się w kilkunastomiesięczną podróż po Italii, by następnie przez Paryż, przedostać się do Belgii, gdzie spędził ostatnich 9 lat życia. Towarzyszyła mu w tym okresie Felka Platek, partnerka i późniejsza żona artysty.

Przypadek Nussbauma jest szczególny, gdyż wyjechał z kraju dobrowolnie i na własnych zasadach. Nie dotknęły go prześladowania na tle rasowym ani religijnym. On sam też od początku swej kariery starał się nie angażować w aktualne sprawy społeczne i polityczne, a dzięki finansowej pomocy zamożnych rodziców pozostał skoncentrowanym jedynie na sztuce. Przywołany powyżej Remarque (co ciekawe, Nussbaum w drugiej połowie lat 20. XX w. na jednej z prac utrwalił dom pisarza w Osnabrück) w powieści „Łuk triumfalny” niezwykle wymownie opisał

²⁹ „Plac Paryski” (1932) był jednym z ważniejszych dzieł artysty, które zarazem kończyło berliński okres w jego twórczości. Nussbaum zaprezentował go wraz z pięcioma innymi obrazami 24 marca 1932 r. w konkursie o „Rome Prize”. O tym wydarzeniu mówiono w całym kraju, a szczególnie przyciągało uwagę berlińskich krytyków sztuki. Obok Nussbauma jednym z laureatów był późniejszy ulubiony rzeźbiarz Hitlera Arno Breker. Na obrazie Nussbaum sportretował się wśród kolegów-studentów berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych, trzymając w dłoni list protestacyjny i wyrażając w ten sposób bunt młodego pokolenia wobec zasad panujących na uczelni. Ze względu na to, że artysta w scenie przedstawił zburzone kamienice (mieszkanie Maxa Liebermana, ówczesnego dyrektora Akademii) obok Bramy Brandenburskiej, przyjęto uważać, że obraz ten miał niezwykle wizjonerski charakter.

egzystencję niemieckich uchodźców na marginesie europejskich społeczeństw. Felix Nussbaum dopiero ok. 1937 r., gdy to zaostorzono prawo imigracyjne w Belgii, odczuł presję towarzyszącą apatrydom. Swymi spostrzeżeniami i doświadczeniami podzielił się w trakcie udzielonego dwa lata później Emilowi Langui wywiadu³⁰. Wskazał na trudne warunki bytowania oraz problemy z prawnym uregulowaniem tej istotnej kwestii³¹, co wiązało się z częstą zmianą miejsc zamieszkania. Tym, co szczególnie zajmowało artystę, była próba ponownego zinterpretowania własnej tożsamości – jednostki pozbawionej ojczyzny i prawa do samostanowienia. Pogarszająca się sytuacja społeczna żydowskiego malarza nieuchronnie wpłynęła na jego sztukę. Zastraszony i zamknięty na niewielkiej powierzchni w jednej z brukselskich kamienic, znacznie ograniczył tematykę obrazów, skupiając się przede wszystkim na martwych naturach (komponował je z rzeczy zgromadzonych w kryjówce) i autoportretach (chęć sprawdzenia własnej wartości i wyrażenia dramatycznych doświadczeń wewnętrznych). Serie te utworzyły niezwykle stadium przeżyć outsidera, Żyda tułacza i apatrydy, a ich uniwersalna wymowa pozostaje wciąż aktualna.

To, co może ujmować w pracach Nussbauma, to jego zdolność przewidywania zdarzeń. W 1935 r. niezwykle trafnie przedstawił on sytuację emigrantów, która właściwie dopiero miała się zmaterializować w następnych latach. W obrazie „Komiczny koncert” (1935) ukazał parę muzyków, która pomimo rozpościerającego się wokół nich apokaliptycznego krajobrazu skupia się na bezbłędnym wykonaniu utworu w trakcie kameralnego koncertu. W opinii badaczy twórczości Nussbauma była aluzją do prób odbudowania życia na obczyźnie³².

Świat „zdegenerowanych artystów” legł w gruzach około 1933 r. i nie został odbudowany, uchodźcy każdego dnia na nowo odtwarzali swe dawne profesje, ślepi na bieg wydarzeń. Czy tym samym prowokuje nas do refleksji nad zobrazowaną sytuacją (wszak był on przez krytyków uważany przede wszystkim za malarza treści)? Czy można odnaleźć sens

³⁰ E. Langui, „Vooruit”, nr 35, Brussel, 5.02.1939.

³¹ Artysta co kilka miesięcy musiał zmieniać miejsce zamieszkania. Podróżował m.in. pomiędzy Ostendą a Brukselą.

³² E.D. Bilski, *Art and Exile: Felix Nussbaum (1904-1944)*, New York 1985, s.38.

(ratunek) we wszelkich próbach powrotu do normalności wtedy, gdy najzwyczajsze powszednie czynności niosą ze sobą ryzyko utraty zdrowia, a nawet życia? Analizując ten obraz, można przyjąć, że symbole ich kultury, czyli uszkodzony posąg rzeźby, fortepian oraz rozbita antyczna kolumna są jedynymi przedmiotami, które posiadają, łącznikami z ich utraconą tożsamością. Nussbaum wyraźnie chciał tym samym zasugerować, że najcenniejszą rzeczą na emigracji jest nie bogactwo materialne, ale intelektualne i kulturowe.

Podsumowanie

Przywołany powyżej Krakowski sądził, że „przełom między Republiką Weimarską a III Rzeszą był w sztuce niezwykle spektakularny, a spektakl ten został świadomie zainscenizowany przez władzę”³³. „Zdegenerowani” artyści musieli podjąć wyzwanie rzucone przez rządzących ich krajem, by starać się pozostać wiernym swej profesji. Wielu z nich swą postawą twórczą starało się odpowiedzieć na tragizm wydarzeń, które za sprawą nazistowskiej ideologii dotknęły cywilizowany świat. Jednak częstokroć emigracja okazywała się zarówno wybawieniem, jak i więzieniem. Brecht pokusił się o stwierdzenie, że paszport „musi być, żeby cię wpuścili do innego kraju, a nawet, że paszport jest najszlachetniejszą częścią człowieka”³⁴. Na kilka miesięcy przed śmiercią Nussbaum namalował „Autoportret z żydowskim paszportem” (1943), który to stał się ikoną sztuki Holocaustu. Sportretował się na nim z dokumentem, na którym celowo zataił miejsce urodzenia, ostemplowany napisem *Żyd* – on, bezpaństwowiec, z tożsamością siłą narzuconą przez ustrój totalitarny.

Poddając głębszej analizie biografie artystów wymienionych w artykule można pokusić się o wskazanie wartości, dzięki której nawet w najgorszych warunkach bytowych, w depresji po utracie domu, statusu społecznego i zawodowego potrafili znaleźć siłę do dalszej walki o własną godność i człowieczeństwo. Szczególnie widoczne jest to w życiorysach malarzy żydowskich, których represje dotknęły najbardziej, a wielu z nich zginęło w obozach koncentracyjnych. Wartością tą stała się ich sztuka, która przetransformowała się w formę oporu wobec niemieckich

³³ P. Krakowski, op. cit., s. 34.

³⁴ B. Brecht, op. cit., s. 7.

zbrodni, a także była wyrazem samostanowienia. Na wygnaniu artyści niemieccy starali się pracować nad rozwojem swej koncepcji twórczej, w której to częstokroć pokładali nadzieję na lepsze jutro. Żydzi w większej mierze skupili się na bezpośrednim obrazowaniu wojny i doświadczeń terroru – Zagłady własnego narodu. Śledząc ich *oeuvres*, można wskazać na moment wyjazdu z ojczyzny jako cezurę w postawie artystycznej. Nussbaum w cytowanym tu liście do Maidnera dodał jeszcze, że „orzech (gra słowna z nazwiskiem) potrzebuje korzeni, aby móc wydać owoce”³⁵. Tego właśnie – stabilności i publiczności – dla wielu z nich zabrakło po wyjeździe z ojczyzny.

Bibliografia

- Bilski E. D., *Art and Exile: Felix Nussbaum (1904-1944)*, New York 1985.
Brecht B., *Rozmowy uchodźców*, Warszawa 1969.
Elon A., *Bez wzajemności. Żydzi – Niemcy 1743 – 1933*, Warszawa 2012.
Fritsch Th., *Handbuch der Judenfrage : Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung d. jüd. Volkes*, Leipzig 1935.
Junk P., Zimmer W., *Felix Nussbaum: Leben Und Werk*, Bramsche 1982.
Krakowski P., *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2002.
Presler G., *Ludwig Meidner. Werkverzeichnis der Skizzenbücher / Catalogue Raisonné of His Sketchbooks*, München 2013.
Selz P., *Max Beckmann*, New York 1964.
Zwölf Briefe von Felix Nussbaum, red. Junk P., Zimmer W., Bramsche 2003.
- Czasopisma
„Vooruit”, nr 35, Brussel, 5.02.1939.

Netografia

<https://www.kunsthandel-henneken.de> [dostęp: 15.08.2021 r.]

³⁵ *Zwölf Briefe von Felix Nussbaum*, s.12.

Magdalena Milerowska
(Uniwersytet Łódzki)

Martwe natury– druga rzeczywistość w malarstwie Felixa Nussbauma

W pewnym sensie każda martwa natura mniej lub bardziej manifestuje ideę skończoności i znikomości (własnego) życia¹.

Abstract: Felix Nussbaum left for the next generations a collection of over 400 works made in the years 1920-1944, which became a kind of testament to the experiences of a German Jew in the face of increasing aggression, persecution, and finally the Holocaust of his nation. Still lifes became an extremely important part of this work, through which he not only documented the surrounding reality, but also revealed his own interior through its fragments, creating a story about the life of an artist of a lost generation. In this article I would like to present selected still lifes of Felix Nussbaum and analyze the language of symbols he used.

Wstęp

Martwe natury jako fragmenty kompozycji pojawiły się już w starożytności, ale ze względu na brak uznania dla tego typu przedstawień jako niezależnego gatunku malarskiego, przyporządkowano je dopiero w epoce baroku. Sama terminologia ukonstytuowała się w drugiej poło-

¹D. Koczanowicz, *Martwa natura i metamorfozy życia*, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, t. 12, s. 134; za: Heike Eipeldauer, *Vanitas – Allegorien von Leben und Tod*, [w:] *Augenschmaus vom Essen im Stillleben*, red. I. Brugger, H. Eipeldauer, Prestel, München-Berlin-London-New York 2010, s. 97.

wie XVIII w., najpierw we Włoszech (*Natura morta*) i Francji (*Nature morte*), uwyrażniając nawiązania do symboliki wanitatywnej, a następnie – w bardziej wysublimowanej formie – w Niemczech (*Stilleben*) i Anglii (*Still life*). Charles Sterling² uważał, że „zależnie od czasu i środowiska, w którym pracuje [artysta – przyp. aut.], zamyka w nich najróżniejszego rodzaju aluzje duchowe”³. Jednocześnie ów francuski historyk sztuki rozpatrując cele, które przyświecały twórcom martwych natur, za istotne uznał narzucenie swego poetyckiego wzruszenia „w obliczu piękna, jakie dostrzegł w tych przedmiotach i ich nagromadzeniu”⁴. Pośród tych, którzy docenili ten rodzaj malarstwa można wymienić najważniejszych artystów swoich czasów, jak choćby Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Jean Chardin czy Caravaggio. Felix Nussbaum był malarzem ukształtowanym doświadczeniami wojny, dlatego też jego zwrot ku temu gatunkowi, a uwarunkowany przede wszystkim czynnikami społeczno-politycznymi, nosi znamiona niezwykle symbolicznego przekazu, wartego refleksji.

Postawa artystyczna Nussbauma

Okres aktywności twórczej niemieckiego malarza żydowskiego pochodzenia przypadł na lata 1925-1944, aczkolwiek pierwsze zachowane rysunki jego autorstwa pochodzą z początku lat 20-tych. Biografowie artysty, Peter Jung i Wendelin Zimmer doszli do wniosku, że styl, w jakim tworzył, być może został podyktowany próbą powrotu do tradycji ze względu na opór Nussbauma wobec intelektualnego konceptu nurtów awangardowych⁵. Artysta nie brał udziału w debatach teoretycznych dotyczących sztuki, mimo że przez kilka lat mieszkał i studiował w Berlinie, jednym z najważniejszych ówczesnych centrów kulturalnych Europy⁶. Nie wyrażał też publicznie swej opinii w odniesieniu do aktualnych kwestii społecznych i politycznych, co było niezwykle modnym zjawiskiem

² Charles Sterling to urodzony w 1905 r. w Warszawie historyk sztuki, który po przeprowadzce do Paryża, w 1934 r. otrzymał francuskie obywatelstwo. W swej karierze zawodowej związany z Luwrem.

³ C. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, Warszawa 1998, s. 15.

⁴ Ibidem.

⁵ P. Jung, W. Zimmer, *Felix Nussbaum: Leben und Werk*, Bramsche 1982, s. 8.

⁶ Jedynie jego obraz „Plac Paryski” (1932) można rozpatrywać w kontekście żartobliwego manifestu własnej postawy artystycznej.

pośród członków bohemy artystycznej Republiki Weimarskiej, zatem można przyjąć, że jego postawa artystyczna stanowiła zwrot w stronę konserwatyzmu.

Dopiero wydarzenia, które zapoczątkowało dojście do władzy Adolfa Hitlera, skłoniły go do uwikłania się w tematykę ekonomiczno-polityczną. Natomiast w dojrzałym etapie twórczym⁷ podjął on próbę wyeksponowania uczuć, z którymi zmagał się w obliczu Zagłady. Założenie to było niezwykle trudne od strony ikonograficznej, gdyż historia sztuki nie знаła odpowiedniego języka do wyrażenia zaistniałego terroru. W tym też okresie w jego *oeuvres* zaczęły przeważać martwe natury, które stały się (w opinii autorki tekstu) kontynuacją serii autoportretów, powstałych w pierwszych latach belgijskiej emigracji. Pod koniec życia (artysta został zamordowany w Auschwitz) wykształcił się u niego oryginalny styl o silnie narracyjno-symboliczno-eklektycznej formie⁸. To poszukiwanie miejsca w sztuce, pomimo warunków w których przyszło mu egzystować, a także jego „walka obrazami” o człowieczeństwo i wolność spowodowały, że Nussbaum nie jest wyłącznie omawiany w kontekście dokumentacji Holokaustu, ale też jako znacząca postać niemieckiej kultury okresu międzywojnia.

Nowa Rzeczowość

W nowoutworzonej Republice Weimarskiej nastał okres rozczarowania ekspresjonizmem, który swą energię czerpał z przedstawiania zdeformowanej rzeczywistości. Pierwsza wojna światowa dla niemieckiego społeczeństwa skończyła się wielką traumą, a wielu biorących w niej udział artystów (nierzadko zgłaszali się do wojska na ochotnika) poległo

⁷ Określeniem tym autorka posłużyła się w nawiązaniu do terminologii w *Późnej twórczości wielkich artystów* Mieczysława Wallisa, w której to scharakteryzował on etapy pracy na wybranych przykładach ze świata kultury. Zob.: M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975.

⁸ Felix Nussbaum we wczesnym okresie twórczości był zafascynowany Vincentem van Goghem. Pobyt w Berlinie poszerzył jego zainteresowania o sztukę w ujęciu Henriego Rousseau i Maurica Utrillo. W 1928 r. przebywał na rocznym wyjeździe studyjnym w Belgii, gdzie spotkał się z pracami Jamesa Ensora (być może i z samym artystą), co spowodowało u niego skupienie uwagi na symbolice maski. Po powrocie do Niemiec uczęszczał na zajęcia w mistrzowskiej klasie Hansa Meida, a w jego pracach można dopatrzeć się wpływu Karla Hoffer'a i Georgio de Chirico.

na froncie (27-letni August Macke) lub, jak Max Beckmann, przeszli załamanie psychiczne. Tym samym nastąpił zwrot ku bardziej realistycznym przedstawieniom, charakteryzującym się trzeźwością spojrzenia na sprawy społeczne. Artyści skoncentrowali swe zainteresowania na doświadczeniach życia codziennego, nie stronili też od przedstawiania banalności i brzydoty. Ten nowy obiektywizm miał swe ośrodki oddziaływania w wielu niemieckich miastach, m.in. w Kolonii, Monachium czy Berlinie. I właśnie w stolicy, gdzie od 1923 r. studiował Nussbaum, musiał on zaznajomić się z pracami przedstawicieli tego nurtu. Na łamach „Frankfurter Zeitung” Gustav Friedrich Hartlaub⁹ krystalizujący się ruch określił w 1922 r. terminem *Neue Sachlichkeit*. Rozróżnił on dwa jego skrzydła – prawe (konserwatywne) i lewe (werystyczne)¹⁰. Teresa Dąbrowska odnosząc się do motywów, które determinowały artystów do wyrażania się w ramach tej inicjatywy, położyła nacisk na zainteresowanie sztuką minioną oraz na prezentowanie rzeczywistości jako „pretekstu do ucieczki w magiczny świat przedmiotu skonstruowanego na nowo; absolut dostrzegano w rzeczach, nie poza nimi”¹¹. Jednym z najchętniej wybieranych gatunków malarskich stały się martwe natury i portrety, stąd też prace Felixa Nussbauma są przez krytyków sztuki włączane w ten nurt, aczkolwiek wydaje się, że jego działania nie wynikały bezpośrednio z aktualnej mody, a nawet zostały delikatnie przesunięte w czasie¹².

⁹ Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), krytyk sztuki i konserwator muzealny z Mannheim, który opublikował tekst zatytułowany „Neue Sachlichkeit”, informujący o wystawie nowego malarstwa figuratywnego – „Nowa Rzeczywistość – malarstwo niemieckie po ekspresjonizmie”: *Nowa Rzeczywistość*, [w:] „Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2000, nr 122, s. 4.

¹⁰ T. Grzybkowska, *Nowa Rzeczywistość i jej polskie refleksy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak, Warszawa 1982, s. 75.

¹¹ Ibidem, s. 76.

¹² Cechy stylistyczne wskazujące przynależność do Nowej Rzeczywistości artysta wprowadził do swoich prac pod koniec lat 20. XX w., gdy zainteresowanie tym nurtem traciło już na znaczeniu. Za przykład może tu posłużyć obraz „Portret zbiorowy” (1930), który autorka tego tekstu poddała interpretacji w artykule pokonferencyjnym (konferencja: *Kobieta na przestrzeni dziejów* – marzec 2021) pt. *Kobiety Felixa Nussbauma*. Wątek przesunięcia w czasie cech stylu Nowej Rzeczywistości u Nussbauma został poruszony w książce Ludwiga Zerulla *Felix Nussbaum (Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen)*, wymaga on pogłębienia i przestudiowania w uzupełnieniu o prace Maxa Beckmanna, którymi to bohater niniejszego artykułu najwyraźniej się inspirował.

Przedstawiciele *Neue Sachlichkeit* nie koncentrowali swego wysiłku na wypracowaniu manifestu, nie starali się teoretyzować, a całą moc oddziaływania lokowali w obrazie. Taka postawa artystyczna była także bliska żydowskiemu artyście.

Autoekspresja

Żydowski malarz, nim rozpoczął pracę nad cyklem martwych natur, najpierw własną twarz potraktował jako dokument i świadectwo doświadczeń jednostki w zderzeniu z precyzyjnie działającą machiną nazizmu. Zwłaszcza w trakcie pobytu w Ostendzie i Brukseli ćwiczył „różne twarze” w autoportretach. Nie sposób wyzbyć się wrażenia, że w trakcie aktu tworzenia sam artysta oddawał się rozważaniom nad istotą egzystencji i egzaminował pytaniami o swe miejsce w *teatrum mundi* (odwołanie do toposu życia ludzkiego jako teatru). W jego pracach pojawił się motyw maski, który miał nawiązywać do codziennej gry, której regułom był poddawany jako Żyd i uciekinier z terenu Trzeciej Rzeszy. Grymas bólu, usta w kształcie konotującym zdziwienie lub niemy krzyk, oczy przepełnione strachem, to tylko niektóre silnie ekspresyjne elementy tej autoprezentacji i opowieści prześladowanego człowieka.

Leon Battista Alberti uważał, że główną funkcją portretu jest „czynienie nieobecnych obecnymi”¹³. Ocalenie od zapomnienia było niewątpliwie jedną z najważniejszych pobudek Nussbauma. Autoportrety, których wojnę przetrwało ok. czterdziestu, dają nam wgląd w życie artysty, a także dostarczają „świadectw zainteresowania (jego) własnymi stanami psychicznymi”¹⁴. Właściwym wydaje się postawienie w tym miejscu pytania o to, czy Nussbaum ustawiał siebie na płótnie w roli podmiotu czy też przedmiotu?¹⁵

¹³ B. Steinborn, *Wizerunki w galeriach portretów*, [w:] *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak-Krupa, Toruń 1990, s. 68.

¹⁴ A. Ławniczakowa, *W zwierciadle studni*, [w:] *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak-Krupa, Toruń 1990, s. 275.

¹⁵ Zestawiając chronologicznie autoportrety, można znaleźć pewną sinusoidę stanów psychicznych Nussbauma i wyróżnić trzy etapy w odbieraniu samego siebie. Zaczyna od portretowania siebie jako młodego, wkraczającego w artystyczny świat człowieka. Następnie poprzez doświadczenia emigracji własne odbicie traktuje przedmiotu-

Najwcześniejszy zachowany autoportret z ok. 1925 r. nie był sygnowany¹⁶, w przeciwieństwie do późniejszych prac, na których niekiedy oprócz podpisu widnieje też data wykonania (prawdopodobnie zamysłem artysty było tworzenie obrazowego pamiętnika lat wygnania i wojny). Przedstawił siebie jako modnie ubranego dwudziestolatka, jednak w jego oczach odbija się melancholia. Przyjaciół i lekarz malarza, Fritz Steinfeld, w wydanej w 1984 r. publikacji *Vergast – nicht vergessen – Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum* wspominał: „w przedpokoju czekał młody, może piętnastoletni chłopiec. Jego twarz całkowicie mnie pochłonęła. [...] duże ciemne oczy, poszukujące i wyobcowane, w których zadomowił się nawiedzony strach”¹⁷.

Steinfeld opisał przyjaciela jako wzbudzającego ogólną sympatię, ale niezwykle samotnego człowieka, wspominał też o ponurych wizjach, które go gnębiły. Nussbaum bał się śmierci i cierpienia¹⁸, wyszukiwał u siebie objawów świadczących o postępującej chorobie nowotworowej, nie potrafił przez to w pełni cieszyć się życiem. Gdy skonfrontujemy ten pierwszy z jego ostatnim autoportretem („Autoportret z żydowskim paszportem”, 1943 r.) jesteśmy w stanie zrozumieć historię jego życia, a przede wszystkim przemianę jaka w nim zaszła, a której katalizatorem była sztuka¹⁹. Nussbaum obronił się przed terrorem Zagłady obrazami.

wo, prezentując się jako postać-maską, receptor strachu i dezorientacji. W ostatnim autoportrecie, na którym zmierzył się z własnymi lękami i tożsamością narzuconą przez nazistów, spogląda w kierunku widza z pozycji tego, którego nie udało się moralnie złamać jego oporom.

¹⁶ We wspomnieniach Fritza Steinfelda (lekarz i przyjaciel artysty) znalazła się informacja o wcześniejszym autoportrecie wykonanym ołówkiem przedstawiającym: „poważnego, przystojnego czternastoletniego chłopca z szerokimi kośćmi policzkowymi, małym nosem z szerokimi nozdrzami i czujnym wzrokiem. [...] Trzyma prawą rękę na piersi – skierowaną palcem wskazującym w dół. Ta ręka, z której był tak dumny, nie była doskonała, ale właśnie ta niedoskonałość sprawiła, że tak lubiłem ten obraz”; F. Steinfeld Fritz, *Vergast – nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Bramsche 1984, s. 30.

¹⁷ Ibidem, s. 16.

¹⁸ „Maluję teraz krematorium, bardzo mi się podoba. Szybki i czysty koniec” – powiedział w trakcie jednej z wizyt u Steinfelda na oddziale onkologicznym w drugiej połowie lat 20-tych; ibidem, s. 41.

¹⁹ W sensie sztuki jako formy egzaminowania własnej tożsamości i jako formy oporu wobec zbrodni totalitaryzmu.

Martwe natury

Po okresie malowania pejzaży i portretów artysta przesunął swe zainteresowanie w stronę martwych natur, a jego zamysłem nie było jedynie działanie w oparciu o walory estetyczne czy też zgłębianie zagadnień kompozycyjnych, ale możliwość wypracowania drogi narracyjności dla serii prac. Po ten gatunek malarski sięgnął już w trakcie pobytu w stolicy Włoch, gdzie to przeprowadził się w październiku 1932 r., po otrzymaniu rocznego stypendium w Villa Massimo, przyznanego mu przez Akademię der Künste w Berlinie²⁰. Na obrazie przedstawił on swoją sytuację w trakcie studyjnego wyjazdu – stół, ekran, butelki Chianti na stole, celowo niedokończona biała ściana. Rzym był dla Nussbauma początkiem emigracyjnej tułaczki, gdyż świadomy zagrożenia po przejęcia władzy przez nazistów, nie zdecydował się już na powrót do ojczyzny. Osiadł w Belgii, która wówczas była częstym wyborem dla Żydów wyjeżdżających z Trzeciej Rzeszy. W jednym z listów wspominał o trudnych warunkach bytowych, spowodowanych częstymi przeprowadzkami oraz ciasnotą i niską jakością kwater: „pokoje były umeblowane, miały okropne tapety w kwiaty”²¹. Degradacja jakości jego życia przybiera na sile wraz z wybuchem drugiej wojny światowej, a przestrzeń dla działalności artystycznej została ograniczona do powierzchni poddasza jednej z brukselskich kamienic. Sytuacja ta niekorzystnie wpływa na sztukę Nussbauma, a kolejne represje zawężają możliwość doboru tematów. Nadal w autoportretach pracuje nad mimiką twarzy, ale jego misją staje się dokumentacja zbrodni, a także stawianie poprzez sztukę oporu machinie totalitaryzmu, jego prace nabywają politycznego zabarwienia. Natomiast martwe natury stanowią rodzaj pamiętnika dającego wgląd w warunki bytowe ukrywającego się Żyda. Czy specjalnie wybrał ten rodzaj przedstawień, aby zasygnalizować swe zubożenie nie tylko jako człowieka, ale też jako artysty? W Akademii martwa natura uważana była za najmniej wartościowy gatunek malarski, a więc wybór tej formy komunikacji z potencjalnym od-

²⁰ Stypendium zostało mu przyznane na rok akademicki 1932/33. Warto wspomnieć, że takie wyróżnienie było niezwykle prestiżowym dla każdego młodego artysty. Co ciekawe, w tym samym czasie co Nussbaum, na stypendium w Rzymie przebywał też Arno Breker, późniejszy ulubiony rzeźbiarz Adolfa Hitlera.

²¹E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, *Felix Nussbaum. Art Defamed, Art in Exile, Art in Resistance*, Bramsche 1997, s. 158.

biorcą mógł mieć dla niego symboliczne znaczenie. To wycofanie w stronę martwych natur miało uświadomić narastającą izolację oraz bezsilność artysty wobec zaistniałej historii. W tym kontekście wymowną wydaje się być „Martwa natura z grejpfrutem” (16.04.1940), na której tytułowy owoc umieszczony na pierwszym planie kompozycji uzupełniły dwie książki, skrawek gazety i przewrócony gliniany dzban. Jednak tym co w szczególności przykuwa uwagę to tytuł jednej z książek: *La Nature Morte de Felix Nussbaum*. Wymowna gra słów, którą można odczytać jako terminologię gatunku malarskiego lub jako alegorię martwej profesji i życia Nussbauma. Tak więc obraz, którego tematyka kojarzy się nam przede wszystkim z dekoracyjnością, zamienia się w nośnik informacji o kondycji psychicznej Nussbauma. Skrawek gazety „Le Soir” (z franc. zmierzch²²) nie jest tu również przypadkowy, ale ma dynamizować kompozycję i uzmysłwić odbiorcom napięcie towarzyszące ukrywającym się Żydom w trakcie czytania wiadomości. Prasa była ich oknem na świat, ale też i odbierała nadzieję na szybkie zakończenie konfliktu. Poprzez namalowaną kilkanaście miesięcy wcześniej „Martwą naturę z zakratowanym oknem” (ok. 1939), zaakcentował jak mocno klaustrofobiczna stała się jego życiowa przestrzeń, a lokum ze schronienia przeformowało się w więzienie. To przytłaczające odczucie zostało pogłębione grubością ścian ujętych na obrazie. A jak to ograniczenie w przemieszczaniu wpływało na jego artystyczną motywację? W dzbanie, który stanowi centrum kompozycji, umieścił symboliczny bukiet utworzony z pędzli i jednego złamanego kwiatu, który w tradycji ikonograficznej symbolizuje przemijanie. Obraz, który przy pierwszym spojrzeniu przyciąga uwagę ze względu na żywe i jasne kolory, tak naprawdę jest narracją o człowieku, któremu każdego kolejnego dnia odbierano prawo do życia i godności. Być może w bardziej uniwersalnym kontekście można go również interpretować jako zabieranie wolności dla sztuki/jej powolne konanie. Natomiast to co napawa nadzieją to pędzle – narzędzia jego profesji, które w przeciwieństwie do złamanego kwiatu są w bardzo dobrym stanie.

²² Na początku XX w. Picasso i Braque wkomponowywali gazety do swych obrazów, ale w przeciwieństwie do użycia ich w politycznym kontekście u Nussbauma, motywem działania było przede wszystkim doświadczenie estetyczne.

Przedmiotami, które powtarzały się w kompozycjach Nussbauma były kuchenne ściereczki i maski. Problemem tym zainteresowała się m.in. brytyjska historyczka sztuki Deborah Schultz, która poddała analizie dwie jego prace z 1935 r., na których gra on „kontrastem między niewinnymi tkaninami a groteskowymi maskami”²³. Scena „Wnętrza z martwą naturą” została osadzona w kuchennej scenerii i zdominowana przez dwie maski na stole, natomiast biało-niebieski ręcznik z frędzlami artysta dyskretnie umieścił przy zlewie (religijny kontekst i skojarzenie z tałosem). Nussbaum chce tu podzielić się refleksją, iż twarz służy do reprezentowania i komunikacji, lecz gdy zakładamy maskę możemy odgrywać rolę kogoś, kim chcielibyśmy być albo przyswajamy zachowanie nam narzucone. Maria Janion słusznie zwróciła uwagę, że ukrywanie się w czasie okupacji oznaczało dla Żydów nakładanie maski²⁴, a Nussbaum ozdobił połowę swej twarzy maską już w autoportrecie z 1928 r.

W „Dwóch maskach” ściereczka w czerwono-białą kratkę okrywa maski zawieszone na haku. Według niemieckich biografów Nussbauma mają one symbolizować pierwiastek męski (maska z wąsami i fajką) i żeński (szmatka przywodzi na myśl długie włosy)²⁵. Auguste Moses-Nussbaum, która po wojnie przyczyniła się do odzyskania obrazów zamordowanego w obozie koncentracyjnym kuzyna, uważała, że kuchenne ściereczki symbolizowały „namiastkę bezpowrotnie utraconego rodzinnego domu”²⁶. Widmo bezdomności, w obliczu nasilających się aktów agresji i prześladowań Żydów, niosło ze sobą groźbę zdemaskowania. Około 1940 r. w kolejnych trzech martwych naturach pojawiła się rękawiczka, którą artysta zestawiał z naczyniem na wodę (dwukrotnie) i ściereczką oraz z piłką, zegarem, więdnącym bratkiem i losem z loterii. Rękawica była prywatną częścią garderoby, szczególnie istotną dla artystów (zakrywa dłoń i chroni, jak maska twarz), ale była też symbolem oddania w uczuciowym związku. Być może Nussbaum prorokował, że jego miłość do

²³ E. Timms, D. Schultz, *Autobiographical motifs in the paintings of Felix Nussbaum*, „Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry” 2008, t. 24 (3), s. 239-241.

²⁴ M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2017, s. 307.

²⁵ E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, op. cit., s. 175.

²⁶ A. Moses-Nussbaum, *Reise mit zwei Koffern. Lebens erinnerungen*, Göttingen 2017, s. 88.

sztuki finalnie przyczyni się do zdemaskowania? Los z loterii został wpasowany też w historię „Martwej natury z manekinem” (1940). Informacja o nim jest widoczna w nagłówku tytułowej strony „Le Soir”. Wydźwięk tej kompozycji wydaje się być jeden: wojna, strach/nadzieja, życie stało się loterią. Schultz uznała, że również otoczenie gazety, ułożone z przypadkowych rzeczy, spotęgowało tę alegorię ludzkiego losu jako loterii²⁷. Z drugiej strony warte uwagi wydaje się operowanie wciąż tymi samymi rzeczami na kolejnych obrazach, co przytłaczająco i klaustrofobicznie oddziałuje na odbiorcę. Jednym z nielicznym urozmaiceń cyklu jest „Martwa natura z afrykańską rzeźbą” z 1943 r. Figurka namalowana w centralnej części pola obrazu ma uszkodzone stopy, co utrudnia jej utrzymanie się w pionie, dlatego też wokół szyi przywiązano jej sznur. Nussbaum poprzez autoironię wymieszaną z rozpaczą przedstawił siebie, artystę pozbawionego korzeni i więzi z ojczyzną, przez co jego siły twórcze zostały stłumione (dosłownie interpretując – amputowane)²⁸.

Zakończenie

Elementem nazistowskiej ideologii była nie tylko zagłada narodu żydowskiego, ale i wymazanie z pamięci następnych pokoleń wszelkich trwałych śladów jego egzystencji. Felix Nussbaum, który ok. 1937 r. zmienił nastawienie wobec misji własnej sztuki, stał się artystą, który za wszelką cenę pragnął tworzyć i chciał, aby ta praca została ocalona. W ostatnich latach w kontekście jego biografii w przestrzeni publicznej zadomowiły się słowa, które wypowiedział w 1942 r. w domu dra Grosfilsa²⁹: „jeśli coś mi się stanie, nie pozwólcie zginąć moim obrazom. Pokażcie je ludziom”³⁰. Martwe natury, które namalował w trakcie drugiej wojny światowej są niezwykle ciekawym zilustrowaniem warunków bytowych ukrywającego się człowieka, który każdego dnia konfrontował swoje położenie z docierającymi do niego, czasami szczątkowymi, informacjami z zewnątrz. Szacował swe szanse na życie i śmierć. Jednak siłą tych obra-

²⁷ E. Timms, D. Schultz, op. cit., s. 243.

²⁸ E. Bilski, *Art and Exile: Felix Nussbaum (1904-1944)*, New York 1985, s. 96.

²⁹ Znali się z Brukseli, a Nussbaum powierzył mu na kilka miesięcy przed deportacją do Auschwitz część swoich obrazów.

³⁰ E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K. G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, op. cit., s. 24.

zów jest przede wszystkim to, że obok uchwyconej codzienności, z którą zmagał się Nussbaum, udostępnił on kolejnym pokoleniom swe lęki, a przede wszystkim podzielił się walką o sztukę i życie w akcie tworzenia.

Bibliografia

- Berger E., Jaehner I., Junk P., Kaster K., Meinz M., Zimmer W., *Felix Nussbaum. Art Defamed, Art in Exile, Art in Resistance*, Bramsche 1997.
- Bilski E.D., *Art and Exile: Felix Nussbaum (1904-1944)*, New York 1985.
- Janion M., *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2017.
- Junk P., Zimmer W., *Felix Nussbaum: Leben Und Werk*, Bramsche 1982.
- Koczanowicz D., *Martwa natura i metamorfozy życia*, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, t. 12, s. 134-152.
- Marczak A., *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1980.
- Marczak-Krupa A., *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Toruń 1990.
- Moses-Nussbaum A., *Reise mit zwei Koffern. Lebens erinnerungen*, Göttingen 2017.
- Steinfeld F., *Vergast – nichtvergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Bramsche 1984.
- Sterling C., *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, Warszawa 1998.
- Timms E., Schultz D., *Autobiographical motifs in the paintings of Felix Nussbaum*, „Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry” 2008, t. 24 (3), s. 224-250.
- Wallis M., *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975.
- Zerull L., *Felix Nussbaum (Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen)*, Hamburg 1998.

Czasopisma:

„Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 122, 2000.

Z o f i a G r a l a k
(Uniwersytet Łódzki)

Kiedy dzieło przewyższa twórcę – historia Edwarda Saidiego Tingatinga

Abstract: We belong to a civilization that is constantly chasing something, in its impulses sometimes insatiable. Often not even knowing under what circumstances we become voluntary participants in the run for a better life, unwittingly falling into an unbridled hurricane consisting of our own ambitions and desires. We are constantly striving to have better, more, faster. This article is just a moment of attention, dedicated to contemporary East African art. Painting *tingating*, using a human-wide language of beauty, will tell us the extraordinary story of a man who possessed an unusual gift to one another. But what's hidden by this intriguing, mysterious term *tingating*? It is the name of a type of painting derived from Edward Saidi Tingatingi, called the master from baobab. The artist, self-conscious to the end of his own abilities and talent since the 60's began to paint his extremely original paintings. Today, this name refers not only to his work, but also to the school of contemporary African painting. Tingating's works represent contemporary Tanzanian painting at its best, although they certainly still have some primitive echoes. Certainly, the perception of these works can provide an unforgettable experience.

Wstęp

Należymy do cywilizacji, która wiecznie za czymś goni, w swoich zapędach niekiedy bywa nienasycona. Często nie wiedząc nawet, w jakich okolicznościach stajemy się dobrowolnymi uczestnikami biegu ku lepszemu życiu, nieświadomie wpadając w nieokiełznany huragan składający się z naszych własnych ambicji i pragnień. Nieustannie dążymy, by

mieć lepiej, więcej, szybciej. Proces globalizacji z dnia na dzień postępuje, opanowując coraz to nowe obszary życia. To co kiedyś w dziedzinie sztuki pozostawało niedostępne dla naszych oczu, dziś śmiało kroczy ogólnoswiatowym bulwarem różnorodności.

Malarstwo *Tingatinga* podczas międzynarodowego pokazu możliwości twórczych z pewnością pozostaje zauważalne. Przy użyciu ogólnoludzkiego języka piękna odnosi się nie tylko do kolorowej codzienności afrykańskiej, ale również opowiada historię pewnego człowieka, który posiadał niezwykle dar jednania sobie ludzi. Intrygujący, odrobinę tajemniczy termin *Tingatinga* jest nazwą, jaką określa się rodzaj malarstwa wywodzącego się od Edwarda Saidiego Tingatinga, zwanego mistrzem spod baobabu. Artysta, samouk nieświadom do końca własnych możliwości i talentu, od lat 60-tych zaczął malować swoje niezwykle oryginalne obrazy. Dziś nazwa ta odnosi się nie tylko do jego twórczości, ale także do zrzeszonej pod wspólną nazwą szkoły współczesnego malarstwa afrykańskiego. Prace kooperatywu *Tingatinga* reprezentują współczesne malarstwo Tanzanii w najlepszym, choć nadal prymitywistycznym wydaniu. Ich percepcja zapewnił może niezapomniane doznania wywołane powiewem samej Afryki w wypalonych słońcem, tysiącach barw.

Jak powstają dzieła sztuki?

Obecnie poziom cywilizacji śmiało można określić mianem złożonego. Zmiany na tym polu zachodzą tak dynamicznie, że analogicznie do powiewu wiatru to, co dociera do nas jako nowe, niekiedy bardzo szybko zastępuje to, co jest znane. Zmiana jest zauważalna również w podejściu do zjawisk obcych. Nie są już jak dawniej deprecjonowane w wyniku braku zrozumienia ich kontekstu, ale często postrzegane w sposób obiektywny. Równocześnie natura tego złożonego fenomenu uświadamia nam, że zmiany cywilizacyjne, obejmujące dzieje twórczości, wymagają ciągłej weryfikacji wiedzy na jej temat¹.

Dzieło jest materialnym dowodem możliwości artystycznych człowieka. Opracowanie kryteriów oceny poziomu twórczego dokonania nabiera w tym świetle szczególnego znaczenia. Dzięki twórczości człowiek

¹ *Oblicza twórczości*, red. G. Mendecka, Katowice 2010, s. 8.

przede wszystkim kreuje samego siebie, zaspokaja nadrzędne potrzeby natury psychicznej takie, jak ekspresja, komunikacja czy też określenie swojej roli w społeczeństwie. Stąd też zapewne rosnąca z każdym dniem sława artterapii, której doktryną jest brak konieczności odpowiedniego wykształcenia bądź też przysposobienia, by stać się artystą.

Zdaniem niektórych badaczy, zdolności artystyczne i twórcza postawa człowieka stanowią podstawę jego samorealizacji, a jej zaspokojenie warunkuje rozwój². Zjawiskiem spontanicznej twórczości zajmują się przedstawiciele wielu dziedzin. Jednak przede wszystkim jest ono przedmiotem zainteresowania samych artystów. Z twórczością, rozumianą jako przejaw kreatywności, możemy mieć do czynienia we wszystkich obszarach życia. Twórcza może być praca artysty, architekta, naukowca czy krawca. Zdaniem Joya Paula Guliforda „nie tylko to, co wybitne, należy rozumieć jako twórcze”³.

Dzięki spojrzeniu na działalność artystyczną jako kreatywny wytwór rąk ludzkich, a także nowej filozofii twórczości, powstała sztuka, która wśród grona odbiorców innowacyjnemu spojrzeniu zawdzięcza rzadko spotykane przed awangardą cechy takie, jak ekspresja, witalność, spontaniczność, intensywność czy nasycenie barw. Dziś można je zaobserwować w wielu dziełach artystów żyjących w odmiennych kulturowo i geograficznie miejscach. Bezsprzecznie nowe źródła sztuki wymagają nowej formy artystycznej, innowacyjnych technik, stylów i wreszcie nieznanych dotąd tematów. Nie bez powodu zjawiska dotąd niepoznane obdarzamy największą uwagą, ponieważ wzbudzają one świeże, nieodkryte do tej pory emocje.

U każdego twórcy w wyniku bliżej nieznanych okoliczności może dojść do pewnego splotu zdarzeń, dzięki którym możliwym staje się odblokowanie kreatywności, wykształconej w oparciu o istniejący pierwotnie potencjał. Z kolei urzeczywistnieniem tegoż są podejmowane działania twórcze, stanowiące reakcję wynikającą z rozbudzonego imperatywu artystycznego. Procesy twórcze zachodzą w mózgu człowieka zarówno na poziomie świadomym, jak i intuicyjnym. Poziom potencjału w pewnym sensie rzutuje na indywidualność jednostki oraz na jakość jej realizacji.

² Ibidem, s. 9

³ J. P. Guliforda, *Fourteen dimensions of temperament*, London 1950.

Cechami takiego zespolenia jest wykonanie prac o nowym poziomie, harmonii i jakości, dzięki ponadnormatywnemu procesowi twórczemu. Przy czym sam potencjał rozumiany powinien być jako kategoria dynamicznej struktury osobowości, obejmująca zespół wszystkich predyspozycji danej jednostki ludzkiej, które zostały wykształcone w wyniku efektywnego działania o podłożu artystycznym. Dzięki temu osobowość twórcza człowieka wzbogaca się o nowe cechy, które pojawiają się, gdy dany osobnik osiągnie odpowiedni poziom dojrzałości⁴. A.N. Luk dopatruje się w twórczym potencjale syntezy logicznego myślenia oraz wyobraźni, wskazując, że jest to: „[...] lekkość generowania idei i występowania z hipotezami jako odpowiedź na dowolny problem oraz elastyczność intelektualna”⁵. Autor tego sformułowania widzi twórczy potencjał jako zintegrowaną, dynamiczną strukturę, która obejmuje nabyte cechy psychiczne powstałe w wyniku syntezy myślenia, wyobraźni z intuicją. To właśnie dzięki doskonaleniu umiejętności w oparciu o wspomniane struktury zachodzi akt procesu twórczego. Dodatkową wypadkową jest zwiększona skłonność do autoprezentacji wykonanych prac oraz dążenie do maksymalizacji własnych możliwości twórczych, przy czym u jednostki kreatywnej przejawia się to niejednokrotnie skłonnością do ryzyka, które często towarzyszy osiągnięciu najwyższego pułapu własnych możliwości⁶.

Można stwierdzić, że skutkiem procesu artystycznego jest wynik działalności twórczej, a uzyskanie go sprzyja procesom stymulacji człowieka. Idąc za Natalią Wiszniakowa–Zelinskiy: „analogiczny cykl kreatywnego potencjału daje się zaobserwować na każdym kolejnym zwoju spirali rozwojowej osobowości. Dialektyczne sprzężenie zwrotne pomiędzy skutkami procesu twórczego a czynnikami osobowościowymi bierze swój początek w obiektywno-subiektywnej naturze przedmiotu poznania, gdzie przejaw i istota, a także jednostkowość i ogólność stanowią organiczną jedność”⁷.

⁴ N. Wiszniakowa-Zelinskiy, *Psychologia rozwoju kreatywnego potencjału człowieka*, Kraków 2016, s. 12.

⁵ А.Н. Лук, *Мышление и творчество*, Москва 1976, s. 50.

⁶ N. Wiszniakowa-Zelinskiy, op. cit., s.13.

⁷ Ibidem.

W związku z tym można przyjąć, że proces twórczy w odniesieniu do danej osoby sam w sobie nie istnieje. Biorąc pod uwagę, że dany człowiek rozwija się i dojrzewa artystycznie, musimy przyjąć, że podlega wielu różnym wpływom i przeobrażeniom. Podczas drogi jaką przechodzi osobowość ludzka, docierając do źródła imperatywu twórczego, decydujące znaczenie odgrywa aspekt społeczny, natomiast proces twórczy ujmowany jest z reguły w wymiarze indywidualnym. Odmienne zjawisko to kształtuje się w wypadku, gdy dana jednostka przekazuje swój twórczy imperatyw, dzieląc się nim z określoną społecznością. Wówczas powstaje sytuacja, w której założyciel wskazuje artystyczną drogę reszcie wspólnoty. Dzieje się tak niekiedy w wypadku ugrupowań artystycznych i tak też miało miejsce w wypadku kooperatywu *Tingatinga*. Zrzeszenie to od czasu działalności artystycznej założyciela zdążyło już ogromnie ewoluować twórczo. Stało się tak przede wszystkim dlatego, że kreatywność uznawana jest za kategorię dynamiczną. Bardzo często twórczemu potencjałowi towarzyszy płodność działań artystycznych. Przy czym rozpatrując to zagadnienie w kategorii społecznej, należy rozumieć je zarówno jako dotyczące zbiorowości, jak i artystów indywidualnych. Dzieje się tak, gdyż każdy twórca danego ugrupowania wykazuje nieco odmienne względem otoczenia umiejętności, czym innym kieruje się w życiu, co innego go inspiruje. Jednak to co najważniejsze to fakt, że pewne założenia działań plastycznych w zakresie kooperatywu są z góry określone. Tak też było, przynajmniej początkowo, w wypadku *Tingatinga*. Cele te rozmyły się nieco w chwili śmierci założyciela. Jednak do dziś kooperatywa u podłoża swoich założeń pozostaje dość spójna ideowo.

Historia Edwarda Saidiego Tingatinga

Edward Saidi Tingatinga to artysta pochodzenia tanzańskiego, który zapoczątkował bardzo popularny obecnie na świecie rodzaj malarstwa afrykańskiego. Dla twórczości tego typu charakterystyczna jest silna ekspresja, zarówno kolorów, jak i kształtów, co sprawia, że jest ono przyjemne w odbiorze. Malarstwo to oparte zostało o proste motywy zaczerpnięte z życia codziennego, często ukazywane są tu również wielokolorowe, fantazyjne zwierzęta. Obrazy te nie bez powodu stanowią jeden z najbardziej cenionych przez odbiorców motywów sztuki afrykańskiej. Te

niewo naiwne przedstawienia świata fauny i flory są interesującą alternatywą zupełnie nowej, świeżej stylistyki względem znanych nam europejskich konwencji. Prace te również niosą ze sobą potężny ładunek egzotyki. Wszystkie te cechy przyczyniły się do rosnącej popularności szkoły malarstwa *Tingatinga*. Idąc za Ewą Klajbor, interesujący wydaje się być fakt, że „w obliczu rosnącego zainteresowania dziwi wciąż powszechna nieznajomość tej sztuki i brak opracowań w literaturze”⁸.

Edward Saidi Tingatinga urodził się w 1932 r. w małej wiosce Namochelia, na południu Tanzanii. Podobnie jak jego matka był chrześcijaninem z ludu Makua. Jednak na jego wychowanie duży wpływ miała kultura muzułmańska, z której wywodził się ojciec. Tingatinga pochodził z biednej, wielodzietnej rodziny, w której konieczność zadbania o dobra dnia codziennego już od najmłodszych lat zmuszała go do podjęcia rozmaitych form zatrudnienia. Wychowany w tradycji ludu Makua, aktywnie uczestniczył w jego życiu. Często jednak przypisywane jest mu pochodzenie z sąsiedniego etnicznie plemienia Makonde, którego członkowie słyną z genialnego warsztatu rzeźbiarskiego. Kiedyś to jedynie z ludem Makonde utożsamiane były wszelkie przejawy sztuki w rejonie Afryki Wschodniej. Dodatkowym zaś czynnikiem wpływającym na to błędne przypisywanie rodowodu artysty, może być bliska relacja, w jakiej pozostawał z tym ludem. Późniejsza żona Tingatinga, która również realizowała się twórczo w ramach założonej przez niego szkoły malarstwa, pochodziła właśnie z ludu Makonde⁹.

Co szczególnie zaskakujące artystę, pomimo sporego ładunku wrażliwości i niezwykłego wycucia koloru, był samoukiem, nieposiadającym żadnego wykształcenia. Swoją edukację przez wzgląd na bardzo trudną sytuację finansową zmuszony był porzucić w czwartej klasie lokalnej katolickiej szkoły podstawowej. Tym, co jednak charakteryzowało artystę na przestrzeni całego jego życia była szczególna pracowitość. Tingatinga nie bał się żadnej formy zatrudnienia. Zanim odkrył swoje artystyczne powołanie pracował między innymi na plantacji sisalu, jako uliczny kupiec, dozorca, a także pracownik instytucjonalny. Jednak wszystkie po-

⁸ E. Klajbor, *Tingatinga. Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, Warszawa 2004, s. 8.

⁹ Ibidem, s. 39.

dejmowane przez niego formy zarobkowania nie przekładały się zbytnio na poprawę statusu materialnego.

Shukając swojego miejsca w życiu, a także sposobu by zapewnić sobie stabilizację, młody, zdolny człowiek zaczął rozwijać przeróżne umiejętności artystyczne. W tamtym okresie z dużym talentem ozdabiał haftem poduszki, swetry oraz kapy na łóżka. Nauczył się również wyplatać kosze i maty. Jednocześnie zaczął wykonywać malowidła ściennie w domostwach. Zajmował się drobną plastyką, ozdabiając przedmioty codziennego użytku, takie jak ceramika i meble. Jego praca była doceniana i cieszyła się powszechną aprobatą. Niestety, do dziś nie zachowało się nic z tego okresu jego twórczości¹⁰.

Tingatinga posiadał pewną wizję samego siebie, która pomimo licznych niesprzyjających okoliczności, stanowiła swoiste koło napędzające do działania. Błędem jest jednak sądzić, że marzył, aby zostać artystą bądź pragnął zrewolucjonizować sztukę swojego regionu. Prawdopodobnie jego pobudki były znacznie mniej złożone. Chciał jedynie odnaleźć sposób, który jemu i jego bliskim zapewni spokojne, dostatnie życie pozbawione ciągłych trosk dnia codziennego. Mowa tu o potrzebach tak elementarnych jak zapewnienie najbardziej podstawowych środków do życia.

Mając 30 lat, Edward Saidi Tingatinga zaczął malować. Prawdopodobnie w okresie tym główną jego motywacją do podjęcia działań artystycznych stał się spory dochód, który można było dzięki temu uzyskać. Któregoś dnia przechadzając się po ulicach Dar Es Salaam napotkał artystów pochodzących z Kongo, którzy ze sporym sukcesem sprzedawali swoje barwne prace. Być może to właśnie te malowidła, a także zainteresowanie, jakie wzbudzały wśród klientów, stało się inspiracją do podjęcia prób malarskich, które to w późniejszym czasie zaowocowały powstaniem szkoły *Tingatinga*¹¹.

Z całą pewnością w pracach Tingatinga zauważyć można pewne tendencje, wynikające z wcześniejszego uprawiania haftu przez artystę. Malarz, wykorzystując swoje doświadczenia, chętnie przenosił znane

¹⁰ S. Chilamboni, M. Cidosai In., *Tingatinga. Tingatinga Cooperative Society*, Dar Es Salaam 1998, s. 30-32.

¹¹ *Tingatinga and his legacy*, „Sunday Observer” 1997, nr 9.

sobie wizerunki na pilśniowe płyty, posługując się klasyczną techniką olejną¹². Z pewnością malując swoje pierwsze prace nie był świadomy, że kreuje nie tylko swój styl, ale i uniwersalną formę plastyczną. Prosty, pełen radości przekaz, który oferował, bardzo szybko został doceniony przez szersze grono odbiorców.

Tingatinga pierwszy obraz sprzedał w centrum handlowym w Morogoro, uzyskując za niego 15 tysięcy szylingów tanzańskich, co było równoznaczne wówczas z tygodniowym zarobkiem. Dzięki wielu zagranicznym kupcom i dużemu zapotrzebowaniu na jego twórczość, szybko okazało się, że sam artysta nie jest w stanie wykonywać zadowalającej liczby prac. W tej sytuacji, nie chcąc tracić klientów, a zarazem swojej niepowtarzalnej szansy na godziwe życie, zmuszony został do skorzystania z pomocy bliskich. Tym samym przekształcił swoje przedsięwzięcie w rodzinny warsztat artystyczny. Uczniowie szybko osiągnęli bardzo dobry poziom, dorównując niekiedy samemu mistrzowi¹³. Czasami Tingatinga zgadzał się nawet sygnować swoim podpisem prace pozostałych członków pracowni, gdyż znacznie zwiększało to uzyskany dochód. W owym czasie jego nazwisko zdążyło już osiągnąć pewną renomę. Dzięki wypracowaniu indywidualnego stylu, a także regularnemu zapotrzebowaniu na jego twórczość, prace artysty mogły wówczas przynosić nawet 60 tysięcy szylingów. Takiego rzędu dochody umożliwiły zrezygnowanie z regularnej pracy i oddanie się jedynie malarstwu¹⁴. W 1970 r. pracownia Tingatinga działała już na tak dużą skalę, że zaczęli do niej przystępować studenci, chcący uczyć się warsztatu od mistrza. Po raz pierwszy słowo „pracownia” uzyskało rzeczywisty wymiar, pomimo że miejsce zrzeszające uczniów nadal posiadało prowizoryczny charakter. Był to kawałek ziemi pod rozłożystym baobabem, nadający ich pracy wspólnotowe znaczenie. Pracownia rozrastała się, a jej adepci pod okiem mentora uzyskiwali coraz to lepsze efekty. Nic nie wskazywało na to, że po czterech latach funkcjonowania zostanie zamknięta. Niestety w roku 1972 działalność przerwała tragiczna śmierć Edwarda Saidiego Tingatinga. W wieku 40 lat zmarł człowiek o nieprzeciętnym talencie nie tylko

¹² F. Yamamoto, K. Shiraishi, *Jaffary Aussi*, Tokyo 1992, s. 86.

¹³ *Tingatinga. The Popular Paintings from Tanzania*, ed. Y. Goscinnny, Dar Es Salaam 2004, s. 52.

¹⁴ E. Klejbor, op. cit., s. 44.

malarskim, ale również posiadający cudowną umiejętność do zjednywania sobie ludzi. Artysta został pochowany na cmentarzu w Dar Es Salaam, niedaleko miejsca swojego zamieszkania. Jego grób jest szczególnie chętnie odwiedzany przez następców i wielbicieli artysty¹⁵.

Kilku uczniów Tingatinga, zarazem jego przyjaciół, podjęło ideę kontynuowania działalności pracowni. Malarstwo stało się spuścizną, którą pozostawił im sam mistrz. Prace malowane w stylu *Tingatinga* do tej pory cieszą się na świecie ogromnym powodzeniem. Chociaż sam artysta zmarł, rola jaką odegrał dla rozwoju współczesnej sztuki Afryki Wschodniej jest bezcenna. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że Edward Saidi Tingatinga uznany jest dziś przez miłośników jego twórczości za człowieka legendę, zaś pamięć o nim, zaklęta w jego pracach, stanowi wiecznie żywe świadectwo afrykańskiej tradycji. Tingatinga dla swoich rodaków stanowi symbol niezależności i sukcesu odniesionego dzięki pracy własnych rąk. Powszechnie jednak słowo to kojarzy się z nową formą sztuki, określającą cały styl malarski. Można powiedzieć, że w dzisiejszych czasach Tingatinga mógłby stać się nawet pewnego rodzaju ikoną kultury popularnej. Jego twórczość stała się inspiracją do powstania serialu animowanego dla dzieci noszącego tytuł: *Opowieści z krainy Tingatinga*. Prawdopodobnie sukces, który osiągnął przewyższył wielokrotnie jego oczekiwania.

Zakończenie

Badania kreatywności ludzkiej, posiadające cechy indywidualne czy też odnoszące się do pewnych cech wspólnych danej zbiorowości, wykonywane są zazwyczaj w oparciu o niezwykle biografie artystyczne. Często przybierają postać oceny twórczych aspektów, posiadających z reguły podłoże osobiste. Z uwzględnieniem najważniejszych przeżyć, inspiracji, ścieżki życiowej i wszystkich czynników, które mogły wpłynąć na powstanie twórczego imperatywu, który z kolei wywołał zaistnienie danego zjawiska w sztuce. Dotychczasowe badania wskazują na to, że zdolności artystyczne stanowią syntezę wielu aspektów, z czego jako najistotniejsze można wskazać inteligencję, wyobraźnię oraz kreatywność. Pewne proce-

¹⁵ K. Shiraishi, op.cit., s. 90.

sy psychiczne oraz cechy osobowości, niezaprzeczalnie towarzyszą kreatywności. Należą do nich: oryginalność myślenia, wyobraźnia, intuicja, empatia, samodzielność i ambicja, a także nieuznawanie ograniczeń społecznych¹⁶.

Historia Edwarda Saidiego Tingatinga oraz jego kooperatywu wyraźnie uwydatnia, jak szczęście, ciężka praca i determinacja mogą zaowocować zmianą losu nie tylko jednego człowieka, ale również, w wyniku wspólnych celów i pasji, setek ludzkich istnień.

Bibliografia

- Chilamboni S., Cidosai M. In., *Tingatinga. Tingatinga Cooperative Society*, Dar Es Salaam 1998.
- Guliforda J.P., *Fourteen dimensions of temperament*, London 1950.
- Klajbor E., *Tingatinga. Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, Warszawa 2004.
- Лук А.Н., *Мышление и творчество*, Москва 1976.
- Oblicza twórczości*, red. G. Mendecka, Katowice 2010.
- Tingatinga. The Popular Paintings From Tanzania*, ed. Y. Goscinnny, Dar Es Salaam 2004.
- Tingatinga and his legancy*, „Sunday Observer” 1997, nr 9.
- Wiszniaikowa-Zelinskiy N., *Psychologia rozwoju kreatywnego potencjału człowieka*, Kraków 2016.
- Yamamoto F., Shiraishi K., *Jaffary Aussi*, Tokyo 1992.

¹⁶ N. Wiszniaikowa-Zielinsky, *op. cit.*, s. 25.

Aleksandra Cieśliczka
(Uniwersytet Łódzki)

O różnicy między pustką a prostotą. Kenya Hara i jego koncepcja współczesnego japońskiego designu

Abstract: *The difference between emptiness and simplicity. Kenya Hara and his concept of contemporary Japanese design* aims to introduce the figure of the Japanese designer, writer and exhibition curator – Kenya Hara, and outline his interesting concept of contemporary Japanese design. He is a figure who has made a strong presence not only on the local but also international arena, and his lectures, books and articles on the philosophy of design are used by design students all over the world. Since 2002, Hara has also acted as the artistic director of the famous MUJI brand (defined as the quintessence of the Japanese lifestyle, culture and attitude towards the world). This work will be an attempt to present his unconventional view of design, haptic nature of the material and the meaning of colour. His specific understanding of minimalism and the combination of a local and global perspective have defined the face of a significant branch of contemporary Japanese design. As part of the paper, his most important publications and design concepts will be discussed, as well as the idea behind the MUJI brand and products (along with exemplary implementations). Also referenced will be the exhibition redefining objects and their design process, *RE-DESIGN - The Daily Products of the 21st Century*. The text, taking into account the small number of Polish-language studies or articles on Kenya Hara, can be described as a kind of native contribution to further research.

Kenya Hara – zarys biograficzny

Projektant graficzny, pisarz, kurator wystaw, designer. Kenya Hara (ur. 1958) to obecnie jeden z najbardziej znanych i cenionych japońskich

twórców związanych z szeroko pojętą myślą projektową. Choć co ciekawe, przez długi czas nic nie zapowiadało, że Harze przyjdzie związać swoje życie i przyszłość ze sztuką. Uczęszczał do powszechnej szkoły średniej w zachodniej części Japonii, trenował sztuki walki i malował. Jak sam mówi, interesowała go wówczas praca przy produkcji programów telewizyjnych. Dopiero w drugiej klasie liceum, po rozmowie ze swoim ówczesnym nauczycielem plastyki, pojawiła się myśl, aby spróbować aplikować na uniwersytet i kształcić w obszarze sztuk pięknych. Przyjęto go na kierunek Science of Design na Musashino Art University¹. W trakcie studiów jego inspiracją i wzorcem staje się Shutaro Mukai – jeden z profesorów, który w przeszłości miał okazję uczyć się w Niemczech, w Ulm School of Design².

Studia Hary trwały sześć lat i po ich zakończeniu, pomimo uzyskania tytułu magistra, wciąż nie potrafił się on identyfikować z określeniem „designer” – po latach wyjaśniał, że nazwa ta wydawała mu się być nadzbyt komercyjna, choć design sam w sobie był dla niego zawsze fascynującym i ważnym zagadnieniem. Rok po opuszczeniu murów uczelni Eiko Ishioka – uznana japońska artystka i kostiumograf – zatrudnia go jako swojego asystenta. Wtedy też Hara ma możliwość obcowania z innym, nieprzemysłowym typem projektowania. Praca ta sprawia, że zmienia on swój sposób postrzegania designu i podejście do kreatywnego procesu twórczego³. Mniej więcej w tym samym czasie dołączył on również do Nippon Design Center⁴ – funkcjonującej od 1959 roku firmy, która za cel objęła sobie poprawę jakości projektowania reklamowego w Japonii⁵.

Swoją własną pracownię, a właściwie także przedsiębiorstwo – Hara Design Institute – założył w 1992 r. Zakres działań, które w ramach tego przedsięwzięcia podejmował, jest wyjątkowo szeroki: od graficznych projektów reklamowych, brandingu, przez opracowywanie designu opakowań, książek, systemów identyfikacji wizualnej, aż po przygotowywa-

¹ Obecnie jest on profesorem i kierownikiem tego właśnie wydziału.

² *Kenya Hara*, <https://www.ndc.co.jp/hara/en/about/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

³ T. Jow, *15 Minutes with Kenya Hara*, <https://www.surfacemag.com/articles/kenya-hara-muji/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁴ Obecnie Hara jest dyrektorem Nippon Design Center.

⁵ *Teikuhiko - A Talk by Hara Kenya at Design Museum*, <https://www.japanhouselondon.uk/whats-on/2019/teikuhiko-a-talk-by-kenya-hara-at-design-museum/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

nie oprawy przestrzennej i graficznej wystaw. Od tamtego czasu współpracował z wieloma znanymi instytucjami i markami takimi jak: Kenzo, popularna sieć domów handlowych Matsuya, Tsutaya Books, Xiaomi, Muzeum Sztuki w prefekturze Nagasaki czy szpital Umedy. Ceremonia otwarcia i zamknięcia Igrzysk Zimowych w Nagano w 1998 r. to także jeden z projektów jego instytutu. Jednak tymi realizacjami, które faktycznie wypromowały Harę na większą skalę i sprawiły, że jego kariera prężnie się rozwijała były organizowane i projektowane przez niego wystawy, czy może należałoby powiedzieć, projekty wystawiennicze⁶.

Re-Design: The Daily Products of the 21st Century

W kwietniu 2000 r. Hara stworzył projekt wystawowy, który zatytułował *Re-Design: The Daily Products of the 21st Century*. Zaprosił do niego trzydziestu dwóch wiodących japońskich projektantów, aktywnych na wielu polach twórczych (architektura, projektowanie graficzne, projektowanie przemysłowe, reklama, oświetlenie, moda, fotografia, a nawet literatura), przed którymi postawił interesujące, kreatywne zadanie. Mieli oni na nowo zaprojektować kilka bardzo zwyczajnych produktów codziennego użytku – tytułowe *re-design* oznaczało tu zweryfikowanie, odczytanie na nowo samego obiektu, ale i istoty jego designu. Hara spostrzegł, że ludzie obcując z pewnymi przedmiotami na co dzień, mimowolnie przyzwyczajają się do ich form i przestają zwracać na nie uwagę. Nowo powstałe produkty, ich kształt i zamysł odbiegający od konwencjonalnego sprawiłyby, że na powrót przedmioty takie staną się nieznanym. Każdy z twórców opracowywał jeden temat – obiekt, a w procesie przygotowawczym wytwarzano prototypy artystycznych propozycji. Rezultaty tych działań wystawione zostały obok przykładów konwencjonalnie zaprojektowanych przedmiotów, tak by umożliwić widzom dostrzeżenie kontrastu, pewnych zależności pomiędzy nimi⁷.

⁶ Kenya Hara, <http://www.designculture.it/interview/kenya-hara.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁷ S. Poon, *Technological Art: Machine or Man-Made?*, „INVENTION ASIA Magazine Edition” 2014, nr 1 (1), s. 54-55.

W ramach wystawy powstało wiele wyjątkowo ciekawych, redefiniujących koncepcji. Shigeru Ban⁸, który na świecie znany jest z projektów budynków wykonanych z kartonowych tub, zaprojektował nową rolę papieru toaletowego. Japończyka fascynują właściwości papieru jako surowca, który choć wydawać się może wyjątkowo delikatny, jest na tyle wytrzymały, że można z niego tworzyć trwałe konstrukcje budowlane. Przy projekcie dla Hary, Ban skupił się jednak na formie – odszedł od typowej, walcowatej rolki i zmienił ją na taką, która opiera się na kwadratowym, tekturowym rdzeniu. Papier nawinięty na taką kanciastą rolkę również przyjmuje taki kształt. Na co projektant chciał zwrócić uwagę poprzez swoją ideę? Przede wszystkim na kwestie ekonomii, ekologii i konsumpcjonizmu – w sposób bezpośredni oraz pośredni. Zasygnalizował on, że tak wyprodukowany papier toaletowy zajmowałby mniej miejsca podczas magazynowania i transportu. Dodatkowo, taka forma rolki podczas wyciągania papieru z podajnika stawiałaby pewien opór – w przeciwieństwie do tej zaokrąglonej – a tym samym utrudniałaby nadmierne zużywanie papieru⁹.

Kolejną interesującą propozycją są zapalki Kaoru Mende¹⁰. Co ciekawe, jak się okazało przy planowaniu wystawy, obecnie w Japonii coraz trudniej znaleźć je w zwykłych domach – większość społeczeństwa posługuje się zapalniczkami. Coraz rzadziej też człowiek ma styczność z faktycznym ogniem – szybko popularność zdobywają urządzenia elektryczne. Zapalki są zaś chyba jednym z najprostszych, najbardziej oswajanych przez ludzi źródeł tego żywiołu, ale i światła samego w sobie. Mende w swoim projekcie zmienił typową formę zapalek – zamiast standardowych, ujednoliconych patyczków wykorzystał naturalne, niejednorodne, wysuszone, drobne gałązki, które w zwyczajowych warunkach pewniegniłyby wśród gleby. Pokrywając ich końcówki łatwopalną masą, projektant dał im swojego rodzaju „drugie życie”, pozwalając na spełnienie ostatniej roli. W ramach tej koncepcji twórca poddał rozważeniu trwające już od wielu wieków relacje człowieka z ogniem, ze światłem – natu-

⁸ Shigeru Ban (ur. w 1957 r.) – japoński architekt specjalizujący się w realizacjach wykorzystujących papier jako materiał konstrukcyjny.

⁹ K. Hara, *Designing Design*, Lars Müller Publishers, Baden 2008, s. 26-28.

¹⁰ Kaoru Mende (ur. w 1950 r.) – uznany japoński projektant oświetlenia architektonicznego.

ralnym i sztucznym, tworząc jednocześnie wizualnie estetyczny, przyjemny w odbiorze produkt¹¹.

Naoto Fukasawa¹², projektujący przede wszystkim przedmioty użytku codziennego i meble, podjął się w ramach wystawy stworzenia „od nowa” torebki herbaty ekspresowej¹³. Wydaje się, że forma takiej torebki jest na tyle intuicyjna i oczywista, że nikt nie zastanawia się nawet nad tym, że nie jest to kształt odgórnie określony i nienaruszalny. Fukasawa opracował kilka propozycji. Jedna z nich to konwencjonalna w formie torebka, ale ze sznureczkiem zakończonym pierścieniem o barwie przypominającej idealnie zaparzoną herbatę. I choć sam twórca zarzeka się, że absolutnie nie chciał tu w jakikolwiek sposób narzucać sposobu i długości parzenia, to faktycznie, na poziomie podświadomości człowieka, może to działać w ten sposób, budząc pewne przemyślenia u użytkownika. Może to sprawić, że zacznie się zastanawiać nad relacją między tymi dwoma aspektami, elementami. Drugi zaś projekt to forma nawiązująca do lalki teatralnej – torebka ma kształt marionetki, a zamiast jednego sznurka są dwa – przymocowane do tzw. krzyżaka. Zaparzając herbatę użytkownik może naśladować ruchy aktora z teatru lalek, odgrywać spektakl¹⁴.

Wszystkie obiekty „ponownie zaprojektowane”, pomimo przyświecających im nowatorskich idei i niecodziennych form, nie były w zamyśle kuratorskim wartościowane jako te „lepsze”. Hara chciał, aby od nowa odkryto esencję designu codzienności. A istnieją takie przedmioty, których wzornictwo kultywowano przez wieki i nawet dla znanych projektantów wskazanie nowej formy nie jest łatwe. Wystawa *Re-Design*, pomimo początkowych obaw, odniosła sukces – pokazywano ją nie tylko

¹¹ Kaoru Mende – *Designing with Fire*,
<https://poeticdesignstudio.wordpress.com/2015/05/12/kaoru-mende-natural-light-by-fire/>
[dostęp: 15.08.2021 r.].

¹² Naoto Fukasawa (ur. w 1956 r.) – znany japoński projektant przemysłowy, współpracujący z marką MUJI.

¹³ Chociaż w Japonii parzenie i spożywanie herbaty ma wyjątkową, rozbudowaną historię, to jak się okazuje, we współczesnym świecie 90% liści herbacianych wykorzystywanych jest właśnie w formie torebek do zaparzania.

¹⁴ K. Chang, S. King, *Understanding Industrial Design: Principles for UX and Interaction Design*, Sebastopol 2016, s. 141.

w Tokio, ale równieř w Glasgow, Kopenhadze, Toronto, Pekinie czy Hongkongu.

Haptic – Awakening the Senses

Kolejnym znaczącym przedsięwzięciem był projekt *Haptic – Awakening the Senses* z 2004 r. Myślą przewodnią – jak wskazuje tytuł – był zmysł dotyku, obszary i obiekty z nim powiązane. Pytaniem, które tym razem postawił przed twórcami Hara, było nie – „jak tworzyć”, ale – „jak sprawić, by ktoś coś poczuł”. Dla Hary człowiek jest zbiorem zmysłów, które odbierają, odczuwają świat. Artyści zaproszeni do wystawy wywodzili się z różnych, multidyscyplinarnych obszarów sztuki i rzemiosła. Byli to architekci, graficy, postaci związane z modą, tekstyliami, a nawet tradycyjny, japoński tynkarz. Co ciekawe, prace ich miały powstawać bez wcześniejszych szkiców i przygotowań – tak, aby faktycznie od samego początku skupiać się na aspekcie zmysłowości, haptyczności¹⁵.

Kosuke Tsumura, projektant mody, w swojej propozycji wyszedł zupełnie poza świat tkanin i krojów. Stworzył niekonwencjonalne w kształcie i materii lampy *Kami Tama*. Z pomocą perukarza połączył technologię przeszczepu włosów z formą tradycyjnej japońskiej latarni *gifu*. Papier stosowany przy latarniach tego typu był jednak zbyt delikatny, by utrzymać planowaną konstrukcję – pokryto więc jego powierzchnię jedwabną siateczką i dopiero do niej przytwierdzono włosy, z których to układano różnego rodzaju fryzury. Otrzymana całość, poprzez zestawienie owłosionej formy z prześwitującym przez mikroperforacje płaszczyzny światłem, dawała nieco niepokojące wrażenie, przywołując na myśl legendarne stworzenia, zjawy z japońskich mitów i opowieści¹⁶.

W ramach projektu *Haptic* z Harą ponownie współpracuje Naoto Fukasawa. Tym razem opracowuje on kartoniki soku ze słomką. Powstałe projekty *Juice Skin* są wyjątkowo czytelne i oczywiste w interpretacji – każde z opakowań otrzymuje wzór i fakturę naśladującą owoc, z jakiego

¹⁵ S. Pandhi, *Collapsing the Material and the Haptic: Explorations of Japanese Architecture and Design*, „97th ACSA Annual Meeting Proceedings. The Value of Design” 2009, s. 283-286.

¹⁶ *Materials Experience: Fundamentals of Materials and Design*, ed. E. Karana, O. Pedgley, V. Rognoli, Elsevier, Oxford 2014, s. 54-55.

dany napój powstał. I tak Fukasawa tworzy karton – banana, truskawkę czy kiwi, z uwzględnieniem w ich zewnętrznej powierzchni specyficznych efektów zmysłowych, z którymi spotyka się człowiek przy dotykaniu poszczególnych owoców (np. włochata skórka kiwi)¹⁷.

Shuhei Hasado – rzemieślnik-tylnkarz¹⁸ – już wcześniej eksperymentował z różnymi technikami nakładania tynku na ściany. Jednak w projektach wystawowych dla Hary, obiektami, które pokrywano tynkiem nie były ściany, a *geta* – tradycyjne japońskie drewniane sandały, które nosi się na gołe stopy. Oprócz tynku, każda para *geta* wykładana była różnorodnym podłożem – mchem, małymi gałęziami, gliną. Przecież zanim ludzie nosili buty, chodzili po prostu boso, a podeszwa stopy była swego rodzaju „organem”, niezwykle wrażliwym, odbierającym bodźce przekaznikiem informacji między środowiskiem a człowiekiem. Współcześnie najczęściej zakładamy obuwie lub skarpetki, pozbawiając się tego sposobu obcowania ze światem zewnętrznym. Hasado w swoim projekcie stara się te dwie postawy połączyć, prowadząc do odrodzenia „uwrażliwienia” stóp¹⁹.

Wyjątkowo w wystawie udział wziął także sam pomysłodawca i kurator. Hara, zafascynowany wysoce hydrofobowymi technologiami, stworzył *Water Pachinko*²⁰ – japońską, wodną odmianę pinballa. Takie technologie są zwyczajowo wykorzystywane przy konstrukcji anten satelitarnych – tak by nie zalegał na nich śnieg. Tutaj designer pokrywa tego typu substancją papierową strukturę, by osiągnąć wodoodporną, śliską powierzchnię tablicy do gry, po której to zamiast metalowych kul poruszać się będą krople wody²¹.

Zamysł kuratorski Hary przy *Haptic – Awakening the Senses* opierał się na przeświadczeniu o swoistej synestezji podczas odbioru obiektu. To nie forma była tu najistotniejszą, ale czucie. Pewne przedmioty lub ich

¹⁷ *Juice Skin*, <https://naotofukasawa.com/projects/349/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

¹⁸ Shuhei Hasado (ur. w 1962 roku) – uznany rzemieślnik-tylnkarz, właściciel warsztatu-pracowni w Takayamie. Nagrodzony podczas konkursu World Skills Competition.

¹⁹ K. Hara, *Designing design*, s. 96-97.

²⁰ Pachinko – popularna japońska automatowa gra, przypominająca połączenie bilardu i pinballa.

²¹ M. Kim, *Exhibitions of Kenya Hara*, Berkeley 2015, s. 61.

aspekty są w stanie stymulować zmysły, podświadomořć człowieka, oddziaływać na niego²².

Tokyo Fiber '09 SENSEWARE

Termin *senseware*, uŹyty w tytule wystawy *Tokyo Fiber* z 2009 r., to wyrażenie ukute przez samego Kenya Harę. Słowo to powstało na kanwie określeń *software* czy *hardware*. Dla Hary *senseware* to wszystko, co znajome, co inspiruje, co porusza percepcję zmysłową. Tłumacząc tę ideę, odwołuje się on do przeszłości i materiałów, surowców, form, które upodobali sobie przodkowie. Dla Japończyków były to przede wszystkim kamień i papier – obecnie są to włókna sztuczne. Projektant kolejny raz zaprosił więc do współpracy różnego rodzaju artystów oraz manufaktury tkanin, aby z zastosowaniem najnowszych technologii stworzyć obiekty, których formy wydobęda wyjątkowe wlařciwořci japońskich syntetycznych włókien²³.

Wspomniany juŹ przy okazji projektu *Haptic* projektant mody Kosuke Tsumura opracował strój dla matki i dziecka – *cocoon cradle* oraz *mother piece*. Niezwykle miękki materiał *felibendy* obrobił niezwykle precyzyjnie, sonicznie wycinając pojedyncze elementy, które składać można niczym puzzle²⁴.

Designer Kashiwa Sato we współpracy z firmą Toyobo z tworzywa *Breathair*, składającego się w 95% z powietrza, zaprojektował dla Hary trójwymiarowe struktury przestrzenne przypominające duŹe, miękkie i elastyczne klocki do zabawy²⁵.

Natomiast *time of moss* Makoto Azumy wykorzystał biodegradowalną strukturę *Terramac*, wytworzoną z polikwasu mlekowego pochodzącego z rořlin. Ekologiczne (choć przecieŹ sztuczne) podłóŹe przyjazne

²² Kenya Hara. *Designing design*, <https://www.designboom.com/design/kenya-hara-designing-design/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

²³ *TokyoFiber 09*, <https://www.ndc.co.jp/hara/en/works/2014/08/tokyofiber09.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁴ Kosuke Tsumura – *cocoon cradle and mother piece for Tokyo Fiber 09*, <https://www.designboom.com/design/kosuke-tsumura-cocoon-cradle-and-mother-piece-for-tokyo-fiber-09-senseware/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁵ *Tokyo Fiber 09*, <https://coolhunting.com/tech/tokyo-fiber-09/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

środowisku pozwala na hodowanie roślinności, a w szczególności mchu, w dowolnej niemalże przestrzeni²⁶.

Kengo Kuma, jeden z najśłynniejszych współczesnych architektów japońskich, w swojej pracy *Con/Fiber* dokonał czegoś, co wydawało się być niemożliwe – poprzez odpowiednie osadzenie światłowodu, sprawił, że beton przepuszcza światło. Materiał, który do tej pory jawił się jako trwały, solidny, zmienia się w strukturę przezroczystą, swoisty ekran (choć z bliska jego tekstura wciąż przypomina kamień) – a tym samym zaprzecza własnym, naturalnym właściwościom fizycznym²⁷.

Wszystkie działania wystawowe Kenya Hary były odzwierciedleniem jego sposobu myślenia o projektowaniu. Choć czasem niekonwencjonalne, stanowią także jeden z elementów budujących jego własną markę nie tylko w kraju, ale i na świecie. Podsumowaniem jego najistotniejszych projektów i przemyśleń dotyczących myśli projektowej była książka *Designing design*. Hara nie tylko wcielił w życie swoją filozofię w formie kurateli wystaw, ale również, a może i przede wszystkim, poprzez publikacje i wykłady.

O różnicy między pustką a prostotą

Tym, co definiuje postać Hary jest jego koncepcja japońskiego minimalizmu w projektowaniu. I co może zaskakiwać, postrzega go zupełnie inaczej aniżeli powszechnie się przyjmuje. Nie oznacza on tego samego, co „prostota” na Zachodzie – w Europie czy Stanach Zjednoczonych. Dla niego jest to „pustka”, ale pustka, która daje możliwość wypełnienia. To kreatywny pojemnik, który pomieścić może wiele inspiracji. To nie brak pomysłu ani ubogość formy. Wprost przeciwnie – to niezwykle bogata koncepcja, znacznie bardziej złożona niż ta zachodnia, która jest bardzo dosłowna. „Pustka” jest swego rodzaju postawą – gotowością do przyjęcia czegoś z zewnątrz. Nie oznacza nicości – będzie wypełniona²⁸.

²⁶ M. Brassfield, *Biodegradable Moss Planter is Mother Nature-Approved*, <https://www.trendhunter.com/trends/moss-planter>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁷ *Con/Fiber*, <http://www.dmh.org.il/pages/default.aspx?pageId=93&catId=5>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁸ *Emptiness, not minimalism, is the path to creativity, explains MUJI's design philosopher*, <https://qz.com/quartzy/1140182/mujis-design-philosophy-is-emptiness-not-minimalism-says-kenya-hara/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

Co więcej, Hara początków minimalizmu japońskiego nie upatruje w działaniach XX-wiecznego ruchu modernistycznego, ale sięga aż do XV w., do ery Muromachi. Wtedy to też w Japonii miała miejsce wojna domowa. Siogunat wzrósł w potęgę, nawiązał rozległe kontakty handlowe z Chinami. Zgromadzone wówczas bogactwa oraz walka o wpływy i władzę doprowadziły do konfliktu, który trwał dziesięć lat i w jego wyniku doszczętnie spalone i zniszczone zostało Kioto – w tamtym czasie stolica kraju. Po zakończeniu wojny miejscowa ludność długo rozpamiętywała okrucieństwa, a ich genezy doszukiwali się właśnie w nadmiernym dostatku, który miał zapewnić im szczęście i godny byt, a przyniósł pożogę. Od tamtego czasu Japończycy, odcinając się od przeszłości, mieli upodobać sobie formy prostsze²⁹.

Z drugiej strony Hara zauważa, że motyw pustki pojawia się również w architekturze tradycyjnych japońskich świątyń i kapliczek, które budowane są jako domy-siedliska dla bóstw. Pomyślane były one jako puste przestrzenie oczekujące na ich przybycie. Ta pustka jest więc stanem istnienia, stanem bytu³⁰.

Teorię prostoty, czyli *kanso*, projektant tłumaczy także na przykładzie różnicy formy między nożami – japońskim *yanagi-ba*³¹ a niemieckim wyrobem firmy Henckels. Europejski, wyprofilowany trzonek przewiduje sposób chwytania noża przez użytkownika, dopasowując się do ręki. Japoński, o prostym, wąskim uchwycie może być trzymany zupełnie dowolnie. Nie oznacza to jednak, że jest on źle zaprojektowany. Wręcz przeciwnie – daje on wybór, komunikuje użytkownikowi: możesz mnie użyć w taki sposób, w jaki potrafisz, adekwatnie do swoich umiejętności. Nie narzuca odgórnie metody postępowania, daje możliwość własnej interpretacji. I taką też postawę przyjmuje w swoich projektach marka MUJI, dla której tworzy Hara³².

²⁹ *The origin of emptiness*, <https://www.interactiongreen.com/kenya-hara/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

³⁰ *The meaning of emptiness according to Muji Art Director Kenya Hara*, <https://www.bworldonline.com/the-meaning-of-emptiness-according-to-muji-art-director-kenya-hara/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

³¹ *Yanagi-ba* – typ długiego i cienkiego tradycyjnego noża używanego w kuchni japońskiej, najczęściej do przygotowywania sushi lub sashimi.

³² *In Praise of Emptiness: A Conversation with Kenya Hara*, <https://design-anthology.com/story/kenya-hara-conversation> [dostęp: 15.08.2021 r.].

MUJI

Współpraca Hary z MUJI³³, firmą definiowaną jako kwintesencja japońskiego stylu życia, kultury oraz stosunku do świata, rozpoczyna się w 2002 r., kiedy to Ikko Tanaka, słynny dyrektor artystyczny marki oraz pomysłodawca koncepcji MUJI, kontaktuje się z nim i oferuje przekazanie swojego stanowiska. Hara przystaje na tę propozycję i od tego czasu ma niebagatelny wpływ na sposób promocji i kreowanie wizerunku wielkiej sieci sklepów (która już wtedy liczyła sobie ponad 500 placówek).

MUJI to marka paradoksalnie opierająca się na anonimowości – na swoich produktach nie umieszcza loga. Jej pierwotne założenia: prostota formy, niskie koszty produkcji i niewysoka cena pozwoliły obronić się na rynku. Lata 80-te w Japonii to czas „bańki ekonomicznej”, tzw. „bubble period”. Standardem stało się wtedy sprzedawanie produktów po cenie znacznie wyższej ze względu na logo, metkę widoczną na obiekcie, a nie na faktycznie wysoką jakość wyrobu. MUJI było więc jednym z wyjątków, które oferowały towar w sposób bezpośredni, bez specjalnych zabiegów marketingowych zakłamujących rzeczywistość. Dziś taki sam sposób funkcjonowania nie jest jednak możliwy. Nie każdy produkt można bowiem wykonać w uproszczonym procesie produkcji, a MUJI nie chce lokować swoich fabryk w krajach trzeciego świata. Zależy im na etyczności podejmowanych działań, nie chcą też, by za niższymi kosztami podążyła gorsza jakość wykonania³⁴.

Filozofia designu w MUJI zakłada, że każdy produkt jest zaprojektowany tak, aby dać wolną przestrzeń dla użytkownika – kreatywność, indywidualną interpretację, świadome obcowanie z przedmiotem. Prosta, „pusta” forma pozwala na opracowanie własnego sposobu użytkowania. Produkty mają się dopasować do stylu życia kupującego, do różnych oczekiwań konsumentów. To bardzo humanistyczne podejście, stawiające w centrum człowieka i jego potrzeby. W MUJI nie zobaczymy mebla

³³ MUJI – firma założona w Japonii w 1980 r. oferuje szeroki wybór wysokiej jakości produktów m.in. artykuły gospodarstwa domowego, odzież, akcesoria. *Mujirushi Ryohin* - MUJI tłumaczy się jako „niemarkowe”.

³⁴ K. Koike, *A life with MUJI*, <https://www.muji.com/ca/flagship/huaihai755/archive/koike.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

podpisanego jako np. „stolik kawowy” – zamiast tego opis będzie brzmiał „stolik dębowy”. Wydawać się może, że nie jest to zabieg wyjątkowy czy przełomowy, ale mimo wszystko sygnalizuje on dobrowolność użyciu danego obiektu, nie definiuje funkcji, nie decyduje za klienta do czego go wykorzysta³⁵.

Uniwersalność i japońskie *kanso* to dwa dominujące aspekty form wizualnych towarów oferowanych przez tę markę. Warto jednak wspomnieć również o bieli. Hara poświęcił jej całą publikację pt. *White*. Białą to dla niego koncept projektowy. To kolor, z którego uciekła barwa. Jest nośnikiem „pustki”, a możliwości, jakie daje, są zasadniczo nieograniczone. Wiele z produktów MUJI jest właśnie białych – pozornie neutralnych, niemal wtapiających się w otoczenie, ale jednocześnie różnorodnych i wszechstronnych w zastosowaniu³⁶.

Hara tworzy dla MUJI kampanie reklamowe, które koncepcyjnie także wpisują się w politykę (czy może raczej filozofię) marki. Jego projekt reklamowy *Horizon* z 2003 r. przewrotnie przedstawiał tytułowy horyzont – granicę między ziemią a niebem i postać ludzką. Zamiast konwencjonalnej formy, reklamującej, zachwalającej konkretne produkty, mamy przestrzeń. Przestrzeń przeznaczoną dla wyobraźni, własnych przemyśleń odbiorcy-konsumenta i jego rozważania – czym MUJI jest, czym będzie? Tym samym powracamy do idei pustki, która oczekuje na bycie wypełnioną³⁷.

W kolejnej kampanii *Tea House* z 2005 r. odwołał się on do przeszłości i zestawiał ją z teraźniejszością. Na reklamie pokazane zostało wnętrze XVI-wiecznego pawilonu herbacianego Dojin-sai w świątyni Ginkaku-jin, który to pawilon uznawany jest za jeden z pierwszych przykładów tzw. tradycyjnego stylu japońskiego w kontekście wnętrza i architektury. W przestrzeni tej umieszczono współczesną miseczkę MUJI, której forma jednak zupełnie nie rzuca się w oczy, nie sugeruje dwudziestowiecznej proveniencji. Połączenie to uwypukla estetyczne punkty wspólne między marką a japońską tradycją kulturową. Przyświecają im podobne idee, czyli prostota i pustka. Hara wskazuje tu na korzenie minimali-

³⁵ K. Hara, *Designing design*, s. 230-232.

³⁶ K. Hara, *White*, Baden 2009, s. 3.

³⁷ *MUJI corporate advertising*, <https://www.ndc.co.jp/hara/en/works/2018/04/muji-a.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

zmu MUJI, które przecież początek swój biorą w historii Japonii, a nie europejskim modernizmie³⁸.

Rok później, w kampanii *What Happens Naturally* wykorzystane zostają łóżko i krzesło projektu Naoto Fukasawy, które wykonał dla MUJI. Przedstawione zostają dwa zdjęcia. Na pierwszym z nich oba przedmioty ustawione są w taki sposób, że ich oparcia nakładają się na siebie, dając złudzenie, że jest to jeden mebel. Dopiero w drugim ujęciu, z innej perspektywy można dostrzec, że to dwa odrębne obiekty. Reklama ta świetnie obrazuje zamysł stojący za produktami marki. Oparcie – niezależnie czy to plecy krzesła, czy zagłówek łóżka – mają to samo przeznaczenie, stworzone zostały w tym samym celu. Niepotrzebnym byłoby więc urozmaicanie form – do niczego to nie prowadzi. A takie nieistotne, niczemu niesłużące elementy należy eliminować. Forma naturalnie wynika tu z funkcji³⁹.

MUJI zarówno w swoich produktach, jak i pozostałych działaniach nie kieruje się trendami. Zarząd i dyrektorzy kreatywni zdają sobie sprawę, że moda szybko przemija. A MUJI poszukuje ponadczasowości. Komunikat, który marka wysyła, powinien zostać odebrany niezależnie od tego, czy klient jest młodszym, czy starszym człowiekiem. Nie oznacza to jednak, że stoi w miejscu, nie zmienia się. Sam Hara twierdzi, że MUJI przypomina mu w swoich właściwościach wodę – niepostrzeżenie przedostanie się wszędzie, gdzie znajdzie się luka, wolna przestrzeń-nisza rynkowa⁴⁰.

Design a inspiracje

Kenya Hara, będąc designerem i pisarzem znanym nie tylko w Japonii, ale i na świecie, często porusza kwestię wzajemnych inspiracji i zależności między lokalnym, a globalnym. Do zagadnienia tego podchodzi nieuprzedzony – dostrzega zmiany w świecie, zwraca uwagę na

³⁸ *Graphic Design Theory: Readings from the Field*, ed. H. Armstrong, New York 2009, s. 12.

³⁹ K. Hara, *Visualize the philosophy of MUJI*, <https://www.muji.com/us/flagship/huaihai755/archive/hara.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

⁴⁰ *Muji is not just about minimalism and simplicity*, <https://www.dezeen.com/2017/12/13/kenya-hara-exclusive-interview-muji-us-expansion-brand-aesthetic/> [dostęp: 15.08.2021 r.].

nadmiar krążących informacji, na dynamikę współczesnej rzeczywistości. Bardzo silnie wiąże istotę designu ze społeczeństwem. Nie neguje wymiany myśli między różnymi krajami, kulturami, co czasem zdarza się przy hermetycznym spojrzeniu na szeroko pojęte wzornictwo. Podkreśla istotę lokalności w kontekście rozwoju kultury danego miejsca, obszaru. I tę kulturę lokalną należy pielęgnować i kultywować. Natomiast wszystkie te lokalne kultury składają się na większy, bogatszy, globalny obraz. Są pewne jakości, wartości, których przekaz może być czytelny i zrozumiały na całym świecie. Wykłady Hary, jego książki i artykuły dotyczące filozofii designu służą adeptom projektowania zarówno w Japonii, jak i poza granicami kraju⁴¹. Hara poprzez swoje działania popularyzatorskie i kuratorskie przyczynia się do kształtowania obrazu, wizerunku japońskiej myśli projektowej, jednocześnie przybliżając koncepcje, które być może mimo pewnych różnic interpretacyjnych, są ideami uniwersalnymi⁴².

Bibliografia

Publikacje

- Chang K., King S., *Understanding Industrial Design: Principles for UX and Interaction Design*, Sebastopol 2016.
- Graphic Design Theory: Readings from the Field*, ed. Armstrong H., New York 2009.
- Hara K., *Designing design*, Baden 2008.
- Hara K., *White*, Baden 2009.
- Kim M., *Exhibitions of Kenya Hara*, Berkeley 2015.
- Materials Experience: Fundamentals of Materials and Design*, ed. E. Karana, O. Pedgley, V. Rognoli, Oxford 2014.
- Pandhi S., *Collapsing the Material and the Haptic: Explorations of Japanese Architecture and Design*, „97th ACSA Annual Meeting Proceedings. The Value of Design” 2009.

⁴¹ Wykłady i wywiady z Harą są powszechnie dostępne, niektóre umieszczone zostały m.in. na platformie YouTube.

⁴² *Q&A with Kenya Hara*, <https://design-anthology.com/story/kenya-hara>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Poon S., *Technological Art: Machine or Man-Made*, „INVENTION ASIA Magazine Edition” 2014, nr 1 (1), s. 54-55.

Źródła internetowe

Brassfield M., *Biodegradable Moss Planter is Mother Nature-Approved*,
<https://www.trendhunter.com/trends/moss-planter>, [dostęp: 15.08.2021 r.].
Con/Fiber, <http://www.dmh.org.il/pages/default.aspx?pageId=93&catId=5>,
[dostęp: 15.08.2021 r.].

Emptiness, not minimalism, is the path to creativity, explains MUJI's design philosopher,
<https://qz.com/quartz/1140182/mujis-design-philosophy-is-emptiness-not-minimalism-says-kenya-hara/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Hara K. *Visualize the philosophy of MUJI*,
<https://www.muji.com/us/flagship/huaihai755/archive/hara.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

In Praise of Emptiness: A Conversation with Kenya Hara, <https://design-anthology.com/story/kenya-hara-conversation>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Jow T. *15 Minutes with Kenya Hara*,
<https://www.surfacemag.com/articles/kenya-hara-muji/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Juice Skin, <https://naotofukasawa.com/projects/349/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Kaoru Mende – Designing with Fire,
<https://poeticdesignstudio.wordpress.com/2015/05/12/kaoru-mende-natural-light-by-fire/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Kenya Hara, <http://www.designculture.it/interview/kenya-hara.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Kenya Hara, <https://www.ndc.co.jp/hara/en/about/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Kenya Hara. Designing design, <https://www.designboom.com/design/kenya-hara-designing-design/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Koike K., *A life with MUJI*,
<https://www.muji.com/ca/flagship/huaihai755/archive/koike.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

Kosuke Tsumura – cocoon cradle and mother piece for Tokyo Fiber 09,
<https://www.designboom.com/design/kosuke-tsumura-cocoon-cradle-and-mother-piece-for-tokyo-fiber-09-senseware/>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

MUJI corporate advertising,
<https://www.ndc.co.jp/hara/en/works/2018/04/muji-a.html>, [dostęp: 15.08.2021 r.].

MUJI is not just about minimalism and simplicity,

<https://www.dezeen.com/2017/12/13/kenya-hara-exclusive-interview-muji-us-expansion-brand-aesthetic/>, [dostę: 15.08.2021 r.].

Q&A with Kenya Hara, <https://design-anthology.com/story/kenya-hara>, [dostę: 15.08.2021 r.].

Teikuhiko - A Talk by Hara Kenya at Design Museum,

<https://www.japanhouselondon.uk/whats-on/2019/teikuhiko-a-talk-by-kenya-hara-at-design-museum/>, [dostę: 15.08.2021 r.].

The meaning of emptiness according to Muji Art Director Kenya Hara,

<https://www.bworldonline.com/the-meaning-of-emptiness-according-to-muji-art-director-kenya-hara/>, [dostę: 15.08.2021 r.].

The origin of emptiness, <https://www.interactiongreen.com/kenya-hara/>, [dostę: 15.08.2021 r.].

Tokyo Fiber 09, <https://coolhunting.com/tech/tokyo-fiber-09/>, [dostę: 15.08.2021 r.].

Tokyo Fiber 09,

<https://www.ndc.co.jp/hara/en/works/2014/08/tokyofiber09.html>, [dostę: 15.08.2021 r.].

Z o f i a G r a l a k
(Uniwersytet Łódzki)

Jak mieszkańcy Afryki Wschodniej postrzegają sztukę Zachodu? Przypadek Tanzanii

Abstract: Aesthetics – is a science dealing with reading beauty. The key issue in the Aesthetic and the most important meaning of all research conducted in this field is aesthetic feeling. What does this term mean? What influences the unique nature of this phenomenon? In order for it to exist, certain essential conditions must be met, as the overriding is aesthetic situation in which the work of art is embedded and the people who percept it, in this situation in which the work of art is embedded. The foundation of the above issues is art, written in a universal, human-wide language available to any willing recipient. Art has accompanied man since its inception, causing vivid emotions during reception. Today we live in a world that is constantly being transformed. However, despite the constant transformations and the pursuit of novelty, we can still find places in the world where this race has not yet begun for good. At the turn of August and September 2017, a unique series of research was carried out on East African society. During them, 18 copies of masterpieces of Western painting were presented, which were presented to recipients from Tanzania. All surveys took the form of an interview-based survey. Their goal was to try to answer the question, what can an aesthetic experience depend on? Some significant differences in the way of understanding beauty were revealed, as well as many other interesting phenomena. Using the example of the analysis of western art perception by east African society, we will try to answer many important research questions.

Wstęp

Na przełomie sierpnia i września 2017 r. w Tanzanii kontynentalnej i na wyspie Zanzibar przeprowadziłam badania terenowe, których celem była próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób mieszkańcy Afryki Wschodniej odbierają sztukę Zachodu. Podczas badań wybranym respondentom prezentowane były dobre jakościowo kopie wybranych przekrojowo dzieł sztuki. Przyjęta metodologia łączyła w sobie cechy badań jakościowych i ilościowych. Wszyscy respondenci poproszeni zostali o wypełnienie ankiety, której najistotniejszym elementem było zaznaczenie emotikony określającej rodzaj odczuć, które pojawiły się w wyniku percepcji danej pracy. Najważniejszą techniką wykorzystaną w badaniu był wywiad kierowany¹, który z założenia pozwala na swobodne prowadzenie rozmowy, ze szczególnym uwzględnieniem potrzeb ankietowanych². Przyjęta teza badawcza głosiła, że przeżycie estetyczne posiada charakter uniwersalny. Otrzymane wyniki można określić jako dość niejednoznaczne, niemniej bardzo interesujące.

Estetyka a przeżycie estetyczne

Estetyka w rozumieniu europejskim jest nauką określającą istotę, waloryzację, znaczenie sztuki, a także wynikające z niej poczucie estetyczne. Choć jako odrębna dyscyplina naukowa wykształciła się dopiero na przełomie XVIII i XIX w., sama historia namysłu nad naturą estetyki trwa najpewniej od początku istnienia ludzkości. Idąc za Władysławem Tatarkiewiczem: „zwykło się estetykę definiować jako naukę o pięknie, jednakże estetycy – w przekonaniu, że pojęcie piękna jest nieokreślone i mętne i przez to nie nadaje się do nauki – schodzą na tor sztuki, definiują estetykę jako naukę o sztuce. A inni chcą się zajmować zarówno pięknem, jak sztuką; oddzielają te dwa działy i uprawiają oba”³.

¹ Wywiad kierowany to nazwa koncepcji Davida Silvermanna dotycząca prowadzenia badań jakościowych.

² Do grona potrzeb zaliczyć można np. przerwę na modlitwę, po której nastąpił powrót do rozmowy (sytuacja taka miała miejsce wielokrotnie podczas prowadzonych badań).

³ W. Tatarkiewicz, *Wybór pism estetycznych. Wprowadzenie, wybór i opracowanie*, Kraków 2004, s. 29.

Estetyka jest dyscypliną kontrowersyjną, posiada niezwykłą zdolność do wymykania się wszelkim ograniczeniom i zasadom. Można przyjąć, że odbiór estetyczny jest sprawą bardzo indywidualną, a tym samym uznać, że pomimo licznych prób określenia natury przeżycia termin ten nie ma jednej definicji. Należy wziąć pod uwagę wpływ szeregu rozmaitych czynników. Według Marii Gałoszewskiej jako najistotniejsze należy wymienić: emocje towarzyszące odbiorowi dzieła sztuki, miejsce, poziom wiedzy widza, a także gust⁴. Zgodnie z uwagami Michela Kirby'ego nie istnieje jedna metoda interpretacji danego dzieła. Pojęcie sztuki powinno być rozpatrywane indywidualnie, gdyż każdy postrzega je w inny sposób. Nie ma przy tym znaczenia, czy obiekt podlegający ocenie poznawczej jest uznawany powszechnie za dobry bądź zły. Znaczenie posiada tylko konotacja emocjonalna odnosząca się bezpośrednio do doznania, które przeżywamy obcując z nim⁵. Przykładowo, jeśli oglądając wystawę demonologicznych rzeźb artystów ludu Makonde, odbiorca odczuwa lęk czy niepokój w wyniku obcowania ze sztuką, zdaniem Kirby'ego już samo odczuwane doznanie definiuje rzeźby ukazane w ramach wystawy jako dzieła sztuki. Dzieje się tak, gdyż istotą nie są pozytywne odczucia związane z odbiorem wystawy, ale fakt, iż emocje podczas tego kontaktu w ogóle występują. Właśnie poprzez doznanie, w relacji obiekt-odbiorca dzieło ze zwykłego tworu staje się dziełem sztuki, to emocje przez nas odczuwane nadają mu ten sens. Przy czym im bardziej dane dzieło sztuki zapada w psychikę odbiorcy, tym bardziej jawi się nam jako doniosłe⁶.

Niezwykle istotnym zjawiskiem związanym bezpośrednio z percepcją danego dzieła jest kontemplacja, którą można próbować określić jako świadome obcowanie z danym obiektem. To właśnie ona może okazać się istotną drogą prowadzącą do pełniejszego zrozumienia istoty przeżycia estetycznego. Z kolei, aby możliwym stało się doznanie natury estetycznej, konieczne jest powstanie sytuacji estetycznej, której istnienie warunkują dzieło sztuki i oglądający je widz. Naturalną konsekwencją zaistnienia wspomnianej sytuacji jest doznanie przez odbiorcę przeżycia estetycznego. Analizując tę relację, należy zwrócić uwagę, że zarówno

⁴ M. Gałoszewska, *Zarys Estetyki, problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973.

⁵ M. Kirby, *Czas jako tworzywo sztuki*, [w:] *Estetyka Awangardy. Antologia*, red. S. Morawski, t.2: *Zmierzch Estetyki rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, s. 166.

⁶ Ibidem.

dzieło, jak i jego odbiorca osadzeni zostali w rzeczywistej strefie, zaś przeżycie estetyczne odnosi się do pozazmysłowej strefy pragnień i wyobrażeń, będących spirytualnym efektem kontemplacji. Przeżycie estetyczne w całym tym procesie posiada największą wagę, gdyż kształtuje rodzaj emocji, które odczuwamy względem danego dzieła⁷.

Cel i charakterystyka metodologii badań

Głównym celem badawczym podjętym w tej pracy jest próba analizy odbioru kopii dzieł sztuki Zachodu przez wybranych respondentów zamieszkujących Afrykę Wschodnią. Najważniejsza z przyjętych w badaniu tez opiera się na założeniu, że percepcja sztuki i wynikające z niej doznania posiadają charakter uniwersalny.

Jako najbliższą metodologicznie należy podać estetykę eksperymentalną, której inicjatorem był Theodor Fechner⁸ oraz psychologię eksperymentalną w wydaniu Daniela Berlyna⁹. Z punktu widzenia socjologicznego orientacja przeprowadzonych w ramach tej pracy badań opiera się na metodologicznych koncepcjach Anny Matuchniak-Krasuskiej. Projekt u podłoża swojej metodologii posiada zarówno badania jakościowe, jak i ilościowe. Pomocna okazała się również koncepcja Davida Silvermanna, dotycząca prowadzenia swobodnego wywiadu kierowanego z wybranymi respondentami. Pomimo licznych przemyśleń teoretycznych, na które powołano się podczas konstruowania badania, można przyjąć, idąc za Stainerem Kvale, że cechowała je pewna „rozmyślność”¹⁰.

Obrazy będące przedmiotem analizy uczestników

Podczas badania zostało użytych osiemnaście kopii dzieł sztuki Zachodu oraz jeden artefakt pochodzenia tanzańskiego¹¹ – maska hełmowa,

⁷ Ibidem.

⁸ G.T. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig 1876.

⁹ D.E. Berlyne, *Similarity and preference judgments of Indian and Canadian subjects exposed to Western paintings* „International Journal of Psychology” 1976, vol. 11, s. 43-55.

¹⁰ S. Kavale, *InteViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, Białystok 2004, s. 42.

¹¹ 1) Andrea Montegna (1431-1506) – *Camera degli Sposi*; 2) Gustav Klimt (1862- 1918) – *Złota dama/Portret Adele Bloch-Bauer*; 3) Edgar Degas (1834-1917) –

wykonana najprawdopodobniej przez nieznanego artystę z ludu Makonde¹². Prace użyte w badaniu stanowią przekrój możliwości twórców na przestrzeni wieków. Należy wziąć pod uwagę fakt, że nadane obrazom numery niezgodne są z chronologią, w jakiej powstawały prace. Zabieg ten został zastosowany celowo po to, aby nie narzucać odbiorcy żadnych ograniczeń i umożliwić jak najpełniejszą kontemplację. Dzięki temu powstała „swoista mieszanina”, która miała na celu umożliwienie swobodnej, niczym nieskrępowanej relacji odbiorca-dzieło sztuki. Podczas badania przedstawione zostały kopie dzieł w formie dobrych jakościowo wydruków na materiale przypominającym płótno malarskie. Dokonując wyboru prac, zwrócona została szczególna uwaga na to, aby stanowiły one spójny cykl, będący pewnego rodzaju przeglądem możliwości twórców sztuki europejskiej i amerykańskiej. Prezentowane obrazy stanowiły jeden z najistotniejszych elementów wchodzących w skład przeprowadzonych badań.

Lekcja tańca; 4) Tamara Łempicka (1898- 1980) –*Portret kobiety w zielonej sukience*; 5) Leonardo da Vinci (1452-1519) –*Mona Lisa*; 6) Vincent van Gogh (1853-1890) –*Kawiarnia w Arles*; 7) Stanisław Ignacy Witkiewicz/Witkacy (1885-1939) –*Portret Neny Stachurskiej (2 IV 1931)*; 8) Georges de la Tour (1593-1652) –*Pokutująca Maria Magdalena*; 9) Józef Chełmoński (1849- 1914) –*Żurawie*; 10) dzieło nieznanego artysty pochodzenia tanzańskiego, prawdopodobnie artysty z ludu Makonde – maska krokodyla, typ maska hełmowa; 11) Claude Monet (1840 -1926) –*Dworzec Saint Lazare*; 12) *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry*– karta z kalendarza ukazująca miesiąc wrzesień; 13) Claesz Heda (1594-1680) –*Martwa natura ze śledziem*; 14) Salvador Dali (1904-1989) –*Łabędzie odbijają się w wodzie jako słonie*; 15) Francisco Goya (1746-1828) –*Ryby (Dorady)*; 17) Emil Nolde (1867-1956) –*Maski*; 18) Marcel Duchamp (1887-1968) –*Fontanna(fotografia)*; 19) Roman Opalka (1931-2011) – praca z cyklu *Obrazy liczone*; 20) Pablo Picasso (1811-1973) – *Portret Dory Maar*.

¹² Maski hełmowe pierwotnie wykonywane były z miękkiego drewna *njala* i wykorzystywane przez lud Makonde podczas rytualnych tańców. Obecnie maski tego typu znajdują się głównie w kolekcjach muzealnych, gdyż drewno to było bardzo nietrwałe. Do tej pory można odnaleźć kopie wykonywane przez rzeźbiarzy Makonde np. na rynku *Mwengwe*, są one w znacznej mierze przykładem „sztuki wykonywanej dla turystów”. Naturalnie nie zmienia to faktu, że stanowią element sztuki afrykańskiej z tego regionu.



Rysunek 1. Obrazy prezentowane uczestnikom projektu

Konieczność zastosowania reprodukcji do badania percepcji malarstwa związana jest z technicznym aspektem prowadzonych badań. Nie-możliwym było dysponowanie oryginalnymi dziełami. W związku z tym najbardziej adekwatną metodą stało się stworzenie niewielkiej objazdowej galerii, składającej się z dobrych jakościowo kopii. Wykorzystanie reprodukcji jest w tym wypadku zasadne z praktycznego punktu widzenia. Istnienie jednego egzemplarza oryginalnego obrazu sprawia, że jego reprodukcje stanowią niezbędne źródło, będące niekiedy jedyną możliwością udostępnienia malarstwa. Biorące udział w badaniu kopie stanowią pełnoprawny sposób percepcji sztuki i wynikającego z niej przeżycia es-

tetycznego. Niewątpliwie jednak wywołują znacznie uboższe i słabsze estetycznie wrażenie niż ich pierwowzory. W oryginale dzieła te wykonane zostały w najróżniejszych technikach malarskich, posiadają zróżnicowaną tematykę, kompozycję i kolorystykę. Prace pochodzą z różnych okresów, od średniowiecza po sztukę współczesną. Każdorazowo podczas badań eksponowane były w sposób umożliwiający widzom swobodny z nimi kontakt.

Dlaczego w badaniu zostały użyte emotikony?

Emotikony stanowią współczesny język wizualny, który z założenia dobrze znany jest wszystkim ludziom na świecie. Swoją uniwersalną charakter zawdzięcza prostocie przekazu, a także intuicyjnej wymowie, którą bez trudu jest w stanie odczytać każdy człowiek, bez względu na miejsce zamieszkania, nabyte wykształcenie czy wiek. Już Karol Darwin dał wyraz biologicznego podejścia do tematu emocji¹³. Stosował on bardzo nowatorskie ówczesne metody badawcze, swoją uwagę skupiając głównie na obserwacji reakcji emocjonalnych, a następnie na sporządzeniu dokładnej dokumentacji fotograficznej. Bardzo interesujące w koncepcji Darwina było utożsamianie emocji ze zmianami zachodzącymi w ciele. Zdaniem badacza np. wyraz wstydu to czerwienienie się, gniewu: zaciskanie pięści, a strachu: drżenie. Podejście biologiczne obecnie uważane jest za bardzo istotny fundament psychologii emocji. Należy zwrócić jednak uwagę, że psychologia emocji nie zawsze podążała szlakiem wytyczonym przez Darwina. W latach 60. XX w. bardzo ważne wydawało się podejście kładące szczególny nacisk na kulturowy charakter emocji. Pogląd ten swoje uzasadnienie odnajdywał w spostrzeżeniach antropologów, których zdaniem zachowania członków różnych kultur są odmienne pod względem emocjonalnym¹⁴. Zaczęto wówczas uważać, że biologiczna, ogólnoludzka determinanta emocji zwyczajnie nie istnieje. Kolejny istotny etap związany z wyrazem emocjonalnym zawdzięczamy Paulowi Ekmanowi, który swoją uwagę skupił na ekspresji mimiki twarzy. Ekman

¹³K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Maylert, K. Zaćwichowska, Warszawa 1988.

¹⁴M. Hohol, *Emocje biologia czy kultura?*, <https://www.granicenauki.pl/genealogia-emocji-biologia-czy-kultura-26261> [dostęp 15.08.2021 r.]

próbował udzielić odpowiedzi na pytanie – czy ekspresje mimiczne mogą być uniwersalne? Zdaniem badacza, niezależnie od przynależności kulturowej czy szerokości geograficznej, emocje są głęboko zakorzenione w biologicznej strukturze naszego umysłu i dzięki temu klasyfikowane w taki sam sposób. Na podstawie licznych przeprowadzonych eksperymentów potwierdził on założenia Darwina, wykazując, że ewolucja wyposażała każdego z nas w możliwość wyrażania i spostrzegania podstawowych emocji w sposób uniwersalny¹⁵.

Wspomniany fakt jest niezwykle istotny dla przeprowadzonych w Tanzanii badań. Użyte podczas nich emotikony stanowią bowiem współczesny wyraz ogólnoludzkiego języka emocji, którym – biorąc pod uwagę założenia Darwina i Ekmana – powinni płynnie posługiwać się wszyscy obywatele świata.

Tabela nr 1. Zestawienie lokalizacji, w których były prowadzone badania w Afryce Wschodniej w 2017 roku.

Lokalizacja	Liczba uczestników	Liczba mężczyzn	Liczba kobiet	Liczba osób, z którymi przeprowadzono wywiad kierowany	Wiek najmłodszego respondenta	Wiek najstarszego respondenta
Zanzibar	51	31	20	21	16	65
Stone Town	18	12	6	6	16	47
Paje	19	18	1	7	24	65
Jambiani	14	1	13	8	18	62
Tanzania kontynentalna	38	23	15	10	19	62
Dar Es Salaam	23	14	9	6	19	60
Morogoro	15	8	6	4	28	62
Podsumowanie	89	54	35	31	16	65

¹⁵ *Natura emocji*, red. P. Ekman, R. J. Davidson, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1999.

Badana zbiorowość

Wybór odbiorców nie był przypadkowy. Nadrzędnym czynnikiem, który o nim zdecydował, był niemalże całkowity brak kontaktu tejże społeczności ze sztuką zachodnią. We współczesnej cywilizacji, pomimo powszechnej komunikacji wizualnej, jaką zapewniają media, malarstwo jest przedmiotem zainteresowania stosunkowo niewielkiej grupy odbiorców.

Grono respondentów składało się z osób pomiędzy 16 a 65 rokiem życia. Ankietowani mieli różny poziom wykształcenia, przy czym żaden z nich nie ukończył studiów. Wśród biorących udział w badaniu odnajdziemy osoby o wykształceniu średnim, zawodowym i podstawowym. Należy wskazać również grupę osób niepiśmiennych i niepotrafiących czytać, pozbawionych jakiegokolwiek wykształcenia. W projekcie wzięło udział w sumie 89 respondentów, pochodzących z pięciu odmiennych lokalizacji. Wśród badanych były osoby obu płci. Respondenci zostali najpierw poproszeni o wypełnienie ankiety. Otrzymane w jej wyniku rezultaty poparte zostały licznymi rozmowami oraz 31 wywiadami kierowanymi, przeprowadzonymi z osobami wyłoniętymi spośród ankietowanych.

W skład projektu wchodziło pięć badań przeprowadzonych kolejno w: Stone Town, Paje, Jambiani – na wyspie Zanzibar, a także w Dar Es Salaam oraz Morogoro w Tanzanii kontynentalnej.

Tabela nr 2 i 3. Zestawienia dotyczące podstawowych danych respondentów w dwóch przykładowych lokalizacjach.

PAJE

Nr porządkowy	Płeć	Wiek	Zawód	Analfabetyzm	Płeć	Wiek	Zawód	Analfabetyzm
1	M	28	Hydraulik	-	M	25	Elektryk	-
2	M	26	Hotelowy specjalista od dbania o jakość wody	-	M	21	Stróż nocny	-

3	M	47	Elektryk	-	M	33	Ogrodnik	-
4	M	43	Elektryk	-	M	30	Elektryk	-
5	M	65	Ogrodnik	Częściowy analfabe- tyzm	M	32	Cieśla	-
6	M	57	Ogrodnik	-	M	25	Pracownik pralni	-
7	M	18	Goniec hotelowy	-	M	27	Murarz	-
8	M	38	Kucharz	-	M	45	Cieśla	-
9	M	25	Pomocnik kucharza	-	K	28	Pokojówka	-
10	M	36	Hydraulik	-				

MOROGORO

Nr porząd- kowy	Płeć	Wiek	Zawód	Analfabe- tyzm	Płeć	Wiek	Zawód	Analfabe- tyzm
1	M	56	Artysta	-	K	28	Tkacz	Częściowy analfabe- tyzm
2	M	33	Artysta	-	K	30	Tkacz	Częściowy analfabe- tyzm
3	M	33	Kelner	-	K	33	Pokojówka	-
4	M	43	Barman	-	K	30	Kelnerka	-
5	M	62	Pracownik na farmie sizalu	-	K	32	Pomoc- niczka kucharza	-
6	M	57	Kucharz	-				
7	M	28	Sprzedaw- ca soku z	-				

			trzciny cukrowej					
8	M	29	Sprzedaw- ca w su- permarke- cie	-				
9	M	36	Fryzjer	-				
10	K	38	Pracownik na farmie sisału	-				

Technika badań

W Tanzanii językami urzędowymi są suahili oraz angielski. Większość społeczeństwa posługuje się jednak tym pierwszym. W związku z powyższym podczas badania konieczna była obecność tłumacza¹⁶, który swoją pracą w sposób znaczny przyczynił się do czytelności otrzymanych rezultatów. Najpierw dokonał przekładu celowości i techniki badań, następnie czuwał nad prawidłowym ich przebiegiem, zaś na koniec pomógł zrozumieć otrzymane wyniki. Tłumacz podczas wszystkich badań odpowiadał również cierpliwie na wszelkie zadawane przez ankietowanych pytania oraz wyjaśniał pewne zawiłości wynikające z różnic kulturowych i lingwistycznych. Każdorazowo właściwe badania poprzedzone były rozmową, aby następnie wypełnienie arkusza z kilkoma prostymi zadaniami nie przysparzało zbyt wielu trudności.

Osobom biorącym udział w projekcie prezentowane były kopie osiemnastu zachodnich dzieł sztuki oraz jednego artefaktu pochodzącego z Tanzanii, co dawało łączną liczbę dziewiętnastu prac. Dodatkowo w ramach ankiety zawarty został numer 20, odnoszący się do nieistniejącego obrazu. Zabieg ten został przeprowadzony celowo dla zbadania uwagi, jaką poszczególni respondenci obdarzają projekt. Jednak, jak wynika ze szczegółowej analizy zbiorowości z uwzględnieniem poszczególnych lokalizacji, test ten, bez potwierdzenia w postaci wywiadu czy choćby rozmowy, mógł również prowadzić do błędnych wniosków.

¹⁶ Tłumacz posiadał wykształcenie antropologiczne.

Kolejnym etapem było wręczenie ankiety, w której to badani poproszeni zostali o odpowiedź na następujące pytania:

- 1) Zaznacz emotikonkę określającą, w jakim stopniu podoba Ci się dana praca. (*Kutumiaonyeshaunachofikiriakuhusu kazi hii. Je, ume-furahiapichahii?*)
- 2) Czy to jest sztuka? Jaka jest Twoja opinia na temat tego obrazka. (*Ni sanaahii? Je! Ninimaoniyakokwenyehiipicha?*)
- 3) Czy zrobił to artysta? (*Je hiiimefanywa na mchoraji?*)
- 4) Czy kiedykolwiek to widziałeś? (*Je umewahikuionapichahii?*)
- 5) Napisz kilka słów, które opisują Twoje uczucia. (*Andikamane-nomachacheambayoyanaelezeahisiazako*)
- 6) Napisz coś więcej, jeśli chcesz. (*Andika kitu zaidiikiwaunataka*)

Podczas badań prowadzone były swobodne rozmowy ze wszystkimi respondentami oraz wywiady kierowane¹⁷ z wybranymi ankietowanymi. Podczas wszystkich rozmów zadawane były pytania ramowe, mające na celu jak najpełniejsze zrozumienie powstawania przeżyć natury estetycznej.

Do grupy pytań ramowych zadawanych podczas badań należały między innymi:

- 1) Która praca najbardziej Ci się podoba? (*Ni kazi gani unayopen-dazaidi?*)
- 2) Która praca najbardziej Ci się nie podoba? (*Ni kazi gani ambay-ohaijakupendezazaidi?*)
- 3) Jak sądzisz, która z prac jest najdroższa? (*Ambayo ni ghalizaidi?*)
- 4) Czy któraś z prac wzbudza w Tobie lęk? (*Ambayoinakuogopa?*)
- 5) Jak sądzisz, która z prac jest najślawniejsza? (*Ambayo ni maaru-fuzaidi?*)
- 6) Jak sądzisz, która z prac pochodzi z Afryki? (*Ambayo ni kutoka-Afrika?*)
- 7) Która praca posiada najlepszą kolorystykę? (*Ambayoina rangi bora?*)

¹⁷ Cechą charakterystyczną tego typu wywiadu jest możliwość przerywania rozmowy w dowolnym momencie, bez szkody dla jakości otrzymanego materiału badawczego.

8) Jeśli istniałaby taka możliwość, którą z prac chciałbyś mieć w domu? (*Unatakanininyumbani?*)

9) Podaj nr pracy, która wzbudza w Tobie jakieś emocje, a następnie określ, jakiego rodzaju są to emocje? (*Ni ipiinayokuvutia na aina gani?*)

Jednym z najważniejszych elementów była swobodna rozmowa dotycząca gustu, a także dokonywanych wyborów. Należy jednak zwrócić uwagę, że podczas prowadzonych badań szczerość stanowiła nadrzędną wartość. Każdorazowo wszyscy uczestnicy byli informowani, że nie istnieją dobre czy złe odpowiedzi na zadawane pytania, a wybory, których dokonają, muszą być zgodne jedynie z tym, co czują i uważają.

Ogólny przebieg badań

Podczas badań w Tanzanii kontynentalnej i na Zanzibarze ujawnione zostały bardzo interesujące fakty potwierdzające istnienie przeżyć natury estetycznej.

Samo przeżycie estetyczne stanowi kulminacyjny punkt emocjonalny, wynikający z kontemplacji zjawisk, które w rozumieniu odbiorcy jawią się jako wzbudzające doznania. Jest to jednak termin bardzo szeroki i niejednoznaczny. Naturalnie należy podkreślić, że przeżycia powstałe w wyniku badań posiadają charakter ulotny i efemeryczny, w związku z czym są bardzo trudne do precyzyjnego określenia. Mimo to doznania i emocje, jakie rysowały się na twarzach respondentów, były ewidentnie zauważalne. W związku z powyższym można pokusić się o stwierdzenie, że doznanie przeżycia estetycznego posiadało tu realny wymiar. W trakcie percypowania poszczególnych prac, u niektórych osób widać było żywe zainteresowanie, objawiające się między innymi ekspresją ruchową czy dotykową. Entuzjazm podkreślany był również poprzez uśmiech, niekiedy graniczący z zachwytem, a także ekspresyjnym wskazywaniem docenionej przez danego odbiorcę kopii innym uczestnikom badania. Niektórzy z respondentów wyraźnie kontemplowali poszczególne dzieła, poświęcając im tak wiele czasu, że podczas oglądania przez nich jednego obrazu, inni uczestnicy odpowiedzieli na wszystkie pytania zawarte w ankiecie. Kilukrotnie zdarzyła się także prośba o przekazanie danej

pracy po zakończonym cyklu badań na własność, tak aby dany odbiorca mógł doświadczać doznań płynących z percypowania sztuki w zaciszu własnego domostwa.



Fotografia 1. Zdjęcie z badań terenowych prowadzonych w Stone Town na wyspie Zanzibar.

Na charakter projektu miało wpływ kilka czynników. Jako najważniejszy spośród nich wymienić należy chęć przeprowadzenia jak największej liczby badań, które potwierdziłyby lub zanegowały tezę dotyczącą uniwersalności odbioru sztuki. Niektóre osoby pochodzące z Afryki Wschodniej do dziś są niepiśmienne. W związku z tym użycie emotikonów jako uniwersalnego języka dostępnego dla wszystkich było istotne. Analfabeci (-tki) wypełniali samodzielnie jedynie punkt dotyczący emotikonów, jeśli zaś osoby te chciały podzielić się swoimi opiniami, mogły dokonać tego podczas rozmów prowadzonych po ich wypełnieniu. Każdy respondent był jednakowo istotny. Bardzo ważnym było, aby na etapie analiz zrozumieć, że wyniki ankiet posiadały tu charakter przede wszystkim jakościowy, zaś tym co zadecydowało o takiej formie badań była przede wszystkim jej przystępność. Należy zaznaczyć, że żaden respondent nie miał najmniejszych trudności z wypełnieniem ankiety. Zdarzały

się jedynie przypadki, w których osoby mało zaangażowane odpowiadały na pytania dotyczące 20-tego obrazu, który nie istniał¹⁸.

Podczas percepcji wszystkich prezentowanych prac, jak już zostało wcześniej wspomniane, zauważalne były silne emocje, niekiedy przejawiające się gorliwym entuzjazmem. Analogicznie tam, gdzie znajdziemy „okrzyki zachwytu”, odnaleźć można również oburzenie. Na przykład, podczas odbioru pracy nr 16 – *Masek* autorstwa Emila Nolde¹⁹ jeden z respondentów poczuł tak ogromny wstręt wobec dzieła, że zaczął je bić. Z kolei w kontakcie z *Portretem Neny Stachurskiej* autorstwa Witkacego (nr 7)²⁰ ankietowany doznał uczucia tak wielkiego lęku, że – jak twierdził – „patrzac na ten obraz, mam wrażenie, że obserwuje mnie sam diabeł”.

Zdarzały się również inne interesujące reakcje, jak na przykład wywołanie apetytu podczas oglądania obrazu ukazującego jedzenie. Jedna z badanych podczas odbioru obrazu nr 15 ukazującego martwą naturę, stwierdziła, że przedstawiona na obrazie ryba wygląda tak apetycznie, że chce się ją zjeść. Niektórzy byli również bardzo wrażliwi na odczuwanie kolorów, potrafili nawet rozgraniczyć odbiór samych barw od tematu obrazu czy jego kompozycji.

Jako inne bardzo interesujące zachowanie należy uznać reakcje respondentów wobec nagości. Na przykład, obraz nr 1 noszący tytuł *Cameradegli Sposi*, ukazujący studnię w renesansowym skrócie perspektywicznym, z widocznymi postaciami nagich amorków, przez wielu badanych został uznany za gorszy. Odnośnie tej pracy pojawiały się takie

¹⁸ Tabelka widoczna w ankiecie, którą wypełniali respondenci zamiast 19 numerów posiadała 20. Ten prosty test miał na celu wskazać w jakim stopniu respondenci są skupieni na badaniu i zaangażowani w wykonywane zadanie. Oczywiście w każdej grupie pojawiła się niewielka liczba osób, która wypełniała odpowiedzi nawiązujące do nieistniejącego obrazu. Ich „pomyłka”, jak wynika z późniejszych rozmów, najczęściej nie wynikała jednak z braku zrozumienia, ale z dwóch powodów. Chęci zadowolenia – zyskania uznania autora projektu, a także (paradoksalnie) z chęci uwydatnienia zaangażowania – był to przejaw nadgorliwości, w wyniku której doszło do zagubienia i pomyłki. Istniały także osoby, u których powodem takiego działania był totalny brak zaangażowania i niezobowiązujący stosunek do udziału w projekcie. Jak widać, w obu przypadkach błąd wynikał z pewnego zaniedbania, a nie braku zasadniczej wiedzy dotyczącej tego, w jaki sposób należy wypełnić ankietę.

¹⁹ Emil Nolde – przedstawiciel ekspresjonizmu niemieckiego, działający głównie w Berlinie, związany z grupą *Die Brücke*.

²⁰ Stanisław Ignacy Witkiewicz – polski malarz, dramaturg, filozof i fotograf, pochodzący z Zakopanego.

komentarze jak: „obraz ten ukazuje obsceniczną nagość męską” czy „obraz nie powinien być wystawiany do oglądania publicznego przez wzgląd na zawartą w nim nagość dziecięcą”. Podobne opinie dotyczyły innego dzieła, *Zielonej sukienki* autorstwa Tamary Łempickiej²¹ (nr 4). Spośród komentarzy związanych z tą pracą pojawiły się opinie odnoszące się do cielesności i erotyzmu. Niektórzy z badanych uważali, że „obraz jest nieprzyzwoity”, inni zaś, że „kobieta ukazana na nim powinna założyć płaszcz”.

Naturalnie, każde z wyżej wymienionych dzieł znalazło również odbiorców, u których prace te wzbudzały podziw. Zachwycali się oni perspektywą, kreską, kolorem, kobiecą urodą czy pięknem namalowanej sukni. Kolejnym interesującym faktem odkrytym w wyniku badań był sposób, w jaki Afrykanie rozumieją sztukę. Często obserwowanym zjawiskiem był nacisk na pragmatyzm jako drogę prowadzącą ku przeżyciu estetycznemu. Zjawisko to mogliśmy zaobserwować na przykład podczas oglądania *Lekcji tańca* francuskiego impresjonisty Edgara Degas’a (obraz nr 3). Dzieło to zachwyciło wielu respondentów. Podczas rozmowy z jednym z nich wyjawiony został powód, dla którego zaistniało tak silne oddziaływanie tej pracy. Obraz nawiązywał swoim przekazem do życia codziennego Afrykanów, ukazywał naukę dzieci przez starszą osobę, co badani odnosili do sposobu, w jaki uczy się dzieci w Afryce. Bardzo interesujący jest również podziw, jakim Tanzańczycy darzyli polskiego malarza, realistę Józefa Chełmońskiego. Jego praca *Żurawie* przypadła do gustu wielu spośród badanych. Swój sukces prawdopodobnie zawdzięczała odwołaniu do tematyki bliskiej sercu każdego Afrykańczyka – natury. Jako ciekawostkę warto przytoczyć fakt, że wielu ankietowanych w odpowiedzi na pytanie, które dzieło pochodzi z Afryki, wymieniało właśnie obraz nr 9, czyli wspomniane *Żurawie*. Podczas rozmowy jedna z kobiet twierdziła, iż ta praca została namalowana przez malarza pochodzenia tanzańskiego.

²¹ Tamara Łempicka – artystka pochodzenia polskiego, tworząca w polskiej odmianie *art déco*.



Fotografia 2. Zdjęcie ludności biorącej udział w badaniu w Jambiani na wyspie Zanzibar.

Jeden z respondentów, 26-letni pracownik stacji benzynowej, powiedział, że jego zdaniem *Mona Lisa* autorstwa Leonarda da Vinci (praca nr 5) jest „wspaniała”. Bardzo podobała mu się m.in. jej kolorystyka. Prawdziwy powód jego preferencji może jednak wydać się nieco szokujący. Wspomniany respondent podczas wywiadu wspomniał, że zawsze marzył, aby mieć w domu wizerunek Matki Boskiej. Zdanie to wypowiedział naturalnie w związku z percepcją wspomnianej *Mona Lisy*.

Inny z badanych, 65-letni ogrodnik, bardzo słabo potrafiący czytać i pisać, doznał naprawdę silnych odczuć podczas percepcji obrazu nr 2, czyli *Złotej damy* autorstwa Gustava Klimta. Jak twierdził, obraz jest dla niego bardzo piękny, do tego stopnia, że marzy, aby mieć go w domu, gdyż tylko wtedy mógłby oglądać go, kiedy tylko zapragnie. Doceniał piękno zarówno samej portretowanej kobiety, jak i sukni, w jaką była ubrana. Respondent wpatrywał się w obraz tak długo, że inni zazwyczaj zdążyli już wypełnić ankietę. W sumie ogrodnik spędził przed wspomnia-

nym dziełem jednorazowo ok. 20 min, po czym podchodził do tej pracy jeszcze co najmniej dwukrotnie, jednak już nie na tak długi czas. Zasadniczym pytaniem, które należałoby tu zadać jest, jakiego rodzaju myśli krążyły wówczas w jego głowie? Jakich mógł doświadczać emocji? Był to mężczyzna dość skryty i wstydliwy, dlatego stosunkowo ciężko było skłonić go do zwierzeń, które najprawdopodobniej obnażyłyby jego wrażliwą naturę.

Kolejnym wartym przytoczenia faktem jest absolutny brak zrozumienia, jakim tanzańscy respondenci darzą twórczość polskiego artysty konceptualnego – Romana Opałki. Opinie wypowiedziane podczas prowadzonych rozmów, a także w trakcie wywiadu kierowanego były niemalże jednogłośnie. Wśród nich najczęściej odnaleźć można było „nie rozumiem tego”, „nie wiem o co tu chodzi”, „nie podoba mi się to”. Zdaniem jednego z respondentów praca ta przypomina „śląd opon zostawiony na mokrej nawierzchni, kiedy auto już odjechało”. Co interesujące, żaden z ankietowanych nie zwrócił uwagi na to, że kompozycja ta składa się z liczb, nie mówiąc nawet o zadaniu jakiegokolwiek pytania o sens tego przedstawienia, który mogłoby prowadzić do wniosków łączących z tematem egzystencji.

Kolejna ciekawa opinia padła z ust 26-letniej policjantki. Kobiecie bardzo spodobał się obraz nr 19, czyli *Portret Dory Maar* autorstwa Pabla Picassa. Respondentka zwróciła uwagę na „ciekawą kolorystykę” i pełną emocji mimikę modelki. „Nie rozumiem – mówiła – twarz tej kobiety wygląda, jakby była chora czy okaleczona, ale jej mina na to nie wskazuje, uśmiecha się i mimo to wydaje się być ładna i zadowolona z życia”. Po skończonym badaniu ankietowana poprosiła, aby opowiedzieć jej coś więcej o autorze tej pracy i jego dziełach. Na wieść o tym, że modelka była kochanką malarza zadowolona dodała, „już wiem, czemu się tak uśmiecha”.

Co szczególnie ciekawe, podczas trwania projektu większość ankietowanych na pytanie, która praca pochodzi z Afryki, nie udzielała właściwej odpowiedzi. Dopiero podczas ostatniego z badań prowadzonego w Dar Es Salaam czterech respondentów wskazało pracę nr 10, czyli maskę krokodyla. Nikt z badanych nie wiedział, że wspomniana praca stanowi nawiązanie do plemiennej sztuki Tanzanii.

Rezultaty badań

Wszystkie otrzymane rezultaty są ciekawe, ale i niejednoznaczne. Jako cieszące się największym upodobaniem respondentów biorących udział w badaniu we wszystkich lokalizacjach, wymienić należy prace nr:

- 9 – Józef Chełmoński – *Żurawie*
- 2 – Gustav Klimt – *Złota dama/Portret Adele Bloch-Bauer*
- 12 – *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry* – karta z kalendarza ukazująca Wrzesień.
- 17 – Marcel Duchamp – *Fontanna*
- 3 – Edgar Degas – *Lekcja tańca*
- 15 – Francisco Goya – *Ryby (Dorady)*

Z kolei prace, które zdobyły najbardziej negatywne oceny to nr:

- 16 – Emil Nolde – *Maski*
- 7 – Stanisław Ignacy Witkiewicz – *Portret Neny Stachurskiej (2 IV 1931)*
- 1 – Andrea Montegna – *Cameradegli Sposi*

Za najbardziej neutralne w odbiorze uznano prace nr:

- 18 – Roman Opalka – *Praca z cyklu Obrazy liczone*
- 10 – dzieło nieznanego artysty pochodzenia tanzańskiego, prawdopodobnie artysty z ludu Makonde – maska krokodyla, typ maska hełmowa.
- 19 – Pablo Picasso – *Portret Dory Maar*

Reszta dzieł wywoływała zarówno pozytywne, jak i negatywne odczucia, które w każdym z wymienionych przypadków posiadały cechy indywidualnego odbioru, prawdopodobnie zależne od gustu, wyznawanych wartości oraz upodobań.

Zakończenie

Respondenci pochodzenia tanzańskiego osadzeni zostali w sytuacji noszącej znamiona estetycznej. Osoby te, dzięki udziałowi w badaniu, prawdopodobnie po raz pierwszy w życiu mogły obejrzeć dzieła sztuki Zachodu. Projekt miał charakter interdyscyplinarny, gdyż łączył w sobie elementy charakterystyczne dla socjologii, estetyki oraz psychologii widzenia. Zbiorowość, która brała udział w przedsięwzięciu charakteryzo-

wało zróżnicowanie pod względem wieku i wykonywanej pracy. Dzięki temu otrzymane rezultaty jawią się jako bardziej realne, bo przekrojowe. Doznania estetyczne z założenia rozumiane są jako krótkotrwałe i efemeryczne, dlatego tak trudno je precyzyjnie określać. Nadrzędną rolę stanowią tu emocje i wynikające z nich doznania, do których prawo ma każdy widz. Można przypuszczać, że najbardziej podatni wśród biorących udział w projekcie, podczas rzeczywistej relacji odbiorca-dzieło sztuki w warunkach muzealnych mogliby znacznie zintensyfikować doświadczane przeżycia. Z drugiej strony, niezaprzeczalnie tym, co działa na korzyść rzeczywistej scenerii mającej miejsce podczas badań, jest fakt, że respondenci bardzo dobrze czuli się podczas oglądania prac, co mogło wpłynąć na intensywność doznań, a także swobodę kontemplacji.

Wyniki badań potwierdzają jedną z najważniejszych tez formowanych na gruncie teorii estetycznych, mówiącą o tym, że przeżycia estetyczne posiadają charakter uniwersalny. Wspomniana uniwersalność świadczy o tym, że doznania powstałe w wyniku percepcji sztuki nie są zależne względem zamieszkiwanej szerokości geograficznej. Podatny widz może zatem zostać uwikłany w sytuację estetyczną, podczas której odbiór dzieł sztuki jawić się będzie jako niezapomniane doznanie.

Otrzymane rezultaty są, jak już wspomniano, dość niejednoznaczne. Na ich podstawie można przyjąć, że zdolność do doznania przeżycia estetycznego jest zależna jedynie od percypującego człowieka, a także warunkowana jego indywidualnymi cechami wrodzonymi lub nabytymi, takimi jak: zdolność do kontemplacji, gust czy wrażliwość na piękno. Naturalnie jest to dość śmiało wysunięta hipoteza oparta jedynie na przypuszczeniach, zaś aby ją poprzeć konieczne byłoby przeprowadzenie ogromnej liczby badań dotyczących zależności istnienia przeżyć estetycznych względem poziomu rozwoju i położenia geograficznego w różnych miejscach na świecie²².

²² Otrzymane wyniki były na tyle interesujące, że stały się pobudką do przeprowadzenia kolejnych, analogicznych badań w Polsce w województwie łódzkim w 2017 r. Choć społeczeństwo zamieszkujące obszar Afryki Wschodniej wydaje się bardzo odległe czy wręcz egzotyczne z punktu widzenia europejskiego, to mimo licznych, często bardzo powierzchownych różnic, Polaków z Tanzańczykami w zakresie odbioru dzieł sztuki więcej łączy niż dzieli. Jako szczególnie ciekawe zjawisko można tu wskazać znaczną zbieżność percepcji niektórych respondentów obu grup. Przykładowo w badaniu przeprowadzonym w województwie łódzkim padł niemalże identyczny komentarz doty-

Bibliografia

- Berlyne D.E., *Similarity and preference judgments of Indian and Canadian subjects exposed to Western paintings* „International Journal of Psychology” 1976, t. 11, s. 43-55.
- Darwin K., *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Maylert Z., Zaćwili-chowska K., Warszawa 1988.
- Fechner G.T., *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig 1876.
- Gałoszewska M., *Zarys Estetyki, problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973.
- Golka M., *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008.
- Hohol M., *Emocje biologia czy kultura?*,
<https://www.granicenauki.pl/genealogia-emocji-biologia-czy-kultura-26261> [dostęp 15.08.2021 r.]
- Kavale S., *InteViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, Białystok 2004.
- Kietlińska. B., *Znaczenie kompetencji kulturowych i artystycznych w odbiorze sztuki*, [w:] *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. Kędziora M., Nowak W., Ryczek J., Poznań 2012, s. 93-102.
- Kirby M., *Czas jako tworzywo sztuki*, [w:] *Estetyka Awangardy. Antologia*, red. S. Morawski, t. 2: *Zmierzch Estetyki rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, s. 168-198.
- Matuchniak-Krasuska A., *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.
- Mirzoeff N., *An Introduction to Visual Culture*, London-New York 1999.
- Natura emocji*, red. Ekman P., Davidson R. J., przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1999.
- Silverman D., *Prowadzenie badań jakościowych*, Warszawa 2010.
- Silverman D., *Interpretacja danych jakościowych. Metody analizy rozmowy, tekstu i interakcji*, Warszawa 2012.
- Tatarkiewicz W., *Wybór pism estetycznych. Wprowadzenie, wybór i opracowanie*, Kraków 2004.

czący zgorszenia wywołanego percepcją pracy nr 1 – *Camera degli Sposi*. Inną zauważalną analogią było m.in. częste wywołanie lęku podczas percepcji pracy nr 7 – *Portretu Neny Stachurskiej*.

REKONSTRUKCJA HISTORYCZNA

Filip Machura

(Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Filia w Piotrkowie Trybunalskim)

Umundurowanie i wyposażenie szeregowego Armii Czerwonej w przededniu operacji Barbarossa – wybrane zagadnienia

Abstract: Describing the uniforms and equipment of the Red Army in 1941 is extremely complicated. The author of this publication drew his knowledge mainly from various regulations, knowledge of fellow re-enactors and archival photographs. Unfortunately, one must approach the photographs with great reserve. The author would like to point out that the Red Army was prepared and deployed with an attack, not a defensive, mind.

Opisanie umundurowania i wyposażenia Armii Czerwonej w roku 1941 jest niezwykle skomplikowane. Autor niniejszej publikacji wiedzę czerpał głównie z różnego rodzaju regulaminów, wiedzy kolegów-rekonstruktorów oraz archiwalnych zdjęć. Niestety, do fotografii trzeba podchodzić z dużą rezerwą. Często miały one propagandowy charakter. Sam fakt posiadania aparatu w tym okresie był ewenementem, nie tylko z powodów ekonomicznych, ale także prawnych, a właściciele byli rejestrowani przez władzę. Od 1943 r., kiedy armia niemiecka zaczęła przegrywać na froncie, żołnierze radzieccy zaczęli zdobywać aparaty fotograficzne na wrogu, co z pewnością ułatwiło tę formę dokumentacji.

Często przedstawia się żołnierza rosyjskiego jako tragicznie umundurowanego i wyposażonego. Taka postać rzeczy to najczęściej wymysł nazistowskiej propagandy z początkowego okresu wojny, kiedy Armia

Czerwona poniosła ogromne starty i była zmuszona wycofywać się, pozostawiając znaczne ilości sprzętu. Niemcy chcieli przedstawić Rosjan jako gorszych rasowo i zaakcentować te uprzedzenia poprzez podkreślanie braków w wyposażeniu. Na wstępie autor chciałby zaznaczyć, że Armia Czerwona była przygotowywana i rozlokowana z myślą o ataku, a nie defensywie. Dlatego w dużej mierze poniosła tak duże straty. Główne niedobory podstawowych środków do walki, umundurowania, uzbrojenia w okresie 1941-1942 roku były spowodowane stratą ogromnej ilości sprzętu na początku wojny radziecko-niemieckiej. Sam żołnierz Armii Czerwonej, który służył w jednostkach blisko granicy zachodniej, był bardzo dobrze wyposażony, umundurowany i uzbrojony. Żołnierze linio- wi nie posiadali gorszego sprzętu niż większość żołnierzy niemieckich. Jednakże jasne jest, że żołnierze poborowi, rezerwowi czy jednostki z innych, dalekich obszarów Związku Sowieckiego nie mogły już liczyć na tak dobre wyposażenie i umundurowanie. Często używano starszego sprzętu, ale czy gorszego? Jeszcze we wrześniu 1939 r. liczne grupy poborowych wyposażone były w pewną ilość carskich ładownic, manierek z pokrowcami czy łopatek piechoty, z których jedynie usuwano carskiego orła. Elementy te pochodziły jeszcze z czasów pierwszej wojny światowej. Były bardzo proste w produkcji, wytrzymałe i dostosowane do warunków panujących na wschodzie. Dla zachodniego społeczeństwa mogły wydawać się więc prymitywne.

Aby zrozumieć, dlaczego żołnierze byli tak, a nie inaczej umundurowani i wyposażeni, trzeba wrócić do początków funkcjonowania bolszewickich jednostek wojskowych. Robotniczo-Chłopska Armia Czerwona powstała w 1918 r., czyli w rok po rozwiązaniu armii carskiej. Wcześniej kadra dowódcza i zwykli żołnierze służyli w znienawidzonej przez bolszewików armii Imperium Rosyjskiego. Byli z tego względu przez cały czas bacznie obserwowani przez przedstawicieli politycznych, tak zwanych komisarzy, aby nie zapomnieli o wierności ideałom komunistycznym i partii. Armia Czerwona w swoich początkach używała carskiego sprzętu. Żołnierze, którzy przechodzili na stronę bolszewików pozbywali się naszywek, orłów, pagonów poprzedniego wojska, przyczepiali bądź doszywali w to miejsce duże czerwone gwiazdy, aby można było

ich odróżnić i rozpoznać. Możemy zaobserwować w różnych źródłach polskich, jak słabo wyposażone i umundurowane było to wojsko.

Lata 1922-1923 przyniosły pokój, można było zmodernizować armię. Zaczęto udoskonalać sprzęt po armii carskiej oraz tworzyć nowy. 31 stycznia 1922 r. wprowadzono pierwsze zmiany – nowy wzór jednolitych mundurów wraz z płaszczem-szynelem i nakryciem głowy¹. Podstawowym umundurowaniem była bluza *gimnastiorka* (*гимнастёрка*). Była to prosta, podłużna koszula, używana już od wielu lat z powodzeniem, również w armii carskiej. Zrezygnowano z pagonów, które kojarzyły się z uciskiem poprzedniego systemu władzy. Zastąpiono je patkami na kołnierzu. Kolory odpowiadały różnemu rodzajowi wojsk. Na lewym rękawie umieszczona była gwiazda, naszyta na podkładkę. Sam kołnierz i bluza zapinane były na haftki.

Kolejne lata przyniosły kilka zmian w wyglądzie umundurowania. Między innymi usunięto dwie kieszenie dolne na bluzie mundurowej. W 1929 r. wprowadzono nową bluzę wz. 29, wersję letnią (bawełnianą) i zimową (sukienną)². Całkowita zmiana nastąpiła dopiero w połowie lat 30³. Wdrożono wtedy reformy, które przetrwały w Armii Czerwonej do roku 1941. Według tej instrukcji każdy żołnierz powinien był mieć na swoim wyposażeniu elementy, które uwzględniłem w tabeli nr 1⁴.

Tabela nr 1. Wyposażenie żołnierza według instrukcji z 1941 r.

Lp.	Nazwa przedmiotu	Ilość w zestawie	Uwagi
1	Pas główny	1	Dla wszystkich żołnierzy
2	Pasek na ramię	1	Dla wszystkich żołnierzy
3	Ładownica na pasek na naboje	2	Dla strzelców uzbrojonych w karabin

¹ A. Winiarski, *Armia sowiecka 1918-1945. Umundurowanie i odznaki*, Warszawa 1996, s. 7-8.

² Ibidem, s. 16.

³ Zarządzenie nr 176 z 3 grudnia 1935 roku (*Объявлены Приказом НКО СССР № 176 от 3 декабря 1935 года*) <https://forma-odezhda.ru/encyclopedia/golovnye-ubory-krasnoj-armii-1940-1945-gg/> [dostęp: 15.08.2021 r.]

⁴ *Instrukcje dotyczące pakowania, montażu, montażu i zakładania sprzętu marszowego żołnierza piechoty Armii Czerwonej/Zarządu Głównego Kwatermistrza Armii Czerwonej*, Moskwa 1941, s. 4-6. (*Главное Интендантское Управление РККА Инструкция по укладке, пригонке, сборке и надеванию походного снаряжения бойца пехоты Красной Армии*, ВОЕНИЗДАТ НКО СССР –1941).

	2-szczelinowa lub jednolita		1891/30 i snajperów
4	Ładownica na pasek na naboje 2-szczelinowa lub jednolita	1	Dla strzelców uzbrojonych w karabin SWT, dla lekkich karabinów maszynowych i moździerzy 2 50-RM
5	Zapasowy worek na wkład (ładownica oszczędnościowa)	1	Dla strzelców uzbrojonych w karabin 1891/30 i SWT
6	Bandolier	1	Dla strzelców uzbrojonych w SWT
7	Ładownica skórzana do SWT	1	Dla strzelców uzbrojonych w SWT
8	Ładownica do PPD	3	Dla żołnierzy uzbrojonych w PPD
9	Torba na granat	1	Dla strzelców; żołnierzy uzbrojeni w PPD; snajperów
10	Jednolita torba na granaty (z gniazdem na łopatę)	1	
11	Mała łopata (lub siekiera)	1	Dla lekkich strzelców maszynowych i wszystkich żołnierzy, którym nie wolno używać granatów ręcznych; dla wszystkich strzelców w przypadku braku ujednoliconych worków na granaty
12	Torba-chlebak	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty
13	Pokrowiec z manierką	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty
14	Tornister (lub worek- <i>mieszok</i>)	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty
15	Pokrowiec na namiot	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty z plecakami modelu 1939 i 1941
16	Woreczek na żywność	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty z plecakami modeli z 1936 i 1939 roku
17	Woreczek na akcesoria do broni – konserwacja	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty z plecakami modeli z 1936 i 1939 r.
18	Woreczek na przedmioty związane z higieną osobistą	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty z plecakami modeli z 1936 i 1939 r.
19	Woreczek na przedmioty naprawcze, igła, nici itp.	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty z plecakami modeli z 1936 i 1939 r.
20	Woreczek na chleb (suchary)	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty z plecakami modelu 1941 i <i>mieszkami</i>
21	Woreczek na sól	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty
22	Woreczek na cukier i herbatę	1	Dla wszystkich żołnierzy piechoty
23	Pokrowiec na hełm	1	Wydawane na specjalne zamówienie



Fotografia 1: Żołnierz Armii Czerwonej w 1941 r. Współczesna rekonstrukcja.
Kolekcja prywatna autora.

W tym miejscu należy scharakteryzować wygląd zgodnego z regulaminem żołnierza – strzelca z początku wojny z Niemcami. Krasnoarmiejec uzbrojony był w najbardziej popularną broń strzelecką – karabin skonstruowany przez Siergieja Iwanowicza Mosina⁵. Bardzo prosty w budowie, naprawie, a co najważniejsze celny i odporny na warunki atmosferyczne (co miało niebagatelne znaczenie w trudnym klimacie). Dzięki swoim konstrukcyjnym luzom nie zamarzał w zimę (istnieje teoria, że Rosjanie dodawali benzyny do oleju, co miało zapobiegać zamarzaniu). Stanowił on podstawowe uzbrojenie od chwili powstania w 1891 r. do końca drugiej wojny światowej. Powstało wiele wersji tego karabinu – krótka M38 dla artylerzystów czy M44 wykorzystywana pod koniec

⁵ I. Wojciechowski, *Karabin Mosin wz. 1891*, Warszawa 1982, s. 1-2.

wojny, ze składanym bagnetem. Podstawowa wersja posiadała magazynek na 6 nabojów (1 w lufie), a sam zamek był czterotaktowy. Broń produkowano w Tule, Iżewsku, Siemieriecku i posiadała kaliber 7.62 mm. Ostatecznie zmodyfikowany do ówczesnego pola walki trafił do produkcji 10 lutego 1930 r. (wz. 1891/30)⁶. Stosowano również, choć zdecydowanie rzadziej, karabin samopowtarzalny SWT-40, który miał być następcą wyssłużonego Mosina. Była to bardzo nowoczesna konstrukcja na owe czasy. Jak sama nazwa wskazuje nie wymagała każdorazowego przeładowania, tak jak w karabinie czterotaktowym. Magazynek mieścił 10 nabojów, a broń korzystała z tej samej amunicji i posiadała ten sam kaliber 7,62 mm, co opisany powyżej poprzednik. Niestety żołnierze nie radzili sobie z jego obsługą, ze względu na znaczne skomplikowanie. Sam karabin powstał na bazie SWT-38, który wszedł do produkcji w 1938 r., a SWT-40 był jego zmodernizowana wersją⁷.

Żołnierz zakładał na siebie mundur, czyli *gimnastiorke* wz. 35 oraz bryczesy tego samego wzoru⁸. Bluza różniła się od swojej poprzedniczki wz. 29 lekko zmienionym fasonem oraz zakrytymi guzikami na torsie. Materiał użyty do produkcji najczęściej miał kolor khaki. Kołnierz był zapinany na jedną lub dwie haftki. Znajdowały się na nim również patki, których kolor odpowiadał danemu rodzajowi wojsk. *Bojec* ze zdjęcia posiada je w kolorze malinowym – piechota. Na patkach żołnierzy, którzy nie byli szeregowymi, a mieli wyższe stopnie znajdowały się konkretne znaki – „romby”, „trójkąty”, zgodnie z rodzajem wojsk – np. saperzy, czołgiści, itp. Sprawiało to ogromne zamieszanie. Nawet dziś bardzo ciężko ocenić tak naprawdę stopień żołnierzy ze zdjęć, było to bardzo skomplikowane. System ten jednak pozwalał mimo wszystko zorientować się w randze przeciwnika nieprzyjacielowi, dlatego już niedługo po ataku Hitlera na ZSRR wprowadzono zmianę. Patki na kołnierzu miały mieć ciemną, najlepiej zieloną barwę⁹ (zielony kolor był trudniejszy do do-

⁶ W. Głębowicz, R. Matuszewski, T. Nowakowski, *Indywidualna broń strzelecka II wojny światowej*, Warszawa 2010, s. 70-75.

⁷ T. Nowakowski, M. Skotnicki, *Największe bitwy XX wieku. Kijów 1941*, Wydawnictwo Altair 1995, s. 42.

⁸ Zarządzenie nr 176 z 3 grudnia 1935 roku (*Объявлены Приказом НКО СССР № 176 от 3 декабря 1935 года*).

⁹ Rozkaz nr 251 z 1 sierpnia 1941 r. (*Приказ № 251 от 1 августа 1941 года*).

strzeżenia w terenie). Każdy rodzaj umundurowania posiadał wersję zimową i letnią. Letni wykonany był z bawełny w jasnym kolorze, natomiast zimowy z tkaniny wełnianej, której kolor był zdecydowanie ciemniejszy¹⁰. Bluza była luźna i nie krępowała ruchów. Należy dodać, że nowe umundurowanie docierało do oddziałów powoli i wielu żołnierzy używało bluz poprzedniego wzoru. Każdy miał obowiązek zmieniać w swojej bluzie biały podkołnierzyk¹¹. Takie były wymagania higieniczne, zapobiegał on przecieraniu się, brudzenia kołnierzyka. Powinien również wystawać około 2 mm za kołnierz. Taki podkołnierzyk każdy żołnierz mógł przygotować sam, jeśli nie dostał go od kwatermistrza.

Bryczesy (spodnie) wykonane były z tkaniny bawełnianej lub wełnianej¹². Kolor był ciemnozielony, khaki. Posiadały również wzmocnienia, dodatkowe obszycia na kolanach. Miało to przedłużyć ich żywotność. Buty dzieliły się na trzewiki (krótkie) i sapogi (długie). Były koloru czarnego, a produkowano je ze skóry lub kierży. Charakteryzowały się złą jakością i z biegiem lat wojny żołnierze często wymieniali je na zdobyczne, niemieckie. Podeszwy takiego obuwia były wykonane ze skóry oraz gumy z rowkami, zabezpieczonymi rzędami gwintowanych gwoździ¹³. Rosjanie byli pionierami w kwestii produkowania butów z gumową podeszwą. Do trzewików wydawano owijacze z trykotu. Były wykonane w różnych kolorach. W większości przypadków zamiast skarpet wykorzystywano onuce, czyli kawałki materiału, tkaniny. Takie „skarpetki” miały wiele zalet, można było je szybko wyprać i zrobić z praktycznie

¹⁰ Powołuję się tutaj na informacje z: Липатов П., *Униформа Красной Армии и Вермахта*, Техника Молодежи 1996 oraz В. Шунков, *Красная Армия*, АСТ 2003 zamieszczone w: О. Бегинин, *Униформа и снаряжение частей Красной Армии*, <https://feldwebel.ru/page/uniforma-i-snaryazhenie-chastey-krasnoy-armii.html> [dostęp: 15.08.2021 r.]

¹¹ Używany jeszcze wiele lat po wojnie.

¹² P. Rio, *Żołnierz radziecki drugiej wojny światowej*, Wydawnictwo Vesper 2012, s. 74.

¹³ Н. Протасов, *Реконструкция начинается с обуви. Часть 1: полусапоги РККА*, https://vk.com/@vik_sturmovik-rekonstrukciya-nachinaetsya-s-obuvi-chast-1-botinki-rkka?fbclid=IwAR11Td4CWUS2hmI0HbkvdJufplX-byPhsJ-WLEfVrQRD5SmiC5bTI3tK2C4 [dostęp: 15.08.2021 r.]

każdego materiału. Według regulaminu prawidłowo owinięta onuca miała duże znaczenie dla zachowania zdrowia i ochrony nóg¹⁴.

Na głowie mogliśmy zobaczyć czapkę – pilotkę¹⁵, furażerkę¹⁶. Nie chroniła ona zbyt przed deszczem ani mrozem. Była wykonana z tych samych materiałów, co reszta umundurowania. Naprzódzie umieszczono dużą emaliowaną czerwoną gwiazdę. W późniejszych latach czerwone zaczęto zastępować zielonymi. Używano również przestarzałych i mających długą historię *budionnówek*¹⁷, choć w roku 1941 były już w dużej mierze wycofywane. Nakrycie typowo zimowe, można zdjąć z niej kołnierz i okryć nim szyję, ogrzewając ją. Czapka składała się z sześciu wszytych z boku trójkątów, a z przodu naszyta była wielka gwiazda oznaczająca rodzaj wojsk. Pośrodku niej znajdowała się emaliowana czerwona gwiazda. Nowoczesnym i ciepłym nakryciem głowy była wprowadzona w 1940 r. uszanka¹⁸. Zdecydowanie jest to najbardziej charakterystyczne (chyba nawet bardziej niż *budionnówka*) nakrycie głowy z okresu istnienia ZSRR. Była to czapka wykonana ze sztucznego futra, z wielką czerwoną, a w późniejszym czasie zieloną gwiazdą na środku. Bardzo dobrze chroniła przed zimnem, a klapy związane na czubku można było odgiąć, ochraniając w ten sposób uszy przed mrozem.

Patrząc na przedstawiony powyżej materiał fotograficzny, można zauważyć zrolowany przez ramię szynel wz. 35 (Шинель рядового состава обр. 1935 г.). Wykonany był najczęściej z naturalnej wełny, bardzo długi, zapinany na haftki. Na kołnierzu miał patki z kolorem wojsk. Z tyłu znajdowała się *dragonka*, która pomagała określić wysokość i zapobiega-

¹⁴ Higiena osobista czerwonoarmisty, przygotowana według broszury Maslinskoy'sego „Higiena żołnierzy Armii Czerwonej i pierwsza pomoc w walce”, Wydawnictwo Wojskowe z 1940 r., AZERNESHR, Baku 1942, s. 4-5. (Личная гигиена красноармейца составлено по брошюре Маслинковского „Гигиена красноармейца и первая помощь в бою”, издание Воениздата 1940 года, АЗЕРНЕСШР Баку 1942).

¹⁵ W Rosji na furażerkę mówi się „pilotka”.

¹⁶ Wprowadzona rozkazem nr 176 z 3 grudnia 1935 r. (Объявлены Приказом НКО СССР №176 от 3 декабря 1935 года).

¹⁷ Wprowadzon rozkazem nr 474 z 3 września 1927 r. (Объявлены Приказом НКО СССР №474 от 3 сентября 1927 года), <https://mognovse.ru/dwt-vveden-prikazom-rvs-sssr-474-ot-3-sentyabrya-1927-goda.html> [dostęp: 15.08.2021r.].

¹⁸ Wprowadzona rozkazem nr 187 z 5 lipca 1940 r. (Объявлены Приказом НКО СССР №187 5 июля 1940 года), <https://www.soldat.ru/doc/nko/1940.html> [dostęp: 15.08.2021r.].

ła ześlizgiwania się pasa głównego. W szynelu znajdowały się dwie kieszenie¹⁹. W przeciwieństwie do płaszczy niemieckich, które potrafiły nasiąknąć wodą i zamarzać, sowiecki szynel bardzo dobrze chronił żołnierza przed mrozem. W razie konieczności służył jako pościel, którą można było się okryć. Sam materiał – wełna – powodował, że bród nie przyczepiał się do niego. Szynel wzoru 35 można poznać po charakterystycznych rombach na rękawach.

Na lewym ramieniu widzimy torbę na maskę przeciwgazową wz. 36. Czasy I wojny światowej, kiedy gazy bojowe były bardzo powszechnie używane, nie zostały zapomniane. Wszystkie armie chciały ochronić swoich żołnierzy przed podobnym niebezpieczeństwem. Podobnie było z Armią Czerwoną. Choć z perspektywy czasu wiemy, że podczas II wojny światowej nie użyto na masową skalę broni chemicznej, to każdy żołnierz Armii Czerwonej z reguły taką torbę posiadał. Było wiele różnych wzorów – 28, 36 – bez kieszeni czy z kieszeniami z boku. Wykonywano je z bardzo szeroko rozpowszechnionego brezentu i materiałów parcanych. Wyposażenie torby składało się z 3 części: filtropochłaniacza (skrzynki), części przedniej, maski, rurki łączącej oba elementy oraz torby do przenoszenia maski. W tym czasie używano najczęściej masek – SHM-1, MOD-08, 0-11²⁰. Po wybuchu wojny z Niemcami, wielu żołnierzy wyrzucało maski z filtropochłaniaczami, a torby na nie wykorzystywali jako chlebaki, czy dodatkowe miejsce na amunicję i granaty.

Pośrodku możemy zaobserwować pas główny wz. 35. Był to atrybut każdego żołnierza. Wykonywano go ze skóry. Występowały różnorodne jego rodzaje, szyte lub nitowe. Sposób wykonania przez nity przyspieszał produkcję. Do pasa przypięte są dwie skórzane ładownice wz. 37, do karabinu *Mosin*. Każda z nich była dwukomorowa. Przechowywano w nich łódki (każda po 5 nabojów). Możemy spotkać, podobnie jak z pasami, ładownice szyte i późniejsze nitowe. Po prawej stronie, zgodnie z regulaminem, widzimy przyjęte do służby w 1941 r. ładownice oszczędnościowe, wykonane praktycznie z każdego dostępnego materiału. Były to początkowo ładownice tylko dodatkowe, lecz klęski roku 1941

¹⁹ P. Rio, op. cit., s. 76-77.

²⁰ *Instrukcja stosowania maski przeciwgazowej MOD-08, 0-11, SHM-1*, Moskwa 1941, s. 4-11. (*Руководство по применению газовых масок МОД-08, 0-11, ШМ-1*, Издательство Военной комиссии по обороне, Москва, 1941 года).

doprowadziły do stanu, w którym praktycznie do końca wojny używano ich w ramach zamiennika drogich w produkcji ładownic skórzanych. Oprócz nowych wzorów używano również zmodyfikowanych ładownic carskich, a można je poznać po dodatkowych pierścieniach, które służyły podwieszaniu plecaków wojskowych²¹.

Z lewej strony znajduje się ładownica na granaty RGD-33. Prosta, wykonywana tak jak ładownice oszczędnościowe, z łatwo dostępnych materiałów. W środku znajdowała się mała przegródka, w której przechowywano zapalniki do granatów. Sam RGD-33 był podstawowym granatem w tym okresie. „Rurka zapłonowa” służyła do odpalenia granatu, wkładano ją w korek detonatora, co powodowało uzbrojenie i można było nim rzucić w cel²².

Kolejną częścią wyposażenia była manierka z pokrowcem. Wykonywano ją z aluminium, funkcjonowało kilka rodzajów wzorów pokrowca, m.in. wz. 41. Manierka miała pojemność 0,75 litra. Używano również, tak jak w armii carskiej, manierek szklanych, ale były podatne na uszkodzenia. Na środku pasa głównego widzimy nowość w Armii Czerwonej, torbę wz. 41. Używano ich tylko przez krótki okres, a sama torba została wprowadzona 31 stycznia 1941 r.²³ Przechowywano w niej mały garnuszek do picia, przydzielową łyżkę, menażkę z pokrowcem, w którym znajdował się woreczek z chlebem lub sucharami. Obok manierki znajdowała się łopátka piechoty z pokrowcem. Służyła do budowy okopów. W ekstremalnych przypadkach, zaostrzona służyła z powodzeniem do walki wręcz w okopach.

Na plecach znajduje się worek wz. 30, zwany *mieszokiem*. Był to bardzo prosty w produkcji i pojemny „plecak”, regulowany przez drewniane kołeczki. W przeważającej części używano właśnie takich *mieszoków*. Tylko w dużych okręgach wojskowych, takich jak np. Moskwa czy Leningrad, były inne plecaki. Wprowadzony w 1936 r. tornister M36 był

²¹ *Evolution of Soviet rifle pouches*,
<https://sovietarmorer.wordpress.com/2014/10/17/soviet-mosin-pouches-evolution/?fbclid=IwAR0JYNokzZFsdexNxOUip1W-2XTRUGK5enEHU1gcpNbbru3fh3XVFdxpE> [dostęp: 15.08.2021 r.].

²² *Instrukcja strzelania granatem RGD-33*, Vojeniztad 1941, s. 14-23. (*Руководство по стрельбе из гранатомета РГД-33*, Войенизтад 1941 года).

²³ *Rozkaz nr 58 z 31 stycznia 1941 roku (Приказ НКО №58 от 31 января 1941)*
<https://yuripasholok.livejournal.com/8459167.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

według mnie kopią lub bardzo mocno wzorowany na pruskim M1895, różni się tylko paroma szczegółami, ma pokrytą skórą klapę, szelki wykonane z brezentu lub skóry. Był to plecak ciężki i skomplikowany w produkcji, ponadto mało pojemny. Kolejny to wz.39, który zmienił kształt i bardziej przypominał współczesny. Nie posiadał usztywnienia, wykonany z brezentu, z elementami skórzanymi²⁴. Ostatni to wz.41, produkowany przez krótki czas, praktycznie w całości wykonany bez skóry²⁵. Wszystkie plecaki były dostosowane do zapięcia szynela, poprzez skórzane lub parciane troki.

Każdy żołnierz był bardzo obciążony sprzętem. Miał na swoim pasie głównym manierkę, menażkę, chlebak, ciężkie ładownice skórzane, jedną parcianą, wyładowaną amunicją oraz torbę na granaty. Warto również wspomnieć o ciężkim plecaku czy worko-plecaku. Jednym z ważniejszych rzeczy, które służyły poprawie komfortu przenoszenia całego ekwipunku były szelki, które żołnierz na zdjęciu również posiada. Wykonywano je z parcianego materiału. Służyły do równomiernego podtrzymywania pasa biodrowego z umieszczonymi na nim elementami wyposażenia i spełniały swoje zadanie wzorowo. Wykorzystywano je głównie od 1936 do 1941, od 1942 r. spotykane rzadziej. Było to spowodowane ogromnymi stratami początkowego okresu wojny z Niemcami i utratą sprzętu. W późniejszych latach starano się produkować elementy niezbędne do dalszego prowadzenia działań wojennych.

Ostatnim ważnym wyposażeniem żołnierza był hełm. Chronił on głowę przed odłamkami i zwiększał szansę przeżycia na polu bitwy. Żołnierz ze zdjęcia nr 1 na *mieszoku* ma przytroczony nowoczesny SSz-40. W roku 1941 używano trzech wzorów. Jednym z nich był SSz-36, ustanowiony w roku 1936. Był to pierwszy hełm wyprodukowany w ZSRR. Wcześniej używano przestarzałych zagranicznych konstrukcji. Wzorowany był na hełmach zachodnich. Produkowano go z cienkiej blachy. Nazywany przez żołnierzy „Chałchin Gołką”, od bitwy stoczonej z wojskami japońskimi. Hełm ten był bardzo łatwy do rozpoznania przez swój

²⁴ P. Rio, op. cit., s. 82-83.

²⁵ Rozkaz nr 58 z 31 stycznia 1941 roku (Приказ НКО №58 от 31 января 1941)
<https://yuripasholok.livejournal.com/8459167.html> [dostęp: 15.08.2021 r.].

charakterystyczny kształt – grzebień²⁶. Był próbą połączenia hełmów francuskich i niemieckich. Na początku wojny z Niemcami, z powodu braku innych, wydawano żołnierzom Ssz-36. Wykorzystywano je do roku 1942. Ciekawostką jest fakt, że po wybuchu wojny został wydany rozkaz, który nakazywał zamalowywanie czerwonych gwiazd na hełmach.

Kolejny to Ssz-39 (wprowadzony w 1939 r.), tak zwany „trzynitowiec”, od trzech nitów umieszczonych do założenia fasunku. Modyfikacja Ssz-39, czyli Ssz-40, który produkowany był od 1940 r. stał się podstawowym hełmem Armii Czerwonej już do zakończenia II wojny światowej. Fasunek składał się z trzech prymitywnych poduszek, które miały zapewnić komfort użytkowania, a pasek pod brodę był parciany. Podczas zimy hełmy malowano białą farbą lub mieszankami na bazie wapna i kredy. Były trzy rozmiary: 1 (54-56 cm), 2 (56-59 cm), 3 (60-60 cm), a sam hełm można było nosić na czapkę uszankę²⁷.

W wyposażeniu *mieszoka* było ściśle określone przez regulamin. Pozostawało w nim niewiele miejsca na rzeczy prywatne. Znajdowały się w nim różne woreczki na herbatę, sól, kaszę i czasami, choć rzadko, cukier. Oprócz tego żołnierze często szyli woreczki na tytoń, haftując na nich ważne dla siebie informacje, np. o bitwach, w których uczestniczyli²⁸. Tworzenie różnych „samoróbek” czy „upiększenia” przedmiotów to bardzo częsta praktyka żołnierzy. Czyniono tak z manierkami i menażkami, grawerując swoje imiona, nazwiska itp. W *mieszoku* znaleźć można było białą (letnią lub zimową) zapasową bieliznę. Kolejnym bardzo ważnym przedmiotem z wyposażenia osobistego był nieśmiertelnik. Śmiertelny medalion żołnierza Armii Czerwonej został ustanowiony wiele lat przed 1941 r.²⁹ Wydawano go każdemu, kto służył w wojsku. Używany w 1941 r. nieśmiertelnik to w zdecydowanej większości bakelitowy, czarny i niewielki pojemniczek, przechowywany w specjalnej kieszeni

²⁶ Powołuje się tutaj na artykuł o hełmach w Armii Czerwonej i carskiej http://www.helmets.ru/cat_rus.htm [dostęp: 15.08.2021 r.].

²⁷ *Технический комитет, инструкция носzenia шлема стального, 15.10.1941*, s. 3 - 4. (*Технический комитет, инструкция по ношению стального шлема, 15.10.1941 г.*).

²⁸ W ramach rekonstrukcji stworzyłem czerwony woreczek z haftem czerwonego standardu oraz napisem „do ataku za ukochany Kijów”. Ma to być upamiętnienie historii mojego pradziadka.

²⁹ *РВС з 14.08.1925 nr 856. (Реввоенсовета Союза ССР № 856 от 14 августа 1925 г.)*

spodni. W środku znajdowały się dwie kartki, na których wypisano podstawowe dane takie jak: nazwisko, imię, nazwisko rodowe, rok urodzenia, stopień, republika, region, miasto, powiat, wieś, urząd poborowy, dane najbliższej rodziny, grupa krwi.

Jedna kartka zostawała przy żołnierzu do końca, chowano go z nią, a druga trafiała do odpowiedniej jednostki, która się z tego rozliczała. Często żołnierze nie otrzymywali takich nieśmiertelników i tworzyli swoje własne np. z łusek. Identyfikacja zabitych była niezwykle trudna, ponieważ wielu Rosjan było przesądnych i nie wypełniało swoich karteczek.



Fotografia 2: Wyposażenie mieszoka. Współczesna rekonstrukcja. Kolekcja prywatna autora

Oprócz tego żołnierze otrzymywali również przybory, w którym było różne podstawowe wyposażenie do szycia, igły, nicie. Otrzymywali także pojemnik materiałowy z przyborami toaletowymi. Były w nich pudełka na mydło, proszek i szczoteczkę do zębów. Dogolenia używano najczęściej brzytwy. W *mieszoku* powinny być także zapasowe onuce i chusteczka do nosa. Żołnierze, którzy mieli na stanie karabin Mosin czy SWT-40 dostawali woreczek z podstawowym wyposażeniem do czyszczenia i rozkręcania broni. Do konserwacji była specjalna dwuko-

morowa olejarka. W skład zestawu do czyszczenia i rozbierania wchodził: klucz, śrubokręt do rozkręcania, przecierak obrotowy, narzędzie służące do zabezpieczania lufy podczas czyszczenia³⁰. W regulaminowym wyposażeniu znajdowała się również pałatka, która połączona z kilku podobnych sztuk mogła służyć jako namiot. Była ona wodoodporna, wykonana z mocnej, impregnowanej tkaniny. Wymiary to 180 x 180 cm. Do zestawu powinien być być dołączony pokrowiec, w którym znajdowały się tyczki, stelaż, metalowy oraz drewniany śledź³¹. Rzeczy osobiste nieregulaminowe dopełniały różnego rodzaju zegarki, latarki czy pojemniczki. Oczywiście wszystko zależało od stopnia zamożności danego żołnierza.

Bibliografia

Źródła

Erlass über die Ausübung der Kriegsgerichtsbarkeit im Gebiet „Barbarossa“ und über besondere Maßnahmen der Truppe

https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0093_kgs&l=de [dostęp: 15.08.2021 r.]

Evolution of Soviet rifle pouches,

<https://sovietarmorer.wordpress.com/2014/10/17/soviet-mosin-pouches-evolution/?fbclid=IwAR0JYnokzZFsdepNxOUip1W-2XTRUGK5enEHU1gcpNbbru3fh3XVFdx-bpE> [dostęp: 15.08.2021 r.]

Главное Интендантское Управление РККА инструкция по укладке, пригонке, сборке и надеванию походного снаряжения бойца пехоты Красной Армии, ВОЕНИЗДАТ НКО СССР 1941г.

Инструкция по стрельбе, винтовка Мосина 1891/30, НК Оборона СССР, Москва 1941 г.

Как работают части ручного пулемета ДП, Воениздат, Москва 1939 г.

Личная гигиена красноармейца составлено по брошюре Маслинковского „Гигиена красноармейца и первая помощь в бою“, издание Воениздат а 1940 года. АЗЕРНЕШР, Баку 1942г.

³⁰ *Instrukcja strzelania z karabinu Mosin 1891/30*, Ludowy Komisariat Obrony ZSRR, Moskwa, 1941, s. 26-28. (*Инструкция по стрельбе, винтовка Мосина 1891/30*, НК Оборона СССР, Москва, 1941 г.)

³¹ *Informator z 1938 roku: Użycie zwykłego namiotu przeciwdeszczowego*, Ludowy Komisariat Obrony ZSRR, Moskwa 1938, s. 3-13. (*Справочник 1938 года: Использование обычной дождевой палатки*, Комиссия Народной Оборона СССР, Москва 1938 г.).

- Объявлены Приказом НКО СССР №176 от 3 декабря 1935 года,*
<https://forma-odezhda.ru/encyclopedia/golovnye-ubory-krasnoj-armii-1940-1945-gg/> [dostęp: 15.08.2021 r.]
- Объявлены Приказом НКО СССР № 187 5 июля 1940 года,*
<https://www.soldat.ru/doc/nko/1940.html> [dostęp: 15.08.2021 r.]
- Объявлены Приказом НКО СССР №474 от 3 сентября 1927 года,*
<https://mognovse.ru/dwt-vveden-prikazom-rvs-sssr-474-ot-3-sentyabrya-1927-goda.html> [Dostęp 15.08.2021 r.]
- Приказом Наркома Оборона СССР № 005 от 1 февраля 1941 года введен новый* <https://www.soldat.ru/doc/nko/text/1941-005.html> [dostęp: 15.08.2021 r.]
- Приказ НКО №58 от 31 января 1941,*
<https://yuripasholok.livejournal.com/8459167.html> [dostęp: 15.08.2021 r.]
- Реввоенсовета Союза ССР № 856 от 14 августа 1925 г.*
- Руководство по применению газовых масок МОД-08, 0-11, ШМ-1,*
Издательство Военной комиссии по обороне, Москва 1941 года.
- Руководство по стрельбе из гранатомета РГД-33,* Войенизтад 1941 года.
- Справочник 1938 года: Использование обычной дождевой палатки,*
Комиссия Народной Обороны СССР, Москва 1938 г.)
- Технический комитет, инструкция по ношению стального шлема,*
15.10.1941 г.

Opracowania

- Głębowicz W., Matuszewski R., Nowakowski T., *Indywidualna broń strzelecka II wojny światowej*, Warszawa 2010.
- Nowakowski T., Skotnicki M., *Największe bitwy XX wieku. Kijów 1941*, Wydawnictwo Altair 1995.
- Rio P., *Żołnierz radziecki Drugiej Wojny Światowej*, Wydawnictwo Vesper 2012.
- Winiarski A., *Armia sowiecka 1918-1945. Umundurowanie i odznaki*, Militaria, Warszawa 1996.
- Wojciechowski I., *Karabin Mosin wz. 1891*, Warszawa 1982.