

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 5 (80) maj

2019

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2019, nr 5 (80) maj

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /

Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

można nabyć w:

siedzibie Instytutu

oraz w

Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacje i zaproszenia:

Walne Zebranie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

Promocja książki ENGELBERTA KAEMPFERA *Japonia: spojrzenie na kulturę Tokugawów* i - prezentacja projektów KOMITETU POLSKA-JAPONIA 2019

Parmi les hommes, les objets et les signes /Among Humans, Objects and Signs - międzynarodowa konferencja naukowa w Paryżu z okazji 85. rocznicy urodzin profesora Krzysztofa Pomiana. Opr. Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Kontakty z Instytutem Historii i Teorii Sztuki Wileńskiej Akademii Sztuki. Opr. Jerzy Malinowski

Artykuły

Marianna Lis, *Przestrzeń w tradycyjnych spektaklach jawajskiego teatru wayang kulit*

Joanna Waclawek, *Czesław Mystkowski i środowisko artystyczne Batawii w dwudziestoleciu międzywojennym*

Składki członkowskie i darowizny

Drodzy Członkowie Instytutu,

w tym Członkowie Zarządu,

Kto z Was zapłacił za składki za ubiegły rok? Kto za 2019 rok?

Tym osobom bardzo serdecznie dziękuję w imieniu Prezesa, Skarbnik i moim własnym!

Dzięki 10 złotym miesięcznie (5 zł – doktoranci, emeryci i renciści) nasz Instytut może:

- organizować konferencje, seminaria i inne wydarzenia
 - wydawać książki i czasopisma,
- czyli prowadzić działalność statutową.

Przecież mamy granty, umowy o współfinansowanie itp. na te cele, ale... pamiętajcie, że każdy z nich wymaga finansowego wkładu własnego! To właśnie Wasze wpłaty umożliwiają ubieganie się o te środki zewnętrzne.

Instytut wydaje czasopisma, które nie posiadają innego finansowania niż nasze własne środki (np. *Art of Orient*). Numery drukowane są ze składek i darowizn członków.

Gorąco przypominam i proszę o wpłaty na konto:

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska

Z-ca Dyrektora Centrum Studiów

Zarząd informuje, że

Walne Zebranie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

odbędzie się w dniu 18 maja (sobota) o godz. 10 (drugi termin – godz. 10.15)
w Muzeum Azji i Pacyfiku.

Promocja książki ENGELBERTA KAEMPFERA *Japonia: spojrzenie na kulturę Tokugawów* i - prezentacja projektów KOMITETU POLSKA-JAPONIA 2019

Muzeum Azji i Pacyfiku oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata zapraszają 8 maja, o godz. 18.00,

na :



- spotkanie promujące książkę ENGELBERTA KAEMPFERA pt. "Japonia: spojrzenie na kulturę Tokugawów" [1727], w tłumaczeniu i opracowaniu Macieja Tybusa, konsultacji dr Ewy Kamińskiej i pod redakcją Grażyny Raj, wydaną przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2018.
- prezentację projektów KOMITETU POLSKA-JAPONIA 2019 w stulecie nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią.

Program:

Dr Joanna Wasilewska (dyrektor MAiP), Otwarcie

Prof. Ewa Pałasz-Rutkowska (UW), Japonia końca XVII wieku

Dr Ewa Kamińska (UJ, PISnSS), Życie i działalność Engelberta Kaempfera

Maciej Tybus (PISnSS), O tłumaczeniu książki Engelbert Kaempfera

Panelowa prezentacja projektów Komitetu Polska-Japonia 2019:

Prof. Jerzy Malinowski (prezes PISnSS, przewodniczący Komitetu), dr
Jadwiga Rodowicz-Czechowska (AT, Warszawa, wiceprzewodnicząca
Komitetu), Działalność Komitetu Polska-Japonia 2019

Bogna Dziechciaruk-Maj (dyrektor MSiTJ „Manggha”), Katarzyna Nowak
(wicedyrektor MSiTJ „Manggha”), Prezentacja wystaw i wydarzeń w MSiTJ
„Manggha” w Krakowie

Prof. Beata Kubiak-Ho chi (UW, PISnSS), Konferencja na Uniwersytecie
Warszawskim

Prof. Estera Żeromska (UAM, PISnSS), Konferencja na Uniwersytecie im.
Adama Mickiewicza i wydarzenia w Poznaniu

Dr Ewa Kamińska (UJ, PISnSS), Konferencja w Krakowie

Dr Magdalena Durda-Dmitruk (APS, PISnSS), Konferencja i wystawa w
Warszawie

Dr Iga Rutkowska (UAM, PISnSS), Wydarzenia teatralne

Parmi les hommes, les objets et les signes /Among Humans, Objects and Signs - międzynarodowa konferencja naukowa w Paryżu z okazji 85. rocznicy urodzin Profesora Krzysztofa Pomiana



il. Drugi dzień konferencji. Stoi prof. Paweł Rodak. Za stołem prezydialnym siedzą: prof. Tomasz Schramm, dr Marie Elisabeth Ducreux, prof. Atoine Marès, prof. Dominique Pestre, prof. Alain Tallon. W pierwszym rzędzie prof. Pomian.

Z okazji 85. rocznicy urodzin Profesora Krzysztofa Pomiana odbyła się w Paryżu, w dniach od 4 do 6 kwietnia, międzynarodowa konferencja naukowa, zatytułowana „Parmi les hommes, les objets et les signes / Among Humans, Objects and Signs (Wśród ludzi, rzeczy i znaków), przygotowana przez Stację Polskiej Akademii Nauk, Institut national d’histoire de l’art i Centrum Cywilizacji Polskiej Sorbonne-Université.

Profesor Pomian, historyk, filozof i publicysta, dyrektor Musée de l’Europe w Brukseli, w 2017 r. uhonorowany nagrodą Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, jest jedną z najwybitniejszych postaci światowej humanistyki. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, zmuszony do emigracji, związał swoją karierę naukową z Centre national de la recherche scientifique w Paryżu. Jego publikacje położyły podwaliny pod rozwój światowych badań nad kolekcjonerstwem.

Trzydniowy, interdyscyplinarny program konferencji, podporządkowany był głównym zakresom zainteresowań naukowych Profesora. Inauguracyjny wieczór, „Les Jeux n'étaient pas faites en Pologne”, który odbył się w Stacji PAN, poświęcony został „rodowodowi intelektualnemu” i karierze Jubilata. Bohatera, jego przyjaciół i gości powitali prof. Maciej Forycki, dyrektor Stacji PAN, dr France Nerlich, dyrektor do spraw naukowych INHA, i prof. Paweł Rodak, dyrektor Centrum Cywilizacji Polskiej Sorbonne Université. O doświadczeniach Profesora z okresu jego pracy w Polsce mówili prof. Karol Modzelewski (zmarły 28 kwietnia), prof. Andrzej Mencwel i prof. Jacek Migasiński; o dokonaniach i związkach z francuskimi instytucjami – Pierre Nora (EHESS, Gallimard, Le Débat) i François-Joseph Ruggiu (Dyrektor Institut des sciences sociales CNRS). Wieczór zamknęło odczytanie listów gratulacyjnych, dyskusja i wystąpienie prof. Pomiana.

Drugi dzień konferencji zgromadził w siedzibie INHA grono badaczy historii kolekcjonerstwa i muzeów – słowo wstępne wygłosił Dyrektor INHA prof. Eric de Chassey. Obrady rozpoczęto od odwołania do najsłynniejszej książki Profesora, poświęconej kolekcjonerstwu: „Amateurs, collectionneurs, curieux. Transformation du champ”. Prof. Alain Schnapp (Université Paris I Panthéon-Sorbonne) mówił o przełomie jakim było wprowadzenie definicji semioforów do historii kolekcjonerstwa, umożliwiające rozszerzenie perspektywy badawczej m.in. na Daleki Wschód, Catherine Goguel (CNRS) – o „demokratyzacji kolekcjonera”, a prof. Arthur MacGregor (Ashmolean Museum, Oxford University) – o potrzebie powrotu do badań nad obiektem w historii sztuki angielskiej.

Drugą część, poświęconą „Curiosités”, otworzył dr. hab. Michał Mencwel (UAM), proponując spojrzenie na związki kolekcji i filozofii w dorobku prof. Pomiana, prof. Dominique Mondcond'huy (Université de Poitiers) przedstawił obecność militariów w zbiorach gabinetów osobliwości, zaś prof. Benedetto Bravo (Uniwersytet Warszawski) rozważał sposób kolekcjonowania antyków i studiowania *antiquitates* w XVI i XVII wieku.

W części „Musée et nations”, do której wprowadzenie wygłosił prof. Dominique Poulot (Université Paris I Panthéon-Sorbonne), prof. IS PAN Ewa

Manikowska analizowała pozycję współczesnych muzeów narodowych „między uniwersalizmem i trybalizmem”, dr Ellinoor Bergvelt (Amsterdam University), przedstawiła historię Rijksmuseum w Amsterdamie w świetle jego nowej muzeografii, prof. UMK Tomasz de Rosset dzielił się refleksjami na temat związków muzeum i pamięci, a dr Kamila Kłudkiewicz (UAM) omawiała politykę zakupów i obecność sztuki nowoczesnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w początkach XX wieku.

Ostatnia część poświęcona była działalności „Passeurs et médiateurs” (pośredników i mediatorów): Renée Kistemaker (Amsterdam History Museum) omówiła wizytę Piotra I w Amsterdamie i jej wpływ na powstanie muzeum sztuki „nowoczesnej” w Petersburgu, a dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik (PISnŚS) przypomniała sylwetkę Feliksa Jasieńskiego „kolekcjonera europejskiego u progu nowoczesności”. Niestety do INHA nie dotarł prof. Thomas Gaethgens (Getty Research Institute, Freie Universität Berlin), z wystąpieniem na temat Wilhelma von Bode. Drugi dzień obrad zamknęło wystąpienie prof. Bénédicte Savoie (Technische Universität Berlin, Collège de France), połączone z prezentacją, bardzo osobistych w tonie, wypowiedzi studentów Uniwersytetu Technicznego w Berlinie, poświęconych najważniejszym dla nich książkom prof. Pomiana.

Trzeci dzień konferencji otworzył prof. Alain Tallon, dziekan Faculté des Lettres Sorbonne-Université, którego częścią jest kierowane przez prof. Pawła Rodaka Centre de la Civilisation Polonaise. Tematem dnia była „Europa i jej narody” – jedna z głównych publikacji, a zarazem dziedzin refleksji historycznej Jubilata. Przemysleniami dotyczącymi kwestii historii Europy i jej obecności w myśli prof. Pomiana dzielili się prof. Dominique Pestre (EHESS), prof. Antoine Marès (Université Paris I Panthéon-Sorbonne), prof. Tomasz Schramm (UAM), dr Marie Elisabeth Ducreux (CNRS/EHESS), prof. Jan Pomorski (UMCS) i prof. Paweł Machcewicz (IH PAN).

Ostatnia część konferencji miała charakter bardziej osobisty. O Profesorze i jego drodze naukowej mówili prof. Elie Barnavi (Tel Aviv University, były ambasador Izraela we Francji) i prof. Daniel Beauvois (Université Paris I Panthéon-Sorbonne), Pierre Nora przypomniał jego działalność jako założyciela i współwydawcy czasopisma „Le débat”, Benoît

Remiche (Tempora, Bruxelles) – jako współtwórcy wystaw organizowanych przez Musée de l'Europe. Tę wymianę myśli podsumował Jubilat, którego wystąpienie było ostatnim punktem oficjalnego programu spotkań.

Konferencję przygotował komitet w składzie: Marine Aecker (INHA), Aneta Bassa (PAN), Ewa Bobrowska (Terra Foundation for American Art), Anna Ciesielska-Ribard (Sorbonne Université) Maciej Forycki (PAN), Agnieszka Kluczevska-Wójcik (PISnSS), Katarzyna Anna Kula (PAN), Capucine Monfort (INHA), France Nerlich (INHA), Paweł Rodak (Sorbonne Université).

Dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik

22 kwietnia zmarła w Antony (Francja) Grażyna Pomian, socjolog, autorka publikacji m. in. "Polski Solidarności" (1982), "Protokołów tzw. Komisji Grabskiego" (1986) i "Wizji Polski na łamach Kultury 1947-1976" (1999).

Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi i jego Bliskim składamy wyrazy najgłębszego współczucia.

Zarząd i Członkowie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

Kontakty z Instytutem Historii i Teorii Sztuki Wileńskiej Akademii Sztuki

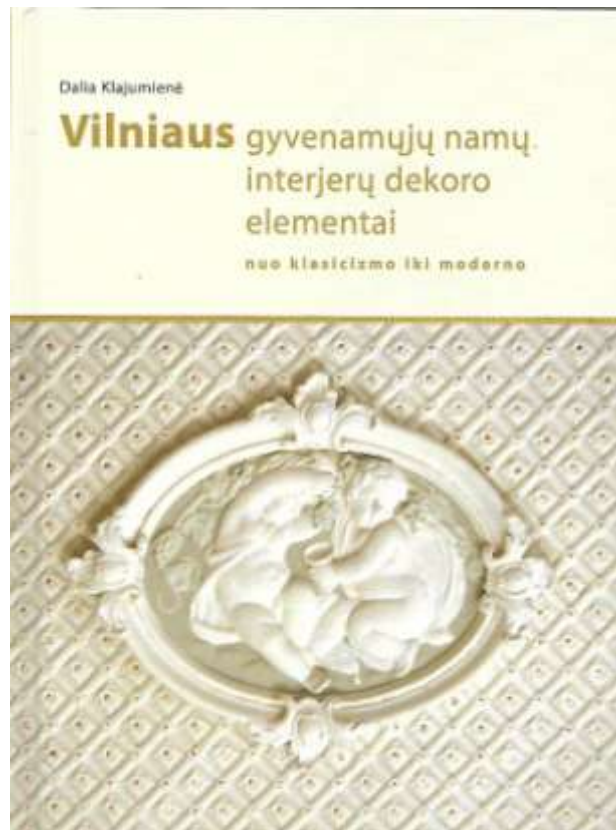
W marcu odwiedziła Instytut dr Dalia Klajumienė, dyrektor Instytutu Nauk o Sztuce Wileńskiej Akademii Sztuki / Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros institutas. Wynikiem rozmów było nawiązanie kontaktów między obydwoma instytutami, a właściwie ich odnowienie od czasów konferencji „History of art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe” w 2010 roku w rocznicę 200-lecia pierwszego wykładu z historii sztuki prof. Josepha Saundersa na Uniwersytecie Wileńskim, zorganizowanej przez Instytut oraz Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. (W 2012 roku ukazały się dwa tomy studiów w serii, przekształconej dziś w rocznik „World Art Studies”).

P. dr Klajumienė przedstawiła działalność swojego instytutu i przekazała jego wydawnictwa. Wkrótce związana z tą placówką dr. Algė Andriulytė przesłała inne publikacje, w tym przygotowaną przez siebie obszerną monografię Ferdynanda Ruszczyca.

Wileński instytut w wyniku ustaleń stał się współorganizatorem VIII Konferencji Sztuki Nowoczesnej w Toruniu „Art education & art criticism in Central and Eastern Europe in the 20th and 21st century” w dniach 9-11 października 2019 w związku ze stuleciem odnowienia przez prof. Ferdynanda Ruszczyca Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, przeniesionego w 1945 roku na Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Na bazie międzywojennego wydziału powstała dzisiejsza Wileńska Akademia Sztuki, która także dziedziczy tradycje dawnego uniwersytetu.

Warto zauważyć przy przeglądzie publikacji, że nazwiska artystów polskich, zarówno w wersji angielskiej, jak i litewskiej pisane są po polsku (wbrew tradycyjnej w tym języku normie lituanizującej nazwiska).

Prof. Jerzy Malinowski

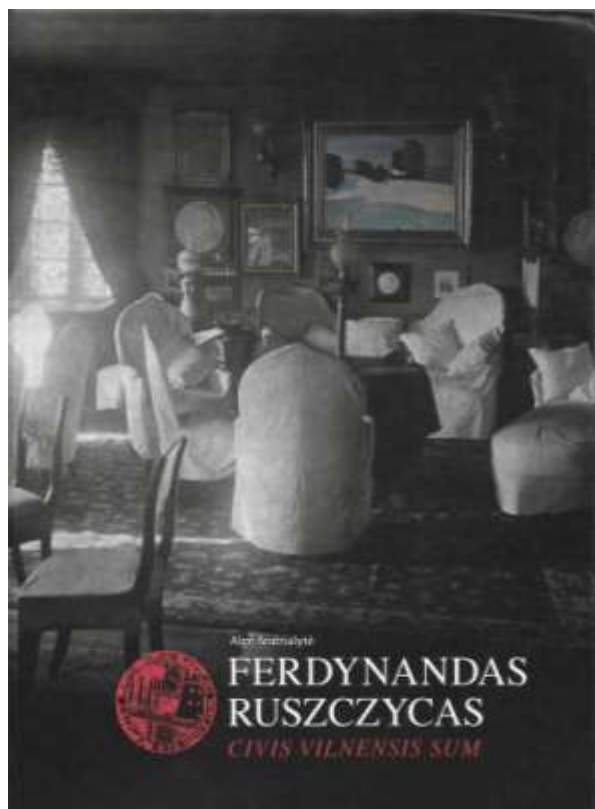


Elementy dekoracyjne wystroju wnętrz domów mieszkalnych w Wilnie od klasycyzmu do secesji

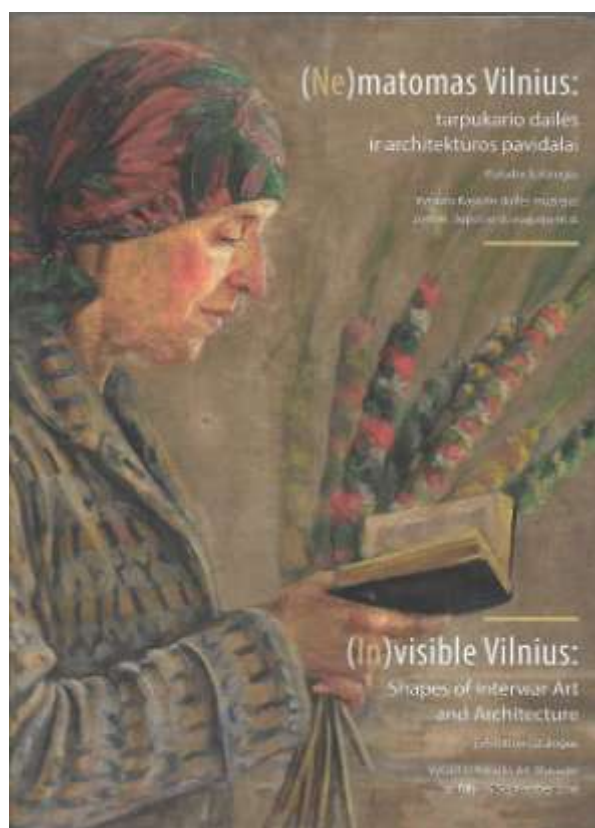
Vilniaus Dailės akademijos leidykla 2015 (s. 738) ISBN 978-609-447-198-8



Vilniaus Dailės akademijos leidykla 2018 (s. 304) ISBN 978-609-447-295-4



Vilniaus Dailės akademijos leidykla 2018 (s. 463) ISBN 978-609-447-199-5



Opr. Algė Andriulytė, Rasa Butvilaitė, Ilona Mažeikienė (s. 80) ISBN 978-609-447-3-2-9

Artykuły

Marianna Lis

Wydział Teatru Tańca, Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Przestrzeń w tradycyjnych spektaklach jawajskiego teatru wayang kulit

Wayang kulit, teatr cieni, którego korzenie sięgają ponad tysiąca lat, jest jedną z najpopularniejszych, jeśli nie najpopularniejszą formą teatralną na Jawie¹. Trwające całą noc przedstawienia, w których przy akompaniamencie wykonywanej na żywo muzyki dalang (lalkarz) animuje kilkanaście lub kilkadziesiąt postaci-lalek, wykonanych ze specjalnie wypreparowanej i pomalowanej skóry, pokazują najczęściej opowieści zaczerpnięte z *Mahabharaty* lub *Ramajany*. Dalang (il. 1) spełnia nie tylko rolę prowadzącego



il.1 Lakon *Sumpah Drupadi*, dalang Ki Anom Setiaji, Surakarta, 13.06.2012, fot. Marianna Lis.

¹ Artykuł jest częścią pracy doktorskiej zatytułowanej: „Elementy tradycji i obszary poszukiwań we współczesnym wayangu Jawy środkowej”, napisanej pod kierunkiem prof. IS PAN dr hab. Danuty Kuźnickiej i obronionej w Instytucie Sztuki PAN w 2017 roku. Praca w zmienionej i poszerzonej formie ukaże się w 2019 roku pod tytułem *Wayang. Jawajski teatr cieni* w serii „Studia i Monografie” wydawanej przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata.

narrację, animującego i użyczającego głosu wszystkim lalkom w czasie spektaklu lalkarza, ale także dramaturga, dobierającego repertuar w zależności od okazji, dyrygenta, dającego znaki towarzyszącemu mu gamelanowi i jednocześnie wykonującego pieśni *suluk*², reżysera czy może raczej kuratora, dbającego o kształt całego wieczoru oraz filozofa, przewodnika duchowego i nauczyciela. Siedząc ze skrzyżowanymi nogami, w oparach goździkowych papierosów, przez siedem lub osiem nocnych godzin, dalang sprawuje niepodzielną kontrolę nad całym spektaklem, ponosząc też tym samym pełną odpowiedzialność za kształt całości. Do dyspozycji ma dziesiątki lalek – spośród nich wybiera te, które pojawią się na ekranie, po czym jeszcze przed rozpoczęciem przedstawienia, wraz z towarzyszącym mu asystentem (będącym najczęściej młodym uczniem, który z czasem zostanie dalangiem), umieszcza je na górze drewnianej skrzyni *kotak* stojącej po jego lewej stronie lub na ziemi po swojej prawej stronie. Do dyspozycji ma również setki historii, zarówno tych z tradycyjnego kanonu wayang purwa, jak i tych współczesnych, często tworzonych specjalnie na potrzeby danego spektaklu oraz mnóstwo utworów muzycznych, które będą mu towarzyszyły przez całą noc.



il. 2 Lakon *Pandhu Swarga*, dalang Ki Supriyono, Yogyakarta, 29.11.2013,
fot. Marianna Lis.

² *Suluk* (*suluk*) – pieśń śpiewana przez dalanga na początku spektaklu.

Dalang nie tylko kontroluje przebieg całego przedstawienia, ale przede wszystkim, za pomocą swoich rąk, głosu i wyobraźni, kreuje świat, w którym przywołuje pamięć o tradycji i przeszłości. Dla zrozumienia, w jaki sposób świat ten jest kreowany, ważne jest jednak nie tylko poznanie bohaterów czy opowieści przywoływanych przez lalkarza, ale także przestrzeni, w jakiej rozgrywają się przedstawienia. Znakomita większość z nich grana jest w *pendopo*³, tradycyjnym jawańskim otwartym pawilonie, w którym dawniej odprawiano rodzinne i lokalne ceremonie oraz rytuały (il. 2). Każdy z elementów konstruujących przestrzeń spektaklu, poczynając od *pendopo*, w którego głównej części ustawiany jest ekran nazywany *kelir*, poprzez oświetlającą go lampę *blencong*, bez której nie istniałby teatr cieni, do sposobu komponowania lalek na ekranie w czasie przedstawienia ma swoje symboliczne znaczenie, wynikające z tradycji i filozofii jawańskiej.

Centralnym punktem, „sceną”, na której rozgrywa się spektakl wayang kulit jest wykonany z białego płótna prostokątny ekran o wymiarach od 4 do 13 metrów szerokości i około 1,3 metra wysokości⁴. Wyobraża on wszechświat (*jagad raya*), w którym ludzie żyją jednocześnie jako jednostki i członkowie społeczeństwa⁵. Biały ekran przed rozpoczęciem spektaklu jest pusty, niezamieszkały. Jego kolor symbolizuje powietrze będące początkiem wszystkiego. Po rozpoczęciu przedstawienia, wraz z rozwojem opowieści, ekran wypełni się tak, jak wypełnił się wszechświat po tym gdy pojawiły się pierwsze rośliny i zwierzęta, ludzie i inne istoty. Jednocześnie to właśnie owa preegzystencjalna pustka ekranu będzie nadawała wszystkim zapelniającym ją elementom i bohaterom znaczenie, sprawi, że ożyją, i będzie kształtowała ich wzajemne relacje⁶. Bo choć jesteśmy w stanie odczytać charakter postaci na podstawie jej wyglądu: kształtu oczu czy nosa, koloru twarzy czy stopnia nachylenia głowy, to dopiero umieszczone w przestrzeni ekranu lalki nabierają pełnego znaczenia. Może ono ulegać zmianie w trakcie spektaklu w zależności od sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie, czy miejsca, w którym

³ Nazwa *pendopo* pochodzi od sanskryckiego słowa *mandapa* oznaczającego salę, pawilon.

⁴ J. Mrázek, *Phenomenology of a Puppet Theatre. Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*, Leiden 2005, s. 89.

⁵ R. M. Moerdowo, *Wayang: Its Significance in Indonesian Society*, Jakarta 1982, s. 59.

⁶ J. Mrázek, op. cit., s. 113.

dalang ustawi daną postać. Pusty ekran jest niczym *tabula rasa*, zawiera w sobie potencjał pozwalający na nieskończenie wiele rozwiązań.

Umieszczony około metra nad ziemią *kelir* rozpięty jest na drewnianej, często bogato rzeźbionej i malowanej ramie. Wyznacza ona granice oddzielające świat kreowany przez dalanga od rzeczywistości pozateatralnej oraz narzuca sposób komponowania obrazów w czasie spektaklu. Wewnętrzne obramowanie, zaznaczone przez ciemniejszy materiał, okala ekran z czterech stron⁷. Prawa i lewa strona są swoimi lustrzanymi odbiciami, ale dolne i górne krawędzie różnią się od siebie. W środkowej części górnej krawędzi ramy znajduje się najczęściej inskrypcja z imieniem dalanga, właściciela ekranu, nazwą grupy teatralnej lub zawierająca motto. Środkową część górnego obramowania, określanego mianem *palangitan* i wyobrażającego kraniec wszechświata, podkreślają ozdabiające go ornamenty⁸. Zarówno górna część ramy, jak i górna część *palangitan* uformowane są zatem tak, by wskazywały centralny punkt wyznaczający pionową oś symetrii przechodzącą przez *kelir*, względem której aranżowane są wszystkie znajdujące się w przestrzeni ekranu elementy. Podczas gdy góra ekranu jest bogato zdobiona, dół ekranu stanowi prosta linia dolnej krawędzi wewnętrznego obramowania nazywana *palemahan*. Wzdłuż niej są ułożone jeden nad drugim dwa pnie bananowca (*debog*), w które dalang będzie zatykał lalki w trakcie spektaklu. Oba elementy sprawiają wrażenie solidnej podstawy, ziemi czy podłoża, na którym będzie się opierał budowany w przedstawieniu świat. Jak pisze Jan Mrázek:

Poczucie grawitacji w przestrzeni ekranu – poczucie, że podczas gdy lewa i prawa [strona] mogą być w równowadze, to zasadnicza różnica jest pomiędzy górą i dołem – jest wzmocnione przez fakt, że rama [na której rozpięty jest ekran] wayangu jest nie tylko prostokątem, właściwie nie tylko ramą, ale w istocie jest strukturą architektoniczną: spoczywa na ziemi i opiera się sile grawitacji⁹.

⁷ Mniejsze ekrany mają czasem jedynie zaznaczone dolne i górne krawędzie, boczne pozostają białe.

⁸ *Palangitan* można porównać do lambrekinu wyciętego od dołu w „zęby” lub udrapowanego w miękkie półkola wyobrażające chmury. Jego funkcja jest podobna do tej, jaką spełnia paludament w teatrze europejskim.

⁹ „The sense of gravity in the space of the screen – a sense that while left and right can be in balance, there is an essential difference between up and down – is fortified by the fact that

Uwaga Mrázka odnosi się do kolejnej ważnej zasady, o której muszą pamiętać dalangowie: w teatrze lalek, jeśli postaci na ekranie mają reprezentować istoty ludzkie, jest konieczne „zaznaczenie” grawitacji. O ile bowiem w świecie, w którym się poruszamy, jesteśmy poddawani sile ciężenia, to w świecie, w którym poruszają się lalki, grawitacja nie istnieje. Musi być ona niejako stworzona poprzez przestrzeń, w jakiej będzie się rozgrywać spektakl. Stąd rama, na której rozciągnięty jest ekran, spełnia nie tylko funkcję dekoracyjną, ale jest przede wszystkim wyraźną granicą wydzielającą przestrzeń i zaznaczającą jej dwa zewnętrzne krańce. Wizualnie najbardziej wyrazista dolna krawędź *palemahan* reprezentuje podłogę i stanowi linię, której ani dalang, ani animowane przez niego lalki, jeśli ma zostać zachowane złudzenie naśladowania ruchu i postawy ludzi, nie mogą przekroczyć. Lalki powinny być animowane tuż przy *palemahan* tak, by nie sprawiały wrażenia zanurzonych w wodzie (*kungkum*) lub latających (*mabur*)¹⁰, lecz by wzmacniały złudzenie istnienia grawitacji w przestrzeni ekranu (il. 3).



il. 3 Przestrzeń spektaklu, Yogyakarta, 30.08.2012, fot. Marianna Lis.

Wizualna równowaga przestrzeni, w której rozgrywa się spektakl wayangu, podkreślona jest również przez *sumpingan*¹¹ – lalki, które nie biorą udziału w akcji podczas przedstawienia, są ustawiane w dwóch rzędach po

the wayang frame is not only a rectangle, indeed not only a frame, but that it is an essentially architectural structure: it rests on the earth, and it holds itself up against the pull of gravity”.

J. Mrázek, op. cit., s. 89-90.

¹⁰ Ibidem, s. 101.

¹¹ Używany jest również termin *simpingan*.

prawej i po lewej stronie ekranu. Jak podaje Raden Mas Sajid w swojej pracy *Bauwarna kawruh wajang*, słowo *anjumping*, oznaczające układanie lalek w *sumpingan*, pochodzi od słowa *sumping*, używanego na określenie ozdób zakładanych za prawe i lewe ucho. Ozdobą tą mogła być para rozwiniętych kwiatów jaśminu, będących tej samej wielkości i kształtu, która po zatknięciu za uszy pozostawała *timbang* – w równowadze¹². W tradycyjnym spektaklu wayang kulit po lewej stronie ekranu i dalanga jest umieszczony *sumpingan kiwo* – rząd lalek, które są skierowane w lewą stronę i reprezentują postaci negatywne. Po prawej stronie ekranu i dalanga znajduje się odpowiednio *sumpingan tengen* – rząd zwróconych w prawą stronę lalek, wyobrażających postaci pozytywne. Twarze lalek znajdujących się w *sumpingan* są zawsze zwrócone od środka ekranu na zewnątrz, tak by widzowie nie pomylili ich z postaciami biorącymi udział w akcji spektaklu, których twarze zawsze są zwrócone do środka. Lalki budujące *sumpingan*, uszeregowane zgodnie z rozmiarem, z najmniejszymi znajdującymi się najbliżej centrum ekranu, a największymi wychodzącymi często poza jego krawędź, odgrywają przede wszystkim rolę dekoracji, podkreślającej wyjątkowość przestrzeni, w jakiej rozgrywa się przedstawienie¹³. Kompozycja ta pokazuje też walkę między dobrem a złem, która toczy się w każdym człowieku, w każdej chwili jego życia. Jedynie człowiek o dobrym sercu, kierujący się w życiu zasadami *kejawen* może znaleźć właściwą drogę¹⁴ (il. 4).

Mimo że *kelir* może mieć nawet 13 metrów szerokości i dodatkowo może jeszcze zostać poszerzony dzięki *sumpingan*, to podczas spektaklu zajmujący centralną pozycję dalang wykorzystuje jedynie niewielki fragment rozciągającego się przed nim ekranu. Rozmiary przestrzeni, w której rozgrywa się akcja spektaklu, są uzależnione od komfortu lalkarza. Musi on bowiem być w stanie swobodnie dosięgnąć, nie zmieniając pozycji, w jakiej siedzi, do skrajnych punktów wyznaczonego przez zasięg swoich ramion pola gry. Przestrzeń spektaklu jest zatem przedłużeniem przestrzeni znajdującego się w uprzywilejowanej pozycji ciała lalkarza¹⁵ i ma najczęściej mniej niż 2

¹² Za J. Mrázek, op. cit., s. 94.

¹³ Ibidem, s. 94-96.

¹⁴ R. M. Moerdowo, op. cit., s. 59.

¹⁵ J. Mrázek, op. cit., s. 94.



il.4 Lakon *Lembu Sura Maesa Sura*, dalang Ki Bambang Wiji Nugroho,
Yogyakarta, 13.09.2013, fot. Marianna Lis.

metry szerokości. I tak jak jego obecność definiuje przestrzeń, tak jego energia ożywia lalki. Sposób, w jaki je animuje w czasie spektaklu, wynika przede wszystkim z jego postury i charakteru¹⁶, ale tworzone przez niego kompozycje nigdy nie są przypadkowe, lecz podporządkowane narzuconym przez tradycję zasadom.

Prawie wszystkie kompozycje *tanceban*¹⁷ są oparte na centralnej, pionowej osi przechodzącej przez znajdujące się na ramie i na *palangitan* ornamenty, mającej swoje przedłużenie w umieszczonej pośrodku ekranu lampie *blencong*. Symbolizuje ona życiodajne promienie słoneczne, bez których wszechświat pozostawałby w ciemności¹⁸. Dawniej podczas spektakli używano lamp oliwnych, których światło nie docierało do najbardziej odległych krańców ekranu, a zapalony w centrum ogień miał nie tylko oświetlać lalki, ale też przyciągać uwagę widzów. Migotanie płomienia

¹⁶ Jak zauważa Mrázek, jeśli dalang jest *gagah*, co można przetłumaczyć jako macho, zawsze będzie ustawiał lalki w większej odległości jedna od drugiej. Zob. ibidem, s. 99.

¹⁷ *Tanceban* to sztuka umieszczania lalek w pniu bananowca i ustawiania ich we właściwej pozycji względem ekranu. Każda z tych czynności musi być zgodna z cechami charakteru i statusem danej lalki oraz z nastrojem sceny.

¹⁸ R. M. Moerdowo, op. cit., s. 59.

sprawiało, że lalki wydawały się znajdować w nieustannym ruchu, zmuszało to też dalanga do animowania postaci tuż przy ekranie, tak by cień widoczny po drugiej stronie nie był zniekształcony. W XX wieku zamiast lamp oliwnych zaczęto używać żarówek, które obecnie w spektaklach współczesnego wayangu coraz częściej są zastępowane przez kolorowe, dyskotekowe światła (il. 5).



il. 5. Centralna pionowa oś wyznaczana przez *kayon*, lakon *Dharma Gangga Datta*, dalang Ki Sumanto i Ki Agus Hadi Sugito, Yogyakarta, 28.09.2012, fot. Marianna Lis.

Najjaśniej oświetlony pozostaje wyznaczony przez dalanga środkowy wycinek ekranu, w którym rozgrywa się akcja spektaklu. Każde przedstawienie rozpoczyna się od ustawionego w centrum *kayonu* (który używany jest również w środkowej części spektaklu i na jego zakończenie):

Końcem *kayon* [dalang] dotyka górnego krańca ekranu, symbolizującego najwyższą sferę świata, który ma zamiar wywołać. Potem dotyka dołu ekranu, reprezentującego niższy świat rzeczywisty, wyznaczając w ten sposób wszechświat. Dotyka skrzyni z lalkami, znajdującej się po jego lewej stronie, zgina kraniec *kayon* na kolanach i wreszcie okręca *kayon* trzy razy na

ekranie. Wtyka go ponownie w pień bananowca, tym razem po prawej stronie. Od tego momentu rozpoczyna się właściwe przedstawienie¹⁹.

Kayon jest jedyną lalką spośród wszystkich istniejących w wayangu, która jest idealnie symetryczna. Przedstawione z jednej strony wzory *blumbangan*²⁰ lub *gapuran*²¹ są umieszczone wzdłuż pionowej osi uchwytu przechodzącej przez lalkę i pozostają w równowadze. Przedstawiona z drugiej strony lalki twarz demona jest jedyną przedstawioną *en face* i jedyną symetryczną spośród wszystkich lalek wayangu. *Kayon* jako jedyna lalka może być zatem umieszczony w centrum ekranu, a jego pozycja symbolizuje harmonię życia i wszechświata²². Z czasem, w trakcie spektaklu, *kayon* zmienia swoje położenie, przechylając się raz w prawo, raz w lewo. Na końcu jednak powraca do swojej centralnej pozycji, tak jak każdy ruch bierze swój początek z bezruchu i kończy w stanie spoczynku.

Po „wyjściu” *kayonu kelir* dzieli się na dwa obszary – prawy i lewy – usytuowane po dwóch stronach wyznaczającej środek osi (il. 6). Lalka żadnego z przedstawianych w spektaklu bogów czy władców nie znajduje się nigdy w centrum i rzadko zdarza się, by znajdowała się na ekranie sama, bez towarzystwa innej postaci. Miejsca, które zajmują postaci w czasie przedstawienia, mają w sobie zakodowane różne znaczenia, a umieszczenie lalki w jednym z dwóch pól wynika z jej pozycji, statusu czy sytuacji, w jakiej się znalazła. Istnieją trzy podstawowe rodzaje scen reprezentujące trzy podstawowe sposoby aranżowania lalek na ekranie. W każdej z nich dochodzi do spotkania dwóch lub więcej bohaterów, z których jeden zajmuje prawą, drugi zaś lewą stronę pola gry.

¹⁹ „The tip of the *kayon* is used to touch the top of the screen, symbol of the highest realm of the world he is about to invoke. He then touches the bottom of the screen, representing the lower of «real» world, thus marking off the universe. He touches the puppet box to his left, then bends the tip of the *kayon* across his lap, and finally twirls the *kayon* three times up on the screen. He finally places the *kayon* back in the banana log, this time to the right of the playing area for the beginning of the actual dramatic action. From this point the play has fully begun”. E. C. Van Ness, S. Prawirohardjo, *Javanese Wayang Kulit*, Singapore 1984, s. 49.

²⁰ *Blumbangan* to jedna z wersji rzeźbienia *kayonu*, która przedstawia w dolnej, szerszej części lalki staw pełen wody, odżywiającej korzenie wyrastającego z niego kosmicznego drzewa. W warstwie symbolicznej *blumbangan* reprezentuje *yoni*.

²¹ *Gapuran* to jedna z wersji rzeźbienia *kayonu*, która ukazuje bramę chronioną przez dwóch demonów i gigantów, Cingkara Bala i Bala Upata. W warstwie symbolicznej *gapuran* symbolizuje *lingam*.

²² J. Mrázek, op. cit., s. 124.



il. 6 Otwarcie spektaklu, lakon *Kembalinya Sabdo Palon Noyogenggong*,
dalang Ki Catur „Benyek” Kuncoro, Yogyakarta, 23.09.2014, fot. Marianna Lis.

W pierwszej z sytuacji postaci spotykają się przed walką. Choć na ekranie jest zachowana pozorna równowaga – widzimy dwie zwrócone w swoim kierunku lalki, umieszczone symetrycznie względem głównej osi, to jednak ustawienie bohaterów podpowiada widzom, jak zakończy się pojedynek, który zaraz nastąpi. Mogłoby się wydawać, że przedstawione postaci są sobie równe i mają taki sam status, jednakże lalka, która za chwilę wygra potyczkę, jest umieszczona po prawej stronie ekranu. Prawa strona, podobnie jak to jest w przypadku *sumpingan*, jest zarezerwowana dla postaci pozytywnych, a więc dysponujących większą siłą, dbających o zachowanie porządku, potrafiących przywrócić równowagę we wszechświecie, zwycięskich. Dalang, ustawiając lalkę po lewej stronie ekranu, sygnalizuje widzom, że oto widzą przed sobą postać przegraną, często przybierającą fałszywą tożsamość, której głównym celem jest zakłócenie porządku. Jeśli w czekającym bohaterów pojedynku postać umieszczona z prawej strony ekranu nie zwycięży, walka będzie uważana za nierozstrzygniętą²³.

Kolejny rodzaj scen to spotkanie postaci o wyższym statusie społecznym z postacią będącą jej służącym, pomocnikiem lub poddanym.

²³ Ibidem, s. 102.

Lalka reprezentująca boga, władcę czy *kesatrię* (wojownika) znajduje się po prawej stronie ekranu i, dla podkreślenia jej statusu, zatknięta jest w położony wyżej pień bananowca. Podobnie jak w scenach poprzedzających walkę, postać po prawej stronie cechuje większa moc. Lalka wyobrażająca jej rozmówcę znajduje się po lewej stronie i zatknięta jest w niższy z pni bananowca, tak że jej stopy znajdują się poniżej dolnej krawędzi ekranu. Zróżnicowanie wysokości, na jakich znajdują się bohaterowie, stanowi odbicie dzielących ich różnic klasowych²⁴. Ostatnim typem sceny jest ta, która ukazuje bohatera podejmującego gościa. Pan lub pani domu są zawsze umieszczeni po prawej stronie, jako ci, których spokój został zakłócony przez przybycie znajdującej się po lewej stronie postaci²⁵.

W czasie spektaklu dalang buduje obrazy znajdujące się na ekranie z kombinacji tych trzech podstawowych układów lalek. Przeważnie w scenie uczestniczy więcej niż tylko dwóch bohaterów – w przypadku gdy na ekranie znajduje się więcej postaci, lalki są zaaranżowane w dwie zwrócone do siebie twarzami grupy. Co ważne, ułożenie poszczególnych lalek w obrębie grupy odzwierciedla relacje w niej panujące, a nie stosunek do znajdujących się po drugiej stronie postaci. O statusie poszczególnych bohaterów informuje widzów to, w który z pni bananowca lalka została zatknięta, w jaki sposób są ułożone jej ramiona i wreszcie to, jak daleko od środka ekranu się znajduje. Część lalek może pozostawać częściowo niewidoczna, przysłonięta przez znajdujące się przed nią postaci, dla dalanga ważne jest bowiem zachowanie wizualnej jedności grupy²⁶ (il. 7).

W scenach walki, w których występuje więcej niż dwóch bohaterów, postaci, które odniosą zwycięstwo, znajdują się po prawej stronie ekranu. Nie wszystkie jednak spośród nich muszą wziąć udział w bitwie, nie wszystkie bowiem zajmują tę samą pozycję. Lider znajduje się zawsze z przodu grupy, a więc najbliżej środka ekranu. Tuż za nim są umieszczone postaci o równym lub odrobinę niższym statusie społecznym. Najbardziej z tyłu dalang ustawia

²⁴ Ibidem, s. 103.

²⁵ Scena nie musi mieć negatywnego wydźwięku.

²⁶ Wyjątkiem są sceny, w których lalkarz chce podkreślić odrębność jednego z bohaterów, umieszczając go w pewnym oddaleniu od grupy.



il. 7 Tanceban - sztuka umieszczenia lalek w pniu bananowca,
Yogyakarta, 25.08.2012, fot. Marianna Lis.

lalki reprezentujące służących, które nie biorą udziału ani w prowadzonym dialogu, ani w późniejszej walce²⁷.

Podobnie rozgrywane są sceny audyencji w pałacu królewskim, obecne w niemal każdym przedstawieniu. Po prawej stronie, najbliższej centrum ekranu, znajduje się zatknięta w będącym wyżej pniu bananowca lalka reprezentująca króla. Za jego plecami są umieszczeni jego doradcy i towarzysze, grupę dopełniają zaś postaci dwóch służących określanych mianem *parekan*, bliskich. Nigdy nie zabierają głosu, a ich jedyną funkcją jest znajdowanie się w pobliżu władcy. I choć są niewielkich rozmiarów, to ich obecność wzmacnia autorytet panującego, wskazując tym samym na jego dominującą pozycję. Wyjątkowo na ekranie może się również znaleźć sam władca, skonfrontowany ze znajdującymi się po lewej stronie poddanymi lub służącymi. Wówczas, pomimo braku wizualnej równowagi, balans zostaje zachowany, ponieważ siła i status społeczny króla równoważą status jego rozmówców²⁸ (il. 8).

²⁷ J. Mrázek, op. cit., s. 104.

²⁸ Ibidem, s. 107.

Dalang, umieszczając w scenach audyencji królewskich władcę blisko centrum ekranu, a jego służących na skraju pola, w jakim rozgrywa się akcja, podkreśla stałość łączących ich relacji oraz stabilność świata, jaki



il. 8 Ustawienie lalek na ekranie: po prawej lalka przedstawiająca władcę, po lewej grupa lalek przedstawiająca poddanych, lakon *Abimanyu Gugur*, dalang Ki Seno Nugroho, Yogyakarta, 05.07.2014, fot. Marianna Lis.

buduje. Nie zawsze jednak ta sama postać zachowuje swój status przez cały czas trwania spektaklu. Zdarza się bowiem, że bohater będący przywódcą w scenie walki, w scenie rozgrywającej się w pałacu musi uznać wyższość innej lalki²⁹. Wyjątkiem od wszystkich wcześniej wymienionych zasad są sceny *gara-gara*³⁰, w których pojawiają się Punakawan (il. 9). Ponieważ postaci Semara³¹, Bagonga³², Petruka³³ i Garenga³⁴ nie łączą żadne stałe, oparte na różnicy statusu społecznej relacje, a cała scena składa się

²⁹ Ibidem, s. 105.

³⁰ *Gara-gara* jest sceną w tradycyjnym spektaklu wayang ukazującą świat pozbawiony wewnętrznej harmonii, w który wkraczają postaci komiczne, Punakawan. Za ich żartami kryje się przesłanie moralne przedstawienia.

³¹ Semar, ojciec Punakawan, pozostaje w służbie u Pandawów. W rzeczywistości jest wcieleniem boga Ismaya, obrońcy Jawy i starszego brat Batara Guru, czyli Siwy.

³² Bagong jest trzecim, najmłodszym synem Semara, który zrodził się z cienia ojca. Dlatego też lalka Bagonga przypomina lalkę Semara, różni ich jedynie wyraz twarzy. Okrągłe, wylupiające oczy oraz grube i wywinięte wargi Bagonga symbolizują jego głupotę.

³³ Petruk to drugi z synów Semara. Charakteryzuje go długi, groteskowy nos, optymistyczne usposobienie oraz zadrzotliwość i skłonność do żartów.

³⁴ Gareng (lub Nala Gareng) jest najstarszym synem Semara, posługującym się sprośnym i pełnym kalamburów językiem.

najczęściej z wielu krótkich i niepowiązanych ze sobą dialogów, to w trakcie *gara-gara* bohaterowie pozostają w ciągłym ruchu, zmieniając swoje miejsca, przechodząc z prawej na lewą stronę ekranu, tańcząc i lekceważąc siły



il. 9 Gara-gara, lakon *Lembu Sura Maesa Sura*, dalang Ki Bambang Wiji Nugroho, Yogyakarta, 13.09.2013, fot. Marianna Lis.

grawitacji. W tym przypadku, jak podkreśla Mrázek, brak porządku jest cechą charakterystyczną tych scen³⁵.

Świat przedstawiony w wayangu pokazuje wszechświat jako miejsce nieustającego ruchu, konfliktów i walki, dążącego do powrotu do początkowej harmonii. Życie bohaterów i ich wszelkie problemy, są wynikiem podejmowanego ryzyka, mającego doprowadzić ich do stanu równowagi, do owego początkowego bezruchu reprezentowanego przez znajdujący się w centrum ekranu *kayon*, z którego emanuje porządek i spokój. Te dwie sprzeczne ze sobą siły: ruch i bezruch, konflikt i harmonia podczas trwania spektaklu pozostają w napięciu³⁶. Starannie zakomponowane sceny, w których postacie znajdują się w momencie chwilowego spoczynku, przeplatane są scenami pełnymi ruchu. Aby możliwe było osiągnięcie efektu owego tymczasowego bezruchu, nie zaś przerwania czy zakłócenia ruchu, jest konieczne, by dalang ułożył obraz zgodnie ze znanymi widzom zasadami,

³⁵ J. Mrázek, op. cit., s. 111.

³⁶ Ibidem, s. 125.

by respektował reguły rządzące ekranem oraz znał właściwe miejsce dla każdej z lalek³⁷.

Sztuka *tanceban* łączy się z kolejną umiejętnością wymaganą od dalanga, nazywaną *bedolan*, oznaczającą sposób wyjmowania zatkniętych lalek i włączania ich w akcję spektaklu. Termin ten pochodzi od jawajskiego czasownika *mbedol*, który można przetłumaczyć jako wyciągać, wyrwać. Podobnie jak w czasie umieszczania lalek w pniu bananowca, również podczas ich wyjmowania należy uwzględnić charakter i status danej postaci. Najbardziej szlachetni bohaterowie wymagają niemal niezauważalnych ruchów, w odróżnieniu od gwałtownych i stanowczych posunięć przypisanych gigantom i wojownikom. Poruszanie lalkami na ekranie lub w przestrzeni używanej przez dalanga jako scena, określane jest terminem *lampah*. Postacie *halus*³⁸ są poruszane delikatnie, łagodnie, jakby płynęły w powietrzu. Ruch postaci kobiecych wywodzących się z wyższych sfer powinien być wytworny i godny, pełen kobiecości. Młode dziewczęta powinny wyglądać, jakby poruszały się drobnymi kroczkami w wąskich sarongach, starsze kobiety przemieszczają się spokojnie i statecznie, ich ruch jest niemal niedostrzegalny. Różnicowanie kroków postaci jest niezwykłym wyzwaniem dla dalanga, zwłaszcza, że nogi lalek wayang kulit pozostają nieruchome, co wynika z ich konstrukcji. Dlatego też musi on wykazać się szczególnym talentem, by móc pokazać jak Bima kroczy przez scenę, głośno stąpając, Gatotkaca fruwa, małpy *wanara* skaczą jak akrobaci czy wreszcie Punakawan obijają się po scenie, sprawiając wrażenie drgającej masy³⁹.

Najwyższym sprawdzianem umiejętności i kunsztu dalanga jest *perang*, czyli sztuka animowania lalek w scenach bitwy. Można wyróżnić kilka najważniejszych rodzajów takich scen: w *perang ampyak* dalang animuje dużą lalkę przedstawiającą całą armię maszerujących żołnierzy (*prampogan*), dopiero szykujących się do bitwy lub toczących właśnie potyczkę. W *perang gagal* przeciwnik zostaje pokonany w wyniku działania sił przyrody, takich jak silny wiatr czy gęsta mgła, przywołanych przez

³⁷ Ibidem, s. 117.

³⁸ Postacie *halus* są przedstawiane jako wzór idealnego charakteru.

³⁹ D. Irvine, *Leather Gods & Wooden Heroes. Java's Classical Wayang*, Singapore 2005, s. 137.

głównego bohatera. Sceną stanowiącą wyzwanie dla każdego dalanga jest *perang kembang* („bitwa kwiatów”), w której szlachetny bohater staje do walki z gigantem i zwycięża, wykorzystując swoją zręczność, posługując się podstępnie odebraną bronią przeciwnika. W *perang kesatria*, w którym walczą ze sobą dwaj wojownicy używający sił nadprzyrodzonych, dalang musi wykazać się umiejętnością tworzenia dźwiękowych i wizualnych efektów imitujących uderzenia pioruna, ulewę czy kule ognia. *Perang sampak* jest sceną, w której ściera się bohater taki jak Bima z armią gigantów. W trakcie walki lub po jej zakończeniu wykonuje taniec *tayuban*, będący wyrazem mocy i pewności siebie lub świeżo odniesionego zwycięstwa. Dalang musi też umieć animować starcie zwierząt i potworów z uwzględnieniem posiadanych przez nie mocy i specjalnych umiejętności w scenach nazywanych *perang kewan* (il. 10).



il. 10 Perang - sztuka animowania lalek w scenach bitwy, lakon *Dewi Kunthi*, dalang Ki Haryo Sumantri i Ki Harmoko Susilowardoyo. Yogyakarta 21.12.2012, fot. Marianna Lis.

Większość widzów, szukając informacji o przedstawieniach, pyta o to, kto danego wieczoru będzie występował, a nie jaki *lakon* zostanie pokazany. Dalang jest bowiem dla widzów postacią fascynującą, geniuszem będącym w

stanie wykreować świat i pokierować jego losami. A także główną atrakcją wielogodzinnych spektakli.

Bibliografia:

Irvine David, *Leather Gods & Wooden Heroes. Java's Classical Wayang*, Singapore 2005.

Moerdowo Raden Mas, *Wayang: Its Significance in Indonesia Society*, Jakarta 1982.

Mrázek Jan, *Phenomenology of a Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang*, Leiden 2005.

Ness Edward C. van, Shita Prawirohardjo, *Javanese Wayang Kulit*, Singapore 1984.

Joanna Waclawek
Instytut Sztuki PAN
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Czesław Mystkowski i środowisko artystyczne Batawii w dwudziestoleciu międzywojennym¹

The cultural heart of Indies – Batavia².

W prywatnym albumie ze zdjęciami, które polski artysta Czesław Mystkowski (1898-1938) przesyłał z Indii Holenderskich do Polski bratu Pawłowi, znajduje się fotografia mężczyzny o azjatyckich rysach, stojącego na tle tropikalnej roślinności twarzy. Jego ubiór ma elementy jawajskiego batikowanego kostiumu: tradycyjne nakrycie głowy (*blangkon*) oraz przewieszony przez ramiona materiał służący do owinięcia wokół bioder (*kain panjang*). Fotografie podpisano „kolega Czesława – malarz jawajski” i dopiero analiza prasy z epoki umożliwiła rozpoznanie w nim Ernesta Dezentjé (1885-1972), będącego w dwudziestoleciu międzywojennym jednym z najpopularniejszych artystów działających na Jawie. (il. 1)

Jest to jedyne znane przedstawienie osoby ze środowiska artystycznego Indii Holenderskich, jakie zachowało się wśród pamiątek po Czesławie Mystkowskim. Przypuszczalnie powstało na przełomie 1928 i 1929 roku, kiedy Mystkowski podróżował po Jawie, szukając inspiracji dla swoich prac. Na słuszność takiego datowania wskazuje drugie zdjęcie, przedstawiające polskiego malarza stojącego na tym samym tle, ubranego w biały garnitur, ale noszącego również jawajski *blangkon*. Obydwie fotografie wykonano więc

¹ W tekście wykorzystano fragmenty rozdziałów rozprawy doktorskiej mojego autorstwa, zatytułowanej: „Obrazy raju. Twórczość Czesława Mystkowskiego w kontekście sztuki środowiska artystycznego Indii Holenderskich w dwudziestoleciu międzywojennym”, napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny Wierzbickiej, prof. IS PAN, w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

² J. de Loos-Haaxman, *Verlaat Rapport Indië: drie eeuwen westerse schilders, tekenaars, grafici, zilversmeden en kunstnijveren in Nederlands-Indië*, Mouton & Co, The Hague 1968, s. 1.



il. 1 Ernest Dezentjé, Jawa, około 1928-1929

zapewne tego samego dnia, prawdopodobnie w czasie, kiedy Polak przebywał w okolicach Yogyakarta, na Jawie Centralnej.

Czesław Mystkowski przeniósł się na Jawę w lutym 1928 roku, po kilkuletnim pobycie we Francji. Na decyzję o osiedleniu się w holenderskiej kolonii miał wpływ ślub z Corry van Rjin, studentką przebywającą w Paryżu, pochodzącą z rodziny jawańsko-holenderskiej mieszkającej w Batawii (dzisiejszej Dżakarcie).

Młoda para zamieszkała w domu rodziców Corry, w rezydencjonalnej dzielnicy zwanej Nowa Gondanglia – europejskiej enklawie i swoistym „mieście w mieście”³, oddalonym od położonej na bagiennych terenach starej Batawii⁴. Dzielnica ta była częścią nowego obszaru miasta, zwanego Weltevreden, stworzonego tak, aby zaspokajał wszelkie potrzeby społeczności poszukującej udogodnień znanych w krajach zachodnich. Wśród licznych

³ Ch. Silver, *Planning the megacity. Jakarta in the twentieth century*, Taylor & Francis, Oxfordshire 2007, s. 44. Nową część Batawii, której jedną z dzielnic była Nowa Gondanglia, nazwano Weltevreden.

⁴ Michał Siedlecki o starej części miasta pisał: „[w]e właściwej Batawii dzisiaj nie mieszka nikt biały; żyją tam stale tylko Chińczycy i Malaje, na choroby zakaźne znacznie wytrzymali od Europejczyków. Pałace zostały zmienione na magazyny, banki i biura, do których przyjeżdża tłum urzędników rannymi pociągami, aby je przed zachodem słońca opuścić”. M. Siedlecki, *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, Wydawnictwo Mortkowicza, Warszawa-Kraków 1913, s. 36.

sklepów, budynków administracji publicznej, kin i teatrów, powstawały tam także galerie sztuki oraz sklepy oferujące materiały dla plastyków, niekiedy połączone z zakładami fotograficznymi (m.in. Fotografisch Atelier en Kunsthandel F. v. Felde).

Druga dekada XX wieku była dla holenderskiej kolonii okresem intensywnego rozwoju gospodarczego, przyczyniającego się do wzrostu zamożności średnich warstw społecznych, przede wszystkim Europejczyków lub ich potomków. Sprzyjało to także pogłębianiu się zainteresowania sztuką, kojarzoną z „europejskością” i swoistym prestiżem⁵. Ośrodkiem, w którym rozwinęło się ono najsilniej, pozostawała Batawia. Była ona nie tylko ważnym centrum handlowym i administracyjnym kolonii, stanowiła również miejsce przenikania się i ścierania rozmaitych idei, poglądów i programów intelektualnych, politycznych i artystycznych. Do Batawii przybywali zarówno Europejczycy, jak i studenci oraz pracownicy ze wszystkich zakątków Indii Holenderskich. To także tam powstała instytucja, która wywarła znaczący wpływ na rozwój sztuki kolonialnej Indonezji, wpływając też na wykształcenie się pokolenia młodych artystów o nacjonalistycznych poglądach, stawiających się w opozycji wobec środowiska, którego jedną z ważnych postaci był Mystkowski.

Aż do początków XX wieku Indie Holenderskie nie stwarzały warunków dogodnych do rozwoju środowiska artystycznego. Rdzenne wyroby, takie jak batik, były zazwyczaj rozpatrywane w kategoriach etnograficznej ciekawostki, a twórcy o europejskim wykształceniu nie tworzyli grupy, umożliwiającej narodziny życia artystycznego na wzór europejski ani organizowania wystaw, lecz działali w pojedynkę, zazwyczaj na zlecenie administracji kolonii. Przeszkodę do stworzenia klimatu sprzyjającego powstaniu środowiska artystycznego stanowił także niedostatek nabywców poszukujących dzieł sztuki. Na taki stan rzeczy nie wpłynęła działalność utworzonego w 1778 roku Królewskiego Batawskiego Towarzystwa Sztuk i Nauk (Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen),

⁵ Por. R. van Niel, B. Rasuanto, *Munculnya elit modern Indonesia*, Dunia Pustaka Jaya, Jakarta 1984, s. 20; S. Abeyasekere, *Jakarta. A History*, Oxford University Press, Singapore-Oxford-New York 1987, s. 114-115.

koncentrująca się przede wszystkim na gromadzeniu oraz katalogowaniu azjatyckich zbiorów etnograficznych i archeologicznych⁶.

Sytuacja zaczęła ulegać zmianie na przełomie XIX i XX wieku, a cezura stał się rok 1902, kiedy został założony w Batawii Krag Sztuki Indii Holenderskich (Nederlandsch-Indische Kunstkring), powstały z inicjatywy amatorów i „miłośników sztuki”⁷. Stowarzyszenie miało za zadanie przede wszystkim promować wiedzę i rozwijać zainteresowanie sztukami, zwłaszcza plastycznymi, a także szeroko rozumianą kulturą zachodnią, muzyką, teatrem i tańcem. Były więc organizowane zarówno wystawy rzemiosła artystycznego i sztuki z całego świata, jak i prelekcje i koncerty. Z czasem dołączono do nich kursy rysunku oraz pokazy filmów.

W pierwszych latach funkcjonowania Krag w Batawii nie miał własnej siedziby. Początkowo wystawy organizowano w pomieszczeniach Łoży masonskiej Gwiazda Wschodu (Ster in het Oosten), do której należał pastor A. S. Carpentier Alting, pierwszy przewodniczący Kręgu Sztuki. Korzystano także z uprzejmości restauracji G. W. Versteeg z Nortwijk, jak też Królewskiego Towarzystwa Fizyki w Indiach Holenderskich (Koninklijke Natuurkundige Vereeniging in Nederlandsch-Indië) i firmy ubezpieczeniowej NILLMIJ (Nederlandsch-Indische Levensverzekerings en Lijfrente Maatschappij). Należy podkreślić, że wystawy sztuki w Batawii w kolejnych latach były organizowane nie tylko przez Krag. Odbywały się również w domach prywatnych⁸, galeriach i zakładach fotograficznych, a także hotelach i księgarniach. (il. 2)

W tym kontekście ważnym miejscem prezentacji malarstwa (i prawdopodobnie rzeźby) była w dwudziestoleciu międzywojennym przestrzeń udostępniana przez wydawnictwo i księgarnię N. V. G. Kolff & Co., gdzie w kwietniu 1940 roku pokazano pierwszą wystawę prac rodzimych artystów, skupionych wokół Związku Indonezyjskich Artystów Sztuk Wizualnych PERSAGI (Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia).

Dopiero w 1912 roku członkom Kręgu przyznano bezpłatnie działkę przy

⁶ Zobacz pobieżny opis zbiorów w G. G. van der Kop, *Batavia. Queen city of the East*, G. Kolff & Co, Batavia-Java 1926, s. 34.

⁷ Oficjalną działalność rozpoczął 1 kwietnia 1902.

⁸ Wystawę taką zorganizował tuż po swoim przybycie na Jawę Mystkowski.



il. 2. Wystawa prac malarskich oraz fotografii w atelier Charles en van Es w lipcu 1929; widać m.in. obrazy Mystkowskiego.

bulwarze Van Heutsza 1 (obecnie jl. Teuku Umar), gdzie 17 kwietnia 1914 roku dokonano uroczystego otwarcia siedziby: obszernego piętrowego budynku z arkadową kolumnadą od frontu i dwiema wieżyczkami flankującymi bryłę główną projektu holenderskiego malarza i architekta, P. A. J. Moojena (1879-1955), ówczesnego przewodniczącego batawskiego Kręgu⁹. Przestrzeń wystawiennicza znajdowała się na pierwszym piętrze¹⁰, do dyspozycji członków stowarzyszenia były także zbiory publikacji, w tym magazynów ilustrowanych.

Do swojego jubileuszu w 1927 roku Krąg liczył 1272 członków¹¹ i wystawiał prace wielu artystów, których nazwiska stały się dzięki temu znane szerokiej publiczności w kolonii¹². (il. 3)

⁹ Pieter Adriaan „Piet” Jacobus (P. A. J.) Moojen przybył do Batawii w 1903 roku.

¹⁰ Parter wynajmowano na działalność usługową, zbierając fundusze na spłatę hipoteki; J. de Loos-Haaxman, op. cit., s. 82.

¹¹ *Goedenboek uitgegeven bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de Vereeniging de Nederl.-Indische Kunstkring te Batavia*, G. Kolff & Co., Batavia 1927, s. 64.

¹² Wkrótce podobne stowarzyszenie zostało założone w 1904 roku w położonym nieopodal Batawii Bandungu. Następnie powstało dziesięć lat później na Sumatrze – w Medanie, potem także w kolejnych miastach jawajskich: Yogyakarcie, Surabai, Buitenzorgu i Semarangu. 8 stycznia 1916 roku wszystkie zjednoczono pod nazwą Związku Kręgów Sztuki Indii Holenderskich w Batawii (Bond van Nederl.-Indische Kunstkringen), a Krąg Sztuki Indii Holenderskich zmienił nazwę na Batawski Krąg Sztuki. W jubileuszowym 1927 roku w Związku znajdowało się 26 Kręgów, z czego przeważająca część mieściła się na Jawie, Tanjungkarang (Sumatra) i Kudus (Jawa) zaś przygotowywały się do stworzenia stowarzyszeń u siebie. Kręgi działały w jawajskich miastach: Batawii, Semarangu, Surabai,



il.3 Członkowie bawawskiego Kręgu Sztuki. Jubileusz 25-lecia.

Oczekiwano także na rychłe zrealizowanie planów utworzenia w Batawii muzeum sztuki, dostrzegając, że dzięki działalności propagującej sztukę „[l]iczba indyjskich [mieszkających w Indiach Holenderskich], w tym również rdzennych malarzy rosła z roku na rok; jeszcze szybciej podnosiła się jakość ich prac. Trudniejszy w obserwacji, lecz wcale nie mniej znaczący był wpływ, jaki wystawy wywarły na liczną publiczność, zarówno europejską, jak i tutejszą, która dzięki patrzeniu na dobrą sztukę zachodnią może rozwijać własne, wschodnie, możliwości”¹³.

Istniał plan, by rząd kolonii pomógł Kręgowi w spłacie pozostałej części kredytu hipotecznego, dzięki czemu budynek mógłby zostać w całości zaadaptowany na działalność artystyczną. Zgodnie z tym założeniem organizacja kierowana przez Moojena miała zająć parter, oddając pierwsze piętro na muzeum. Ostatecznie nie zostało ono zrealizowane, chociaż w drugiej połowie lat trzydziestych istniało silne przekonanie o rychłym spełnieniu się planów. Między innymi także z powodu tej wciąż oddalającej

Yogyakarta, Bandung, Buitenzorg, Cirebon, Tegal, Solo, Madiun, Djombang, Tjilatjap, Purworedjo, Magelangu, Purwokerto, Salatidze, Kediri, Malangu, Lawangu, Modjokerto, Pasuruan, Probolingo, Djember, Tjepoe oraz Medanie (Sumatra) i Makassarze (Celebes). Wymienia je także van Brakel: K. van Brakel, *For evidently, the fine arts do not thrive in the Indies*, [w:] M.-O. Scalliet i in., *Pictures from the Tropics. Paintings by Western Artists during the Dutch Colonial Period in Indonesia*, Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam 1999, s. 104.

¹³ *Indische Museumplannen*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1926 (16 I).

się perspektywy na powstanie w Batawii muzeum sztuki, nieco kąśliwie zaczęto używać nazwy „wypożyczone muzeum” dla określania wystaw z prac kolekcji Regnaulta.

Pierre Alexander Regnault (1868-1954), pochodzący z Laren właściciel fabryk farby na Jawie, a zarazem znany zarówno w Holandii, jak i w jej zamorskim terytorium kolekcjoner i propagator sztuki współczesnej, był jedną z najważniejszych postaci środowiska artystycznego Indii Holenderskich trzeciej i czwartej dekady XX wieku, popierającym inicjatywę utworzenia w Batawii muzeum. Od połowy lat trzydziestych regularnie udostępniał Kręgowi swoją kolekcję obrazów znakomitych artystów europejskich, oferując mieszkańcom kolonii możliwość zapoznania się ze światową sztuką ostatnich lat i dziesięcioleci. Z inspiracji Regnaulta coroczne wystawy łączono ze sprzedażą specjalnie w tym celu wybieranych obiektów. Jego prywatne zbiory były więc eksponowane z dziełami wyszukаныmi i wypożyczonymi od marszandów, kolekcjonerów oraz artystów, którzy namawiani przez Regnaulta, wysyłali obrazy do Indii. Wśród przedstawicieli europejskich galerii byli m.in. paryscy marszandzi Pierre Vorms z Galerie Billiet oraz André Level z Galerie Percier. Najważniejszym z kolekcjonerów, którego udało się mu pozyskać do współpracy przy tych „wypożyczanych” wystawach¹⁴, był Willem Vincent van Gogh, bratanek słynnego malarza, mieszkający – podobnie jak Regnault – w Laren.

Kolekcja ta, wystawiana pięciokrotnie w latach 1935-1940 w Batawii oraz krótko w Bandungu i Surabai, była dla wielu mieszkańców kolonii pierwszym i jedynym kontaktem z pracami takich artystów, jak Marc Chagall, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Odilon Redon, Giorgio de Chirico czy Kees van Dongen.

Nie tylko brak muzeum doskwierał wielbicielom sztuki w Indiach Holenderskich. Mimo istnienia dużego zapotrzebowania do wybuchu II wojny światowej nie powstała w kolonii instytucja artystyczna mająca kształcić przyszłych artystów. „Jakiegokolwiek *szkoły*, grupy nawet ani śladu. Nie ma się co dziwić! Z powodu zupełnego braku placówek edukacyjnych, a nawet osób prywatnych, które dawałyby lekcje, nie było nikogo, kto mógłby

¹⁴ J. de Loos-Haxman, op. cit., s. 208.

wskazać nowicjuszom kierunek. Tym, którzy chcieli kształcić się w sztukach wizualnych, polecano naukę we własnym zakresie lub u podróżującego malarza, u którego mogli nauczyć się tyle, ile dali radę nauczyć się z marszu”¹⁵. Artyści – członkowie Kręgu podejmowali się więc zadania przygotowania chętnych do rozpoczęcia w przyszłości nauki na poziomie akademickim. Kursy te, finansowane przez Ministerstwo Oświaty, prowadzili na zmianę niektórzy profesjonalni malarze, w latach dwudziestych był to przede wszystkim Jan Frank Niemantsverdriet (1885-1945), używający tylko imion Jan Frank, urodzony na Jawie absolwent akademii haskiej, który do kolonii wrócił w 1922¹⁶.

Oprócz lekcji rysunku i malarstwa, które odbywały się, w zależności od potrzeb, w atelier Kręgu lub na zewnątrz, organizowano wykłady i odczyty, mające zapoznać słuchaczy z zagadnieniami z zakresu muzyki, kultury i historii. Krąg z założenia miał dbać o edukację i rozbudzanie ciekawości przede wszystkim sztuką o korzeniach europejskich¹⁷. Niemniej jego działalność dała podstawy do wszechstronnego rozwoju zainteresowania sztuką oraz swoistej mody wśród przedstawicieli wyższej klasy średniej i elit – zarówno europejskich, jak i lokalnych – na podziwianie i kolekcjonowanie malarstwa¹⁸.

Malarze związani w końcu lat dwudziestych XX wieku z holenderską kolonią byli barwną, wieloetniczną i wielokulturową grupą¹⁹ o bardzo nierównej edukacji artystycznej. Większość z nich była amatorami, niektórzy mieli okazję uczestniczyć w lekcjach rysunku i malarstwa organizowanych przez Krąg lub przez prywatnych nauczycieli. Niewielką grupę stanowili samoucy oraz pozostający pod opieką działającego już artysty, który stawał się ich mistrzem. Nie dla wszystkich sztuka była głównym zajęciem. Było jednak również grono zawodowców, mających za sobą studia artystyczne. Uformowani w uczelniach europejskich, przede wszystkim w Amsterdamie i Hadze – co nie dziwi, gdyż większość z nich miała korzenie holenderskie – stanowili elitę krajobrazu artystycznego kolonii. O ile więc nazwiska

¹⁵ *Goedenboek...*, s. 1-2.

¹⁶ Ogłoszenia o kursach zamieszczano m.in. w katalogach wystaw.

¹⁷ Por. *Goedenboek...*, s. 4; J. de Loos-Haaxman, op. cit., s. 80.

¹⁸ W mniejszym stopniu dotyczyło to rzeźby.

¹⁹ K. van Brakel użył określenia „a motley crew”, K. van Brakel, op. cit., s. 107.

absolwentów z akademii z Antwerpii, Drezna, Kopenhagi, Monachium i wspomnianych dwóch holenderskich ośrodków były dość dobrze znane publiczności wystaw Kręgów, to artyści tworzący i wystawiający w Paryżu, którzy zdecydowali się zamieszkać w Indiach, pozostawali rzadkością. Dopiero dzięki dziełom z kolekcji Regnaulta mieszkańcy kolonii mieli okazję zobaczyć prace mistrzów wystawiających na paryskich salonach. Prasa ilustrowana, choć rozwijająca się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, oferowała jedynie szczątkowy dostęp do wiedzy o sztuce poza Indiami Holenderskimi, poza tym w przeważającej części była czarno-biała²⁰.

Przybycie w 1928 roku do Batawii Czesława Mystkowskiego było więc w pewnym stopniu powiewem nowości, nieco zaprawionej egzotyką, gdyż malarz podkreślał swoje polskie pochodzenie. Także w ogłoszeniu, które było regularnie zamieszczane w „Nieuws van den Dag” od 25 lutego 1928 roku aż do stycznia następnego roku, Mystkowski opisywał siebie przede wszystkim jako „polskiego malarza”, który odbył studia artystyczne w Moskwie i Warszawie, był też dzięki swoim pracom znany w Paryżu. Jako że już w następnym miesiącu umożliwiono mu prezentację swojej twórczości na wystawie w siedzibie Kręgu, uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że środowisko artystyczne Batawii przyjęło Mystkowskiego dość dobrze także ze względu na jego powiązania rodzinne i towarzyskie.

Czesław i Corry poznali się w Paryżu, prawdopodobnie dzięki wspólnej znajomości z inną osobą, która odgrywała ważną rolę w kręgu malarzy i grafików w kolonii – Charlesem Sayersem (1901-1943). Przebywał on we

²⁰ W latach trzydziestych „było 35 dzienników, 54 tygodniki i 91 miesięczników”, Ch. Silver, op. cit., s. 45. Była to nie tylko prasa wydawana w języku niderlandzkim – jak ukazująca się od 1852 roku w Batawii „Java Bode” lub od 1863 roku w Semarangu „Locomotief” – dostępne były również periodyki w języku jawańskim, chińskim, a przede wszystkim w *lingua franca* archipelagu, czyli malajskim, w którym ukazywała się zwłaszcza prasa i literatura nacjonalistyczna. W 1933 roku został utworzony Związek Dziennikarzy Indonezyjskich [Persatuan Jurnalis Indonesia]. R. B. Cribb, A. Kahin, *Historical dictionary of Indonesia*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland-Toronto-Oxford 2004, s. 299. Wraz z rozwojem publicystyki nacjonalistycznej, „[i]ndonezyjscy intelektualisci przestali nazywać język [w którym była tworzona] malajskim i zaczęli mówić o nim jako o języku indonezyjskim (*Bahasa Indonesia*)”. M. C. Ricklefs, *A history of modern Indonesia since c. 1200*, Stanford University Press, Stanford 2001, s. 232. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że w latach trzydziestych XX wieku „tylko 7,4% dorosłych Indonezyjczyków potrafiło czytać w jakimkolwiek języku, a zaledwie 0,32% w niderlandzkim”. J. Ingleson, *Workers, unions and politics. Indonesia in the 1920s and 1930s*, Brill, Leiden-Boston 2014, s.14.

Francji w 1924 i 1925 roku²¹, odkryte zaś niedawno materiały wskazują także na jego związek ze środowiskiem artystów polskich działających w tym czasie w Paryżu.

W albumie z prywatnej kolekcji prof. Andrzeja H. Mrożewskiego, mieszkającego w Kanadzie, wśród innych zdjęć znajduje się fotografia jego ojca, Stefana Mrożewskiego, siedzącego jako trzeci od lewej strony. Na tej fotografii widać Charlesa Sayersa, stojącego w drugim rzędzie (trzeci od prawej strony). Jako pierwszy od lewej siedzi Leopold Gottlieb. (il. 4)



il. 4 Charles Sayers i Stefan Mrożewski wśród artystów polskich w Paryżu, kolekcja prof. Andrzeja H. Mrożewskiego.

Z rozmowy z prof. Mrożewskim wynika, że wśród znajomych jego ojca było wielu Holendrów – właścicieli ziemskich z Indii Holenderskich. W latach dwudziestych i trzydziestych przedstawiciele zamożnej klasa średniej i arystokracji z kolonii, zarówno potomkowie Europejczyków, jak i autochtoni, często wysyłali swoje dzieci na studia do Europy. Prawdopodobnie tak wyjechała do Paryża Corry, gdzie poprzez urodzonego na Jawie, w dobrze sytuowanej rodzinie, Sayersa poznała Mrożewskiego i Mystkowskiego. Praca Mrożewskiego zatytułowana *Portret Jawajki* (1927), umieszczona w katalogu

²¹ K. van Brakel, *Charles Sayers 1901-1943. Pioneer painter in the Dutch East Indies*, KIT Publishers, Amsterdam 2004, s. 29. Sayers mógł przebywać w Paryżu także na początku 1926 roku.

rocznicowej wystawy artysty pod numerem 26, jest – jak przypuszczam – właśnie portretem Corry van Rhijn²².

Sayers wrócił do Indii Holenderskich w 1927 roku i osiadł na Bali. W 1928 roku w Batawii (w dniach 27 lipca – 2 sierpnia) miała miejsce wystawa indywidualna jego prac balijskich, na 12 sierpnia 1928 roku zaś jest datowany portret jego pędzla, przedstawiający Czesława Mystkowskiego, podpisany na awersie: „mój przyjaciel, Czesław Mystkowski”. Jest to jedyny znany portret polskiego artysty pędzla innego malarza.

Przypuszczalnie podobnie bliskie stosunki łączyły Mystkowskiego z urodzonym w Batawii i wspomnianym już Ernestem Dezentjé, który był jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci życia artystycznego Jawy. Jego rodzina, mająca arystokratyczne francusko-jawajskie korzenie, odgrywała znaczącą rolę w kolonii co najmniej od I połowy XIX wieku²³. Pochodzenie pozwalało więc Dezentjé na obracanie się zarówno wśród elit europejskich, jak i jawajskich²⁴. Był on również inicjatorem wielu przedsięwzięć artystycznych. Zapewne za jego sprawą zdecydowano o dołączeniu w 1924 roku do atrakcji organizowanego corocznie z okazji urodzin królowej Wilhelminy festynu Pasar Gambir także ekspozycji prac plastycznych²⁵. Z pewnością zaś był jednym z artystów, w kręgu których powstała idea utworzenia w 1926 roku w położonym nieopodal Batawii Bandungu²⁶ Stowarzyszenia Artystów Sztuk Wizualnych (Vereeniging van Beeldende Kunstenaars). Oprócz Dezentjé do grona tych w większości wykształconych w Europie artystów należeli: pochodząca z Holandii malarka i ilustratorka Henriëtta Hubregste-Lanzing (1879-1959), Hendrik Arend Ludolf (H. A. L.) Wichers, niemiecki artysta wykształcony w Hadze Gerardus J. Ensink (1895-1928), Carel L. Dake (1886-1946), absolwent haskiej Akademii Henry (Henri)

²² „Czarodziej rylca”. Wystawa w sto dziesiątą rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego 1894-1975, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2004, s. 71, 162.

²³ J. G. Taylor, *The social Word of Batavia: Europeans and Eurasians in colonial Indonesia*, The University of Wisconsin Press 2009, s. 196; U. Bosma, R. Raben, *Being „Dutch” in the Indies. A history of creolisation and the Empire, 1500-1920*, NUS Press, 2008, s. 107-109.

²⁴ Po upadku kolonii pozostał na Jawie, był jednym z malarzy, których dzieła znalazły się w kolekcji pierwszego prezydenta niepodległej Indonezji, Sukarno.

²⁵ *Een tentoonstelling van Indische schilderijen*, „Het Nieuws van den Dag” 1924 (2 VII).

²⁶ Bandung stanowił drugie, po Batawii, ważne centrum sztuki na Jawie. Obydwa miasta dzieli stosunkowo niewielka odległość, więc często artyści wystawiali w obydwu ośrodkach, analiza zaś katalogów z epoki wskazuje również na to, że także nierzadko zmieniali miejsce zamieszkania, podróżując między Bandungiem i Batawią.

van Velthuijsen (1893-1968), ceniony za swoje drobiazgowy grafiki Dirk Homberg (1885-1952) oraz prof. Charles Prosper Wolff Schoemaker (1882-1949), urodzony na Jawie rzeźbiarz, malarz i jeden z najbardziej uznanych w Bandungu architektów.

Jak już wspomniano, Batawia przyciągała artystów ze wszystkich rejonów kolonii, a także z innych krajów. Trzeba jednak zaznaczyć, że byli to przede wszystkim Europejczycy lub potomkowie rodzin indonezyjsko-europejskich utożsamiający się z kulturą europejską, w mniejszym zaś stopniu artyści pochodzenia chińskiego (jak Oei Tiang Oeng, który wraz z Mystkowskim wziął udział w wystawie w batawskim Kręgu w sierpniu 1928 roku), a rodzimi malarze należeli już do zupełnej mniejszości.

W lipcu 1928 roku w siedzibie Kręgu zorganizowano wystawę prac niemieckiego artysty, filmowca, zoologa i publicysty, barona Victora von Plessena (1900-1980), blisko związanego z mieszkającym na Bali, a urodzonym w Rosji malarzem niemieckiego pochodzenia, Walterem Spiesem (1895-1942). Zazwyczaj twórcy, działający lub wystawiający w Batawii w dwudziestoleciu międzywojennym, zatrzymywali się w kolonii na dłużej lub tam się urodzili i wychowali, niekiedy wyjeżdżając tylko na studia do Europy (jak Sayers). Wielu z nich pochodziło z małżeństw mieszanych (jawajskich przodków mieli oprócz Ernesta Dezentjé m.in. także Sayers i Jan Frank). Inni, jak Austriak Emil Rizek (1901-1988), Jan Poortenaar (1886-1958), Hendrik Paulides (1892-1967) – by wymienić tylko kilku – przybywali do Indii Holenderskich na kilka lub kilkanaście miesięcy, zwykle przemieszczając się pomiędzy wyspami w poszukiwaniu inspiracji.

W drugiej, a nawet i w trzeciej dekadzie XX wieku w kolonii można było wieść niedrogi życie na stosunkowo wysokim poziomie, liczni artyści więc decydowali się na zamieszkanie tam na dłużej. Niewątpliwie często chodziło także o szczerą fascynację Indiami Holenderskimi. Tak było w przypadku Mystkowskiego oraz wielu innych artystów działających w dwudziestoleciu międzywojennym w kolonii i mających określoną pozycję w kręgach elit artystycznych. Niemiecka artystka Marie Céleste Ponsonby (1885-?), podpisująca się jako Mia Lyons, przeprowadziła się na Jawę w 1920 roku. Jej mężem był również artysta, Frans Cleton (1880-?), redaktor jednego z

pism ilustrowanych wydawanych w kolonii, czyli „D’Oriënt”. Na dłużej osiedlił się w Indiach Holenderskich także Carel Dake jr., syn Carela Dake’a, profesora amsterdamskiej Rijksacademie. Sukces jego dioram na wystawie światowej w San Francisco w 1915 roku, a także umieszczanie własnych prac w reklamach sprawiły, że był bardzo popularnym twórcą²⁷. Wspierał również radami młodszych kolegów, którzy nie mieli wykształcenia artystycznego, jak twórcę licznych, choć zazwyczaj średniej jakości pejzaży Leonardusa (Leo) Elanda (184-1952) oraz Anitę Rambonnet Daponte (lub Da Ponte). Daponte (1895-1955) była tłumaczką i autorką książek, a malarstwem zajęła się profesjonalnie dopiero na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. W swoich pracach wyraźnie pozostawała pod wrażeniem europejskiego malarstwa nowoczesnego, podobnie jak trzej inni artyści z jej kręgu, czyli Jan Frank, Adolf (Dolf) Breetvelt (1892-1975) i Pieter (Piet) Ouborg (1893-1956). Zaliczana jest do niedużego grona twórców silnie reagujących na płynące z Europy nowe prądy artystyczne.

Skutki światowego kryzysu, zapoczątkowanego w październiku 1929 roku przez krach na giełdzie nowojorskiej, odcisnęły się także na wielu sferach życia w kolonii. Gospodarka oparta na eksporcie, będąca w końcu lat dwudziestych XX wieku u szczytu swojego rozkwitu, była szczególnie wrażliwa na niekorzystną sytuację na rynkach międzynarodowych i początek lat trzydziestych odznaczył się pogłębiającym się spadkiem wartości towarów eksportowanych oraz lawinowo rosnącym deficytem; w 1933 roku ceny produktów przeznaczonych na eksport osiągnęły jedynie 35% wysokości z 1929 roku²⁸. Jednocześnie rynek towarów importowanych do Indii Holenderskich w ciągu zaledwie trzech lat został zdominowany przez Japonię, ograniczając tym samym w znacznym stopniu import do kolonii produktów z Holandii i innych krajów europejskich²⁹. Chwilowemu

²⁷ Sm, *Van schilders en schilderkunst in Indië*, „De Taak”, no. 19 (8 XII 1917); por. M. Agus Burhan, *Perkembangan seni lukis Mooi Indië sampai PERSAGI di Batavia, 1900-1942*, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta 2014, s. 24

²⁸ W. J. O’Malley, *Indonesia in the Great Depression. A study of East Sumatra and Jojakarta in the 1930s*, Cornell University, 1977 (rozprawa doktorska), s. 62. Mikrofilm rozprawy dostępny na serwisie ProQuest Dissertations Publishing: <https://search.proquest.com/docview/302837271/> [dostęp: 12 II 2017].

²⁹ Ibidem, s. 97, przyp. 49. Dominacja Japonii w imporcie towarów do Indii oznaczała także zmianę jakości części sprowadzanych produktów.

załamaniu uległ także popyt na obrazy, przy czym towarzyszyło mu poszukiwanie nowych środków wyrazu, coraz wyraźniej dostrzegane w sztuce lat trzydziestych XX wieku.

Manifestacją tych poszukiwań była wystawa otwarta w batawskim Kręgu 25 listopada 1932 roku, na której pokazano prace m.in. Anity Rambonnet Daponte, Adolfa Breetvelta i Pieta Ouborga, wskazujące na obszary zainteresowań artystycznych do tej pory nieobecne w pracach wystawianych w Batawii. (il. 5)



il. 5 A. Breetvelt, *Waschvrouwen* (*Praczkі*)

Eksperymenty z formą (silna kubizacja u Daponte i Breetvelta, abstrakcja u Ouborga) oraz materiałami (praca Daponte była portretem wykonanym techniką olejną, z wykorzystaniem metalu jako podłoża), stanowiły wyzwanie dla publiczności przyzwyczajonej do przedstawień w konwencji realistycznej. Nie należy dziwić się ostrożnemu podejściu krytyków i publiczności do tych przemian, skoro niełatwe w odbiorze wydawały się im cztery lata wcześniej nawet paryskie akwarele Mystkowskiego, balansujące na pograniczu naturalizmu i impresjonizmu, tworzone z dekoracyjnych plam barw, często

arbitralnie narzucanych przedmiotom, a mających podkreślać nastrój danej sceny³⁰.

Nowe prądy w sztuce tworzonej w Indiach Holenderskich wspierał mieszkający przez kilka lat w Bandungu Johannes Tielrooy, do kręgu jego znajomych zaliczali się zarówno Breetvelt, jak i Ouborg³¹. W 1930 opublikował w holenderskim piśmie poświęconym sztukom pięknym, „Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift”, artykuł zatytułowany: *Indië in de schilder -en teekenkunst*. Powstał on w trakcie zaciętej polemiki prowadzonej na łamach prasy kolonialnej, a dotyczącej kształtu pawilonu holenderskiego na Wystawę Kolonialną w Paryżu (1931) i spowodował wstrząs w środowisku batawskich artystów. Tielrooy w ostrych, ale wielokrotnie trafnych komentarzach opisywał sztukę tworzoną w Indiach jako w znacznym stopniu wtórna, miałą i zachowawczą. Krytykował gust zarówno twórców, jak i nabywców obrazów, winą za ten stan obarczając między innymi krytyków – jego zdaniem „zuchwałych” pomimo braków w wiedzy, uniemożliwiających im wystawianie rzetelnych opinii. Największych zniszczeń w sztukach wizualnych dokonały jednak, jego zdaniem, same Kręgi, organizując wystawy prac niskiej jakości.

Symbolem złej sztuki stał się w artykule Tielrooy'a przede wszystkim dorobek jednego artysty: „[k]tóż nie znałby Ernesta? [...] Dezentjé maluje *sawah*, woda srebrnawo pobłyskuje, a groble zielenią się; w tle umieszcza górę i ta góra, można na to spokojnie liczyć, będzie ciemnoniebieska; obecna jest obowiązkowa palma, na firmamencie zaś w oddali topnieją tęskne odcienie żółci wraz z poetyczną czerwienią. Pomyślano więc należycie o miękkiem, delikatnym nastroju i jeśli pożądanym byłby jeszcze jakiś atrybut, jedno drzewo palmowe więcej czy chatka tubylca, da się to zapewnić. Rozczarowania obawiać się nie trzeba: Dezentjé niezmiennie pozostaje podobny do samego siebie: zawsze poetyczny, zawsze kompletny, zawsze...

³⁰ Zob. recenzję wystawy z 1932 r.: H. v. V. [Henri van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereniging van Beeldende Kunstenaars*, „d'Oriënt” 1932 (10 XII), nr 50, s. nlb., il., a także omówienia prac Mystkowskiego z 1928 roku, m.in.: S. A., *De Schilder C. Mystkowski*, „Het Indische Leven” 1928 (10 III), nr 31, il.; O., *De tentoonstelling in den Kunstkring*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (14 III).

³¹ Wskazuje na to m.in. obszerna korespondencja między Tielrooy'em a artystami. Zob. RDK – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (Holenderski Instytut Sztuki), Haga, Archief Johannes B. Tielrooy (1930-1953).

nieopisanie nudny, słaby w rysunku, nijaki w barwie, pseudodystyngowany, sentymentalny do mdłości i wszędzie popularny”³².

Publikacja ta stała się inspiracją do powstania innego kanonicznego tekstu, uważanego za manifest nowoczesnego malarstwa indonezyjskiego. Esej *Seni lukis Indonesia sekarang dan yang akan datang* (Malarstwo indonezyjskie teraz i w przyszłości), opublikowany w 1946 roku w zbiorze *Seni lukis, kesenian dan seniman*, autorstwa Sindudarsono Sudjojono (1913-1986), ukonstytuował pojęcie *mooi Indië* (piękne Indie), funkcjonujące odtąd zazwyczaj jako sarkastyczne określenie na dzieła artystów, przede wszystkim europejskich, stworzone w Indiach Holenderskich³³. „Obrazy, które można zobaczyć współcześnie, to nic innego jak tylko liczne pejzaże (*landschappen*): pole ryżowe (*sawah*) podczas orki, czysta woda płynąca przez pola ryżowe, albo szalas pośród pól; nie zapominajmy o palmach kokosowych albo krzakach bambusa rosnących nieopodal i niebieskawych sylwetach gór w oddali. [...] Wszystko bardzo piękne i romantyczne, niczym raj, przyjemne, przesycone spokojem i ciszą. Te obrazy oznaczają tylko jedno: *mooi-Indie*”³⁴.

Sudjojono poddał krytyce nie tylko Europejczyków, ale wszystkich, którzy jego zdaniem tworzyli przesłodzone i podkreślające egzotykę obrazy. Do tego grona zaliczał także rodzimych malarzy, takich jak nieżyjący już w czasie publikowania artykułu, ale popularny zwłaszcza w latach trzydziestych XX wieku Raden Mas Pirngadi (1878-1936), pochodzący z jawajskiej arystokracji, który rysunku oraz malarstwa uczył się od przebywających w Indiach artystów. Bez wątpienia w kręgu tym znajdował się również inny artysta indonezyjski, działający w Surabaya Frederik Kasenda (Kasenda) (1891-1942), w którego twórczości można znaleźć bezpośrednie odwołania do Mas Pirngadięgo, du Chattela i Elanda, a częściowo także Dezentjé. (il. 6)

Krytyki nie uniknęli nawet malarze z jego pokolenia, jak Basuki Abdullah (1915-1993), syn jednego z najbardziej znanych jawajskich artystów,

³² J. Tielrooy, *Indië in de schilder -en teekenkunst*, „Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift” 1930 (juli-december), nr 2, s. 6, il.

³³ Por. M. Agus Burhan, *Perkembangan seni lukis Mooi Indië sampai PERSAGI di Batavia, 1900-1942*, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta 2014, m.in. s. 4 oraz 33-35.

³⁴ S. Sudjojono, *Seni lukis kesenian dan seniman*, Aksara Indonesia, Yogyakarta 2000, s. 1 (wyd. I 1946). W latach 1939-1941 eseje Sindudarsono Sudjojono ukazywały się w piśmie „Kebudayaan dan Masyarakat”.



il. 6. F. Kasenda, *Pole ryżowe*

urodzonego w tym samym roku co Mas Pirngadi – Abdullaha Suriosubroto (1878-1941)³⁵. Sudjojono, który przez trzy miesiące sam był uczniem Pirngadiego³⁶, uważał, że realistyczne przedstawienia, zwłaszcza pejzażu kolonii, jakie tworzyli zarówno jego nauczyciel, jak i podobni mu artyści naśladowujący malarzy europejskich, niezależnie od talentu ich twórców, powinny zniknąć ze sztuki mającej wyrażać ideały niepodległego narodu indonezyjskiego. Malarstwo miało jego zdaniem odbijać prawdę, w której najpełniej wyraża się piękno. Zarazem poszukiwał w sztuce pierwiastka indonezyjskiego, swoistego stylu narodowego, który miał tylko inspirować się przeszłością, ale kierować się ku przyszłości³⁷.

23 października 1938 roku w Batawii utworzone zostało PERSAGI. Oprócz Sudjojono do stowarzyszenia należało około dwudziestu artystów, w tym bracia Agus i Otto Djaja, Surono (Soerono), Ramli, Abdul Salam i jedyna kobieta – Emiria Sunassa. Przybyli do Batawii z różnych obszarów kolonii, wywodzili się z różnych środowisk, nie wyznawali jednej religii, mieli też odmienne doświadczenia wynikające z własnej edukacji. Niektórzy z nich, jak

³⁵ Zob. zjadliwą krytykę prac B. Abdullaha w: S.S.101 [S. Sudjojono], *Basoeki Abdullah dan kesenian meloekis*, „Keboedajaan dan Masjarakat”, Th. II, no.1 (Mei 1940), s. 10-13.

³⁶ A. Sidharta, *S. Sudjojono. Visible Soul*, Museum S. Sudjojono, Jakarta 2006, s. 24.

³⁷ *Brochure Kesenian*, Kementerian Penerangan Republik Indonesia, Jakarta 1949, s. 15-16. Por. C. Holt, *Art in Indonesia. Continuities and change*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1967, s. 196-197; M. Agus Burhan, op. cit., s. 62.

pochodzący z rodziny arystokratycznej Agus Djaja, kształcili się w Europie. Łączyło ich jednak przekonanie o konieczności ustanowienia nowej Indonezji³⁸ i wiara, że sztuka może służyć ideałom niepodległego, zjednoczonego kraju. Niektórzy uczyli się już malarstwa lub pracowali w biurach reklamowych i architektonicznych, lecz podczas pierwszych miesięcy, które spędzali na wspólnej pracy, zrezygnowali z relacji nauczyciel – uczeń. Czytali pisma poświęcone sztuce i konfrontowali się z oryginalnymi dziełami, które mogli zobaczyć na wystawach, w tym przede wszystkim pracami z kolekcji Regnaulta. (il. 7)



il. 7 Agus Djaja, *Anak-anak* (Dzieci)

Po ponad roku zdecydowali się wystosować prośbę o umożliwienie im stworzenia wystawy w budynku Kręgu, która została jednak odrzucona przez krytyczkę sztuki Jeanne de Loos-Haaxman³⁹, bez oglądania którejkolwiek z

³⁸ PERSAGI uważano nawet za organizację nacjonalistyczną, A. Sidharta, op. cit., s. 37.

³⁹ De Loos-Haaxman była dziennikarką i krytyczką sztuki, absolwentką historii sztuki oraz rysunku Akademii w Hadze, która do Batawii przyjechała wraz z mężem w latach dwudziestych. Y. Marcus-de Groot, *Kunstgeschiedenis in Nederlands-Indië*. Jeanne de Loos-

przygotowanych prac. Dlatego w kwietniu 1940 roku pierwsza wystawa prac malarzy indonezyjskich została zaprezentowana w sali wydawnictwa Kolff, gdzie pracował członek PERSAGI i uczeń van Velthuysena, Surono (1914-2000)⁴⁰. Dopiero rok później, w maju 1941 roku, artyści ci, wystawili swoje obrazy pod auspicjami batawskiego Kręgu.

Trudno ocenić, czy Mystkowski miał okazję oglądać jakieś prace Sudjojono lub innych działających z nim malarzy. Zmarł w maju 1938 roku, dwa lata przed wystawą PERSAGI u Kolffa, ostatnie miesiące życia spędzając z dala od najważniejszych wydarzeń w społeczności działających w Batawii artystów. Niemniej początkowa niechęć zarządu Kręgu do zaprezentowania tej twórczości wskazuje na znaczący rozdźwięk pomiędzy „salonem”, a potrzebami młodego pokolenia rodzimych artystów i nowej zbiorowości, jaką stanowili świadomi swojej jedności Indonezyjczycy⁴¹. Także publicystyka odbijająca te dwie postawy intelektualno-artystyczne: zachowawczego przywiązania do *status quo* kolonii i radykalnego nacjonalizmu wydawała się funkcjonować w dwóch odrębnych światach. Ich zderzenie, przyspieszone przez wybuch II wojny światowej, wyznaczyło początek nowego rozdziału w historii sztuki tego obszaru. (il. 8)

Działalność artystów i krytyków związanych z Kręgami Sztuki umożliwiła narodziny bogatego i wielobarwnego środowiska, które w dużym stopniu zadecydowało o kształcie życia kulturalnego w Indiach Holenderskich w późnych latach dwudziestych i trzydziestych. Okres, w którym na Jawę przybył Mystkowski, był – pomimo odczuwalnych skutków Wielkiego Kryzysu – czasem największego rozkwitu tamtejszych środowisk artystycznych, zakończonego dopiero inwazją wojsk japońskich w 1942 roku.

Okupacja japońska, głosząc hasło „Azja dla Azjatów” i dyskryminując oraz

Haaxman (1881-1976), [w:] eadem, *Kunsthistorische vrouwen van weleer: De eerste generatie in Nederland vóór 1921*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2003, s. 356-386. W latach 1926-1929 de Loos-Haaxman publikowała w dzienniku „Java Bode” oraz aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym Batawii. Jej krytyka prac paryskich zaprezentowanych w Batawii w 1928 roku sprawiła, że Mystkowski wystosował do „Java Bode” list z żądaniem sprostowania, za co do końca pracy w dzienniku de Loos-Haaxman nie wymieniała jego nazwiska. H. X., *Kunstkring. Tentoonstelling*, „Java Bode” 1928 (14 III), dopisek redakcji pod recenzją odnoszącą się do ekspozycji prac Gertrud Zuelzer.

⁴⁰ Informacja o praktykowaniu przez Surono malarstwa u van Velthuysena zamieszczona w: *Brochure Kesenian*, s. 7; o pracy Surono w firmie Kolff patrz: A. Sidharta, op. cit., s. 36.

⁴¹ Por. M. Agus Burhan, op. cit., s. 5, a także s. 37.



il. 8 Sudibio, *Kekau Penduduk Jogja* (Do mieszkańców Yogyakarta)

zwalczając to, co europejskie⁴², paradoksalnie stworzyła klimat wspierający rozwój artystów rodzimych. Dla nich był to czas zdobywania doświadczenia i utwierdzania się w przekonaniu, że droga, jaką obrali członkowie PERSAGI, istotnie prowadziła do stworzenia nowoczesnego malarstwa indonezyjskiego⁴³. Należy jednak pamiętać, że fundamenty tej przemiany położyli zarówno bezpośredni nauczyciele Sudjojono i twórców z jego kręgu, jak i wcześniejsze pokolenia znanych i anonimowych artystów, którzy działali w Indiach Holenderskich. Popularyzując sztukę, wpłynęli na ukształtowanie się klimatu sprzyjającego w latach trzydziestych XX wieku pojawieniu się licznej grupy młodych Indonezyjczyków upatrujących swoje powołanie w malarstwie⁴⁴.

⁴² Wielu artystów o korzeniach europejskich znalazło się w japońskich obozach, m.in. Charles Sayers, który zmarł z powodu wycieńczenia podczas wykonywania pracy przymusowej przy budowie Kolei Birmańskiej. K. v. Brakel, *Charles Sayers...*, s. 101.

⁴³ Zob. M. Agus Burhan, *Seni lukis Indonesia masa Jepang sampai Lekra*, UNS Press, Surakarta 2013.

⁴⁴ Por. eadem, *Perkembangan seni lukis...*, s. 44.

BIBLIOGRAFIA

Archiwa

RDK – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (Holenderski Instytut Sztuki), Haga, Archief Johannes B. Tielrooy (1930-1953).

Druki zwarte i ciagle

Brochure Kesenian, Kementerian Penerangan Republik Indonesia, Jakarta 1949.

„Czarodziej rylca”. *Wystawa w sto dziesiątą rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego 1894-1975*, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2004.

Een tentoonstelling van Indische schilderijen, „Het Nieuws van den Dag” 1924 (2 VII).

Goedenboek uitgegeven bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de Vereeniging de Nederl.-Indische Kunstkring te Batavia, G. Kolff & Co., Batavia 1927.

Indische Museumplannen, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1926 (16 I).

Abeyasekere Susan, *Jakarta. A History*, Oxford University Press, Singapore-Oxford-New York 1987.

Bosma Ulbe, Raben Remco, *Being „Dutch” in the Indies. A history of creolisation and the Empire, 1500-1920*, NUS Press, 2008.

Brakel Koos van, *For evidently, the fine arts do not thrive in the Indies*, [w:] Marie-Odette Scalliet i inni, *Pictures from the Tropics. Paintings by Western Artists during the Dutch Colonial Period in Indonesia*, Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam 1999, s. 103-128.

Brakel Koos van, *Charles Sayers 1901-1943. Pioneer painter in the Dutch East Indies*, KIT Publishers, Amsterdam 2004.

Burhan M. Agus, *Perkembangan seni lukis Mooi Indië sampai PERSAGI di Batavia, 1900-1942*, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta 2014.

Burhan M. Agus, *Seni lukis Indonesia masa Jepang sampai Lekra*, UNS Press, Surakarta 2013.

Cribb R. B., Kahin Audrey, *Historical dictionary of Indonesia*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland-Toronto-Oxford 2004.

Groot Yvette Marcus-de, *Kunstgeschiedenis in Nederlands-Indië. Jeanne de Loos-Haaxman (1881-1976)*, [w:] eadem, *Kunsthistorische vrouwen van weleer: De eerste generatie in Nederland vóór 1921*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2003, s. 356-386.

H. v. V. [Henri van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „d'Oriënt” 1932 (10 XII) nr 50, s. nlb., il.

Holt Claire, *Art in Indonesia. Continuities and change*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1967.

Ingleson John, *Workers, unions and politics. Indonesia in the 1920s and 1930s*, Brill, Leiden-Boston 2014.

Kop G. G. van der, *Batavia. Queen city of the East*, G. Kolff & Co, Batavia-Java 1926.

Loos-Haaxman Jeanne de, *Verlaat Rapport Indië: drie eeuwen westerse schilders, tekenaars, grafici, zilversmeden en kunstnijveren in Nederlands-Indië*, Mouton & Co, The Hague 1968.

Niel Robert van, Rasuanto Bur, *Munculnya elit modern Indonesia*, Dunia Pustaka Jaya, Jakarta 1984.

O., *De tentoonstelling in den Kunstkring*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (14 III).

Ricklefs M.C., *A history of modern Indonesia since c. 1200*, Stanford University Press, Stanford 2001.

S.A., *De Schilder C. Mystkowski*, „Indische Leven” 1928 (10 III), nr 31, il.

Sidharta Amir, S. Sudjojono. *Visible Soul*, Museum S. Sudjojono, Jakarta 2006.

Siedlecki Michał, *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, Wydawnictwo Morkowicza, Warszawa-Kraków 1913.

Silver Christopher, *Planning the megacity. Jakarta in the twentieth century*, Taylor & Francis, Oxfordshire 2007.

Sm, *Van schilders en schilderkunst in Indië*, „De Taak”, no. 19 (8 XII 1917).

S.S.101 [S. Sudjojono], *Basoeki Abdullah dan kesenian meloekis*, „Keboedajaan dan Masjarakat”, Th. II, no.1 (Mei 1940), s. 10-13.

Sudjojono Sindudarsono, *Seni lukis kesenian dan seniman*, Aksara Indonesia, Yogyakarta 2000, s. 1 (wyd. I 1946).

Taylor Jean Gelman, *The social Word of Batavia: Europeans and Eurasians in colonial Indonesia*, The University of Wisconsin Press 2009.

Tielrooy Johannes, *Indië in de schilder-en teekenkunst*, „Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift” 1930, nr 2/80 (juli-december), s. 1-10, il.

Dostępne w Internecie

O’Malley William Joseph, *Indonesia in the Great Depression. A study of East Sumatra and Jogjakarta in the 1930s*, Cornell University, 1977 (rozprawa doktorska). Mikrofilm rozprawy dostępny na serwisie ProQuest Dissertations Publishing: [https://search.proquest.com/docview/302837271/\[dostęp:12 II 2017\]](https://search.proquest.com/docview/302837271/[dostęp:12 II 2017]).



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**