

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 7-8 (70-71) lipiec-sierpień

2018

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2018, nr 7-8 (70-71) lipiec-sierpień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego (redaktor) 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. Waldemar Deluga i dr hab. Bogna Łakomska

Redakcja: Grażyna Raj

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:

Beata Biedrońska-Słota: **Oddział Krakowski Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i działalność Instytutu w Krakowie**

Grzegorz First: **Berner Altorientalisches Forum III**

Wykłady:

Grzegorz First: **Wizerunki bóstw demonów na starożytnym Bliskim**

Wschodzie

Marzenna Czerniak-Drożdżowicz: **Od idei do wizerunku – Indie**

Beata Biedrońska-Słota: **Polski ubiór narodowy jako wyraz tradycji oraz niezależności politycznej i kulturalnej**

Publikacje Instytutu w 2017 roku (opr. Jerzy Malinowski)

Oddział Krakowski Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i działalność Instytutu w Krakowie

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata powstał 26 lutego 2011 roku z połączenia Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej w Toruniu (założonego 28 marca 2000 roku) i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu w Warszawie (2 grudnia 2006 roku) z Oddziałami Krakowskim, Toruńskim i Warszawskim.

Oddział Krakowski Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata rozpoczął działalność wraz jego rejestracją 28 czerwca 2011 roku. W 2017 roku Instytut uzyskał w wyniku parametryzacji status placówki naukowej.

Oddział prowadzi badania przede wszystkim w zakresie sztuki Azji i kontaktów Polski z Turcją, Persją i krajami arabskimi, a także Indiami, Chinami i Japonią.

Działalność rozpoczął w 2008 roku organizacją przy współpracy Muzeum Narodowego w Krakowie konferencji *Tkaniny orientalne w Polsce – gust czy tradycja*. Książka zawierająca artykuły zaprezentowane w czasie konferencji ukazała się w serii „Conferences of the Polish Society of Oriental Art”, dziś znanej jako „World Art Studies. Conferences and Studies of the Polish Institute of World Art Studies”, t. IV pod redakcją dr Beaty Biedrońskiej-Słotowej.

W 2009 roku odbyły się w Krakowie dwie konferencje: We wrześniu I Konferencja Polskich i Chińskich Historyków Sztuki *Poland – China. Art and cultural heritage* przygotowana w Collegium Maius wspólnie z Tsinghua University w Pekinie, Shanghai University i Instytutem Konfucjusza Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, zorganizowana przez prof. Jerzego Malinowskiego, dr Magdalenę Furmanik-Kowalską i dr Bogdana Zemanka. Tom studiów pod redakcją dr Joanny Wasilewskiej ukazał się w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2011 roku. (Włączony do dzisiejszej serii „World Art Studies” jako t. VI).

W październiku 2009 roku w Krakowie zorganizowana została I Konferencja Sztuki Islamu, największa w historii Stowarzyszenia i Instytutu, *Art of the*

Islamic World and Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries (dedykowana Tatarom polsko-litewskim). Przyciągnęła wielu badaczy z Turcji, Azerbejdżanu, Iranu, z krajów tatarskich (Krymu, Tatarstanu, Baszkortostanu), Rosji, Ukrainy, Środkowej Azji, Europy, USA i Malezji, krajów arabskich. Konferencja otworzyła nowe, fascynujące perspektywy badawcze i międzynarodowe kontakty. Istotny wkład w organizację wniosła prof. Swietłana Czerwonnaja (Oddział Toruński). Referaty wygłoszone w czasie konferencji zostały opublikowane jako tom V obecnej serii „World Art Studies” pod redakcją dr Beaty Biedrońskiej-Słotowej, Magdaleny Ginter-Frołow i prof. Jerzego Malinowskiego (Kraków 2011)¹. Konferencja była pierwszą z zorganizowanych wspólnie Manggha Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej w Krakowie.

Rok później, w październiku 2010 roku w Muzeum Manggha Stowarzyszenie/ Instytut zorganizowało kolejną dużą światową konferencję *Art of Japan, Japanism and Polish-Japanese Art Relations*, przygotowana przez Aleksandrę Görlich, dr Magdaleny Furmanik-Kowalską, prof. Jerzego Malinowskiego i dr Joannę Wasilewską, z której ukazał się obszerny tom pod redakcją dr Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik i Jerzego Malinowskiego (dziś jako t. IX „World Art Studies”, Toruń 2012).

¹ Kontynuacją polsko-tureckiej współpracy, w której zaangażowany był Oddział Krakowski, stały się dwie konferencje, zorganizowane w 600-lecie ustanowienia dyplomatycznych stosunków między Polską a Turcją w 1414 roku. W maju na Uludağ University w Bursie odbyła się konferencja *Bursa and Krakow: history and artistic culture of the Ottoman Empire and Kingdom of Poland in 15th – 16th century*, przygotowaną przez prof. Elvan Topalli i Karolinę Krzywicką (Oddział Warszawski).

II Konferencję Sztuki Islamu *Polish-Lithuanian Commonwealth – Ottoman Empire: art & architecture – religions – societies*, zorganizowały dr Magdalena Ginter-Frołow i Karolina Krzywicka we wrześniu tego roku w Warszawie. Wyniki konferencji ukazały się jako tom 6 rocznika Instytutu „Art of the Orient” w 2017 roku pod redakcją dr Beaty Biedrońskiej-Słotowej, Karoliny Krzywickiej, dr hab. Bogny Łakomskiej i Bogusława R. Zagórskiego.

W 2011 roku wybitnym osiągnięciem stała się konferencja *South-East Asia: art, cultural heritage and artistic relations with Europe / Poland*, przygotowana w Muzeum Manggha przez dr Izabelę Kopanię, prof. Jerzego Malinowskiego i dr Joannę Wasilewską. Obejmowała ona szeroki zakres sztuki dawnej i współczesnej – architektury, malarstwa i rzeźby, kultury wizualnej, teatru. Efektem był tom pod redakcją dr Izabeli Kopani, włączony dziś jako IX do serii „World Art Studies” (Warszawa – Toruń 2013).

Kolejne konferencje zorganizowane zostały w 2015 roku. We wrześniu Oddział Krakowski zorganizował przy współpracy z Muzeum Manggha konferencję *Textiles of the Silk Road. Design and decorative techniques from Far East to Europe*. Materiały z Konferencji ukazały się w 4 tomie rocznika *The Artistic Traditions of Non-European Cultures* w 2016 roku pod redakcją Beaty Biedrońskiej-Słotowej i Aleksandry Görlich.

W tym samym roku w Muzeum Manggha odbyła duża światowa konferencja *East Asian Theatres: traditions - inspirations - European / Polish contexts* (China – Korea – Japan), poświęcona tradycyjnemu teatrowi, inspiracja teatru europejskiego od końca XIX wieku oraz recepcją teatru wschodnioazjatyckiego w Europie, przygotowana przez Maurycego Gawarskiego, dr hab. Beatę Kubiak Hochi oraz dr hab. Ewę Rynarzewską (Oddział Warszawski). Tom z konferencji, poświęcony pamięci prof. Zbigniewa Osińskiego, ukazał się pod redakcją organizatorów jako tom 13 przekształconej na rocznik serii „World Art Studies” (2017).

W następnym roku, w październiku 2016 roku, w Muzeum Manggha odbyła się kolejna konferencja Instytutu *Art and religions in pre-Islamic Central Asia*, przygotowana przez profesorów Barbarę Kaim, Jerzego Malinowskiego Marka Mejora, Andrzeja Rozwadowskiego oraz Karolinę Krzywicką. Materiały z niej ukazały się w 2018 roku w tomie 7 rocznika Instytutu „Art of the Orient” w 2017 roku pod redakcją dr hab. Bogny Łakomskiej.

W działalności Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata Kraków stał się głównym miejscem międzynarodowych konferencji, poświęconych sztuce, teatrowi i kulturze artystycznej Azji (łącznie z Bliskim Wschodem).

Jedyna konferencja poświęcona sztuce europejskiej miała miejsce w kwietniu 2018 roku. W Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się międzynarodowa

konferencja „Henryk Siemiradzki that we do not know”, wpisująca się w obchody 175 rocznicy urodzin artysty. Konferencja była częścią prac prowadzonych w ramach „Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” realizowanego przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, z grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Materiały z tej konferencji ukażą się w tomie 18 „World Art Studies” w końcu bieżącego roku.

Oddział Krakowski przez cały czas starał się organizować zebrania naukowe raz lub dwa razy w miesiącu. W latach 2014-2017 odbyły się wykłady:

Dr Dominik Ziarkowski (Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie; PISnSS) *Zamki na Wyżynie Krakowsko-Częstochowskiej. Problemy konserwacji i udostępniania dla turystyki* (Kraków 2014) – promocja książki
_Dr Beata Biedrońska-Słota (PISnSS), *Kobierce tureckie w Polsce w kontekście wystawy kobierców tzw. siedmiogrodzkich w Muzeum Narodowym w Gdańsku*

_Aleksandra Görlich (Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”; PISnSS) i Joanna Haba (Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”; PISnSS) *Japońskie parawany – konstrukcja i szczególna forma obrazu.*

_Dr Beata Biedrońska-Słota (PISnSS), *Makata turecka zakupiona w Stambule przez Henryka Sienkiewicza.*

_Ewa Marcinkowska (Muzeum Narodowe w Krakowie), *Farangi-sazi. Nowe spojrzenie na malarstwo perskie XVII w.*

_Dr Małgorzata Reinhard-Chlanda *Kira Banasińska - sto lat emigracji na kontynencie azjatyckim. Portret artystki i niezłomnej Polki.*

Joanna Haba (Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej), *Czerwone uchikake – zabytkowe kimono z kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego.*

W 2018 roku spotkania odbywają się co dwa miesiące w ramach "**Krakowskich spotkań ze sztuką Orientu**":

Pani Diana Dyjak Montes de Oca, wystąpiła ze wspomnieniami *Trochę o sztuce Nowej Gwinei*

Prof. Marzenna Czerniak-Drożdżowicz i dr Grzegorz First przedstawili wykłady *Od idei do wizerunku. Obrazy bóstw na dawnym Wschodzie (od Egiptu po Indie)* – **teksty publikowane w bieżącym numerze**

Aleksandra Görlich zajęła się zagadnieniem *Hikifuda - ulotne życie reklamy* - prezentacja dotycząca hikifudy, czyli japońskich ulotnych druków reklamowych, w kontekście ich funkcji, technik tworzenia oraz tematów dekoracji

Joanna Haba i Anna Bielak: *Wokół wystawy KIMONO. Forma. Wzór. Rzecz do noszenia* - Joanna Haba (kuratorka wystawy) i Anna Bielak (konsultantka wystawy i autorka jej tekstów) oprowadziły gości po wystawie w Muzeum Manggha i opowiedziały o dawnym i współczesnym kimonie japońskim w kontekście technik wykonania i dekoracji oraz zmian kulturowych.

Dr Beata Biedrońska – Słota

Prezes Oddziału Krakowskiego

Berner Altorientalisches Forum III

W dniach 14-15 czerwca 2018 r. odbyło się w Bernie trzecie międzynarodowe spotkanie *Berner Altorientalisches Forum* (BAF)

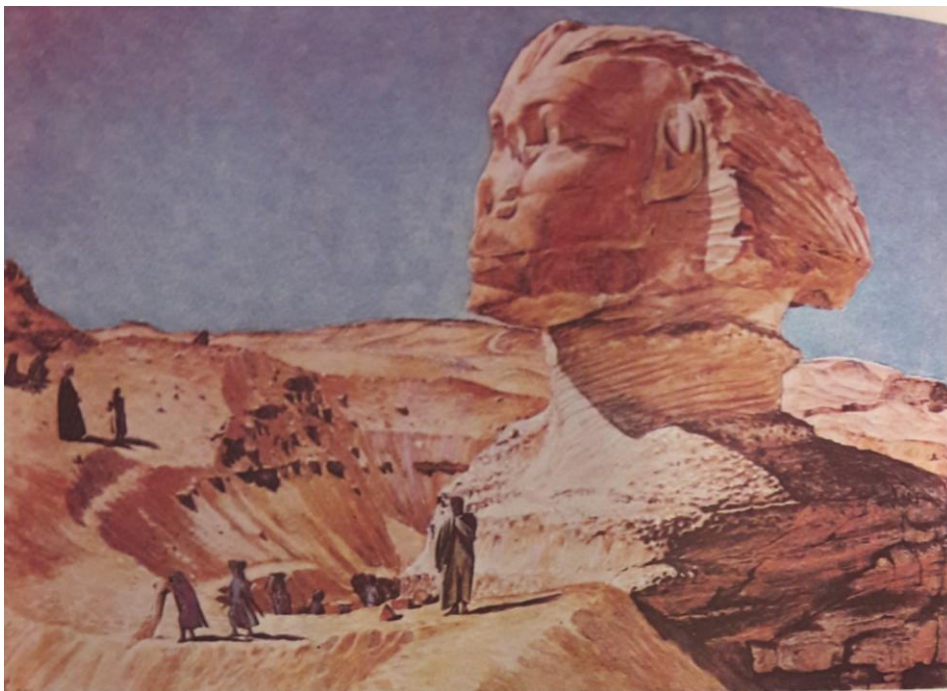
BAF jest to inicjatywa Uniwersytetu w Bernie, której celem jest multidyscyplinarne spojrzenie na Bliski Wschód w szerokiej perspektywie badawczej. Bliski Wschód jest tutaj geograficznie definiowany jako obszar od Sudanu i Półwysp Arabski po Turcję, i Azję Środkową. Do badań zostali zaproszeni zarówno archeolodzy, filolodzy – orientaliści, jak i historycy i historycy sztuki. Przedmiotem BAF jest zarówno wymiar starożytny kultur Bliskiego Wschodu, jak i recepcja Orientu w czasach późniejszych w sztukach wizualnych¹.

W tegorocznej edycji BAF referat (w formie rejestrowanego „talku”) wygłosił dr Grzegorz First (PISnSS, Kraków) który podjął temat ***Orient as an inspiration. Archaeology of Ancient Near East in “academic” paintings – some archaeological comments***. W wystąpieniu zostały zaprezentowane główne cechy nurtu „orientalistycznego” w malarstwie akademickim XIX w. wraz z tradycjami malarstwa romantycznego i prerafaelickiego. Impulsem do rozwoju zainteresowania Orientem w sztukach wizualnych, nie tylko jako źródłem tła czy detalu, ale jako główny temat dzieła, była ekspansja państw europejskich na Wschodzie, w tym kampania Napoleona w Egipcie i Syrii na przełomie XVIII i XIX w. Rozwój badań archeologicznych nad antykiem orientalnym przyczynił się do większego zainteresowania artystów tematyką wschodnią, zarówno w wymiarze im współczesnym, jak i tym starożytnym. Obok znanych dzieł artystów (takich jak Alma Tadema, Jean-Léon Gérôme, Edwin Long, William Holman Hunt, John Frederic Lewis, Antoine Jean Gros) podkreślić należy także wkład polskich artystów, szczególnie tych którzy w swych obrazach odnosili się nie tyle do Wschodu im współczesnego, ale

¹ Referaty i wystąpienia są publikowane w BAF-Online Journal. Jest już dostępne *Proceedings of the BAF 2016* z referatem G. Firsta „*Polymorphic iconography common influences or individual features in the Near Eastern perspective*” (Contextualising symbolism - <https://bop.unibe.ch/baf>)

podejmowali tematykę starożytną². W wystąpieniu skupiono się zatem na dwóch wybranych aspektach treściowych obrazów: 1) orientalny artefakt jako detal i 2) orientalna historia jako osobowość, które zilustrowano dziełami Polaków: Henryka Siemiradzkiego, Paula / Pawła Merwarta i Ludwika Wiesiołowskiego. W konkluzji stwierdzono iż w odróżnieniu od dzieł przed-akademickich, Orient starożytny był traktowany przez artystów nadal jako źródło detalu, cytatu, czy tła, ale także jako symbol wielokulturowości, ilustracja biblijnej historii, oraz ludzkich emocji. Jego wizja była na płaszczyźnie realnej zgodna z ówczesnym stanem wiedzy, a artyści ożywiali archeologiczne artefakty i historie, przyczyniając się do pobudzenia wyobraźni ówczesnych odbiorców³.

Dr Grzegorz First



Thomas Seddon, Wykopaliska wokół Sfinksa, 1856 (Ashmolean Museum, University of Oxford)

² Por. Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1 połowie XX wieku, Anna Kozak, Tadeusz Majda (red.), Aneta Biały et al. (aut. tekstów), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008.

³ Więcej informacji, w tym streszczenia innych wystąpień na stronie http://www.baf.unibe.ch/baf_2018/

Tekst prezentowany 15 stycznia 2018 roku w ramach spotkania Oddziału Krakowskiego *Od idei do wizerunku. Obrazy bóstw na dawnym Wschodzie (od Egiptu po Indie)* w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

Grzegorz First (PISnSS, Kraków)

Wizerunki bóstw - demonów na starożytnym Bliskim Wschodzie

Różnorodność ikonografii religijnej kultur starożytnego Bliskiego Wschodu zawsze stwarzała problemy zarówno w zakresie identyfikacji, jak i interpretacji¹. Wielość form reprezentowania bóstw, ale także idei i myśli religijnych, powszechne stosowanie form mieszanych (ludzko-zwierzęcych) i ogromna swoboda kształtowania wizerunków boskich, szczególnie w późniejszych okresach – wszystko to przyczynia się do dwuznaczności i w rezultacie utrudnia analizę wielu przedstawień religijnych zarówno kultu oficjalnego, jak i prywatnego. Trudności te są szczególnie widoczne w przypadku niezwykle interesujących i intrygujących przedstawień demonów, które towarzyszyły mieszkańcom starożytnego Wschodu w różnych momentach życia, będąc wyrazem tzw. pobożności indywidualnej i magii². Dla archeologa czy historyka sztuki niezwykle frapujący jest aspekt ikonografii demonicznej, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę trwałość pewnych symboli i ich użytkowanie w czasach późniejszych – w sztuce średniowiecznej czy nowożytnej czy sztukach wizualnych i kulturze masowej³.

¹ W prezentowanym studium z racji rozległości tematu skupiono się na wybranych wizerunkach z kręgu Mezopotamii i Egiptu.

² Z najnowszej literatury por. J. Assmann (et al.), *Archiv für Religionsgeschichte*, Bd 14, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2013.

³ Por. najnowsze ujęcie tematu: S. Bhayro, C. Rider (red.), *Demons and Illness from Antiquity to the Early – Modern Period*, Brill Leiden – Boston 2017; L. Petzoldt, *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*, Beck C. H. 2015.

Wizerunki demonów to przede wszystkim formy mieszane – do ich przedstawień użyto zarówno cech ludzkich, jak i zwierzęcych oraz licznych atrybutów symbolicznych i magicznych. To pomieszczenie gwarantowało oddziaływanie, jak i oddawało niezwykłość samych bytów, które mogły stanowić pośrednik między światem bogów a ludzi. Badania nad funkcją bliskowschodnich demonów i ich przedstawień w poszczególnych regionach i kulturach oraz epokach są w toku⁴. Studia te obejmują zarówno źródła tekstowe – miejsce i kontekst przywoływania poszczególnych demonów, jak i archeologiczno–ikonograficzne. Rola analiz ikonograficznych jest tym ważniejsza, gdyż przynajmniej w przypadku kultur mezopotamskich demony rzadko występują w tekstach ściśle mitologicznych, częściej w krótkich magicznych wezwaniach i zaklęciach⁵. Ich wyobrażenia są jednak także rzadkie, co wiąże się zapewne z przekonaniem, że wizerunek demona może zagrozić ludziom. Większa różnorodność szczególnie wizerunków demonów występuje w demonologii egipskiej, widzimy tutaj zresztą typową dla myśli egipskiej tendencję tworzenia, łączenia, przeplatania atrybutów, bóstw, symboli w celu zwielokrotnienia ich oddziaływania. Egipskie demony mogą być dobre i złe jednocześnie, te mezopotamskie wydają się być głównie złe – są one posłańcami woli bogów, wykonawcami kary za grzechy⁶. Często demony są kojarzone jako byty związane z wiatrem i burzą, co stanowi zapewne odbicie pierwotnych i naturalnych lęków ludzi przed zagrożeniami natury.

Jednym z najbardziej znanych wizerunków demona kręgu bliskowschodniego asyryjskiego jest Pazuzu⁷ (il. 1). Demon ten reprezentowany jest jako postać o ciele człowieka, ze zwierzęcymi elementami: podwójną parą skrzydeł, szponami i ogonem. Jego prawa dłoń jest najczęściej podniesiona; lewa

⁴ M. Krebernik, *Götter und Mythen des Alten Orients*, Verlag C. H. Beck München 2012, s. 57–79, 107–109, tam dalsza literatura.

⁵ A. Green, J. Black, *Demons and Monsters*, [w:] P. Bienkowski, A. Millard (red.), *Dictionary of the Ancient Near East*, British Museum, London 2000, s. 91-92.

⁶ R. Lucarelli, *Demons (benevolent and malevolent)*, [w:] J. Dieleman, W. Wendrich (red.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles 2010, s. 1-10.

⁷ N. P. Heessel, *Pazuzu. Archäologische und philologische Studien zu einem altorientalischen Dämon*, „Ancient Magic and Divination”, Bd IV, Leiden–Boston–Köln 2002.

opada swobodnie. Pazuzu często ma podkreślone cechy falliczne. Szczególnie jednak charakterystyczna jest jego twarz z odstraszającym grymasem, o cechach lwich lub psich. Najbardziej popularne wydają się być pełne przedstawienia Pazuzu w formie brązowych statuetek, jak choćby ta z kolekcji Luwru (nr inw. MNB 467), ale występują także terakotowe, skumulowane w cechy zwierzęce, małe wyobrażenia z dominującą, odstraszającą głową demona⁸.



il. 1. Statuetka Pazuzu, początek I tys. p.n.e., Musée du Louvre, nr inw. MNB 467

Pazuzu jako antropomorficzne bóstwo pojawia się w sztuce nowoasyryjskiej w ukształtowanej formie w wyniku dynamicznego rozwoju wierzeń i magii. Przedstawienia z Pazuzu były bardzo popularne poza Mezopotamią, odkrycia

⁸ Np. obiekt pochodzący z Ur (okres nowoasyryjski do późnobabiloński, I poł. I tys. p.n.e.) zbiory Liebieghaus, Frankfurt nad Menem (IM 20032) – por. R. Borger, „Archiv für Orientforschung” 17, 1954-1956, s. 358.

są obecne również w Palestynie i Egipcie⁹. Skrzydła, fallus i podniesione ramiona wydają się być wspólnym elementem, typowym dla przedstawień ochronnych istot, stróżów i demonów, przywoływanych przez ludzi w katastrofach, chorobach itd. Choć Pazuzu, pierwotnie zapewne demon wiatru, burzy i suszy, wydaje się być złym demonem, kontekst jego występowania wskazuje, że on sam mógł odstraszać inne złe byty, chroniąc ludzi przed licznymi nieszczęściami.



il. 2. Głowa Humbaby, XVIII-XVII w. p.n.e., British Museum, nr inw. 116624

Za brata Pazuzu uznaje się kolejnego znanego demona, jakim był Humbaba / Huwawa¹⁰ (il. 2). Jest on znany z eposu o Gilgameszu, występuje tu jako strażnik „Lasu Cedrowego”, gdzie mieszkają bogowie. W tekście eposu w którym heros Gilgamesz i bóg Enkidu ścinają głowę demonowi, Humbaba jest opisywany jako byt, który:

„ma łapy lwa, ciało pokryte kolczastą łuską, jego stopy mają szpony sępa, a na jego głowie znajdują się rogi dzikiego byka, jego ogon i fallus wieńczone są głowami węża”¹¹.

⁹ Jedna z figur z Pazuzu została znaleziona np. na terenie egipskiej Delt, w Tanis – por. P. R. S. Moorey, *A Bronze Pazuzu Statuette from Egypt*, Iraq 27, 1965, s. 33-41.

¹⁰ Ojcem rodzeństwa miał być bardzo mało znany demon Hanbi.

¹¹ G. Burckhardt, *Das Gilgamesch-Epos – Eine Dichtung aus dem alten Orient*, Rütten & Loening 1991.

Zachowana do naszych czasów ikonografia Humbaby może mieć, podobnie jak Pazuzu, dwa warianty, przy czym w obu twarz demona ma cechy lwie. Najczęściej pojawia się sama głowa demona z charakterystycznym grymasem, jak na wyobrażeniu ze zbiorów Muzeum Brytyjskiego (nr inw. 116624)¹². Maską Humbaby stanowi zapewne odbicie sceny opisanej w eposie – ucięcia głowy demonowi i wielu badaczy w tym miejscu przywołuje analogię do mitu o Perseuszu i Meduzie, czyli grecką Gorgoną. Podobieństwo funkcji apotropaicznej nie oznacza oczywiście wzajemnego wpływu czy inspiracji; tego typu głowy emblematy możemy bowiem znaleźć w wielu kulturach, epokach i regionach świata. Niewątpliwie jednak wzmiankowany grymas jest pewnym elementem wspólnym: otwarte lub wykrzywione usta, otoczone brodą, duże oczy, uszy i czasami zęby odstraszały złe moce. Innym rzadszym wariantem jest oddanie całego ciała Humbaby w wersji terakotowej płaskorzeźby¹³. W tym przypadku demon może mieć nagie,



il. 3. Amulet z Lamasztu, VII-VI w. p.n.e., Metropolitan Museum of Art, nr inw. 86.11.2

¹² Por. także obiekty ze zbiorów Muzeum Liebieghaus, Frankfurt nad Menem (IM 65662, 11790).

¹³ Por. np. obiekt z Luwru, nr inw. AO 9034.

trochę karle i wykrzywione ciało oraz cechy androgyniczne – uwypuklone męskie narządy płciowe, ale i piersi z wydatnym brzuchem. Podobnie jak w przypadku Pazuzu, jego prawa ręka może być podniesiona do góry. Pierwsze znane obiekty z wizerunkiem Humbaby pochodzą z okresu starobabilońskiego (I ćwierć II tys. p.n.e.), tak też datowana jest maska z Muzeum Brytyjskiego. Następne wizerunki pochodzą z okresu nowoasyryjskiego i panowania perskiego.

Całkowicie żeńskim w treści i ikonografii demonem była Lamasztu, która w sposób szczególny zagrażała dzieciom – noworodkom i matkom w czasie porodu i położu¹⁴ (il.3). Źródła wskazują, że do walki z jej oddziaływaniem wykorzystywany był Pazuzu. W odróżnieniu od innych mezopotamskich demonów Lamasztu jest powszechnie obecna w źródłach pisanych – licznych zaklęciach datowanych już na okres starobabiloński, a zebranych w korpus w okresie nowoasyryjskim. Niezwykle jednak ciekawa jest ikonografia demonicy. Reprezentuje ona bowiem formę hybrydy, ale jednocześnie typ tzw. *Pani zwierząt* (greckie *Ἡ Πότνια Θηρῶν* – *Potnia theron*), przedstawianej w towarzystwie licznych zwierząt (które mogą flankować wizerunek bogini lub być przez nią trzymane, ujarzmiane lub deptane)¹⁵.

Jedno z zaklęć przeciwko Lamasztu tak ją opisuje:

„Wielka jest córka Nieba, która poddaje dzieci torturom
Jej ręka jest jak sieć, jej objęcie jak śmierć
Jest ona okrutna, wściekła, zła i drapieżna
Posłańcem, złodziejką jest córka Nieba
Dotyka ona łon kobiet rodzących
Wyciąga dziecko.
Córka Nieba jest jednym z bogów, jej braci
Nie ma własnych dzieci
Jej głowa to głowa lwicy
Jej ciało to ciało osła

¹⁴ Podobnie jak grecka Lamia, czy żydowska Lilith.

¹⁵ I. Cornelius, *Mistress of animals*, [w:] J. Egger and C. Uehlinger (red.), *Iconography of Deities and Demons. Electronic Pre-Publication*, 2009, 1-4

Ryczy jak lwica

Jej ciągly skowyt jak wycie psa”¹⁶.



il. 4. Amulet z Lamasztu, tzw. *Plaque des Enfers*, I poł. I tys. p.n.e., Musée du Louvre, nr inw. AO22205

Popularność Lamasztu, widoczna choćby w licznych zaklęciach magicznych wzywających demona, powoduje, że amulety z jej wizerunkiem podlegały także czasowemu zróżnicowaniu. Możemy nawet mówić o dwóch fazach chronologicznych w rozwoju przedstawień Lamasztu: starszej – babilońskiej i młodszej – asyryjskiej¹⁷. Faza starsza datowana już na okres kasycki (II poł.

¹⁶ W. Smith, *Lectures on the Religion of Semites*, New York 1969, s. 67. Por. także najnowszy korpus testów magicznych z udziałem Lamasztu – W. Farber, *Lamaštu. An Edition of the Canonical Series of Lamaštu Incantations and Rituals and Related Texts from the Second and First Millennia B.C.* (Mesopotamian Civilizations 17), Eisenbrauns, Winona Lake 2014.

¹⁷ Dotychczas skatalogowano 85 obiektów – amuletów z Lamasztu – F. A. M. Wiggermann, *Lamaštu, Daughter of Anu. A Profile*, [w:] M. Stol, *Birth in Babylonia and the Bible: Its*

II tys. p.n.e.) charakteryzuje się amuletami w których demonica jest postacią ikonograficznie dominującą. Towarzyszą jej zwierzęta, wizerunki przedmiotów symbolicznych oraz inskrypcje czasami w języku sumeryjskim. Amulety te pochodzą głównie z Mezopotamii, z jej części południowej. Faza młodsza to amulety większych rozmiarów, bardziej rozbudowane ikonograficznie z pasami figuralnymi, przedstawiającymi różne bóstwa, pośród których Lamasztu może być postacią centralną, ale niejedyną. Amulety te rozpowszechnione były także poza Asyrią; znaleziska pochodzą z Elamu i Palestyny¹⁸. Przykładem takiego amuletu jest słynny *Plaque des Enfers* ze zbiorów Luwru (okres nowoasyryjski, I poł. I tys. p.n.e.) (il.4). Lamasztu jest tutaj ukazana w pasie dolnym jako hybryda – postać o ciele ludzkim, ale pokrytym zwierzęcą sierścią, z głową lwa, stopami w formie ptasich szponów. Jednocześnie jak już wspomniano Lamasztu jest Panią Zwierząt, trzyma w dłoniach węże, kroczy na grupie złożonej z osła oraz łodzi w kształcie dwugłowego zwierzęcia fantastycznego. Jej piersi są ssane przez świnię i psa. Z tyłu towarzyszy jej Pazuzu, który ma za zadanie przepędzić demonicę. Jego podniesiona ręka oraz wyraz twarzy wskazują wyraźnie na agresję i atak. Scena ta przy użyciu magicznych formuł i zaklęć oraz innych egzorcyzmów miała przepędzić Lamasztu z Krainy Żywych do Świata Zmarłych¹⁹. Pasy wyższe przedstawiają liczne bóstwa ukazane w formie ich atrybutów (np. tiara, dysk słoneczny, sierp księżyca, gwiazdy), byty – demony ukazane jako postaci ludzkie o głowach zwierzęcych oraz scenę egzorcyzmu – przepędzania Lamasztu z ciała leżącego człowieka przez postaci w strojach z rybich łusek. Jak widać, Lamasztu jest tutaj ukazana w bogatym repertuarze ikonograficznym, obudowana licznymi treściami. Wśród bogatej symboliki warto zwrócić uwagę na nie do końca jeszcze zbadany motyw ssania piersi demonicy przez zwierzęta, w tym wypadku świnię i psa. Teksty babilońskie wskazują na dobroczynną dla chorego człowieka moc świni, co raczej może

Mediterranean Setting, STYX Publications, Groningen 2000, tam też dalsza literatura, w tym autorstwa pioniera badań nad ikonografią Lamasztu – H. Klengel.

¹⁸ M. Cogan, *A Lamashtu Plaque from the Judean Shephela*, „Israel Exploration Journal” 45, 1995, s. 155–161.

¹⁹ F. Thureau-Dangin, *Rituel et amulettes contre Labartu*, „Revue d'assyriologie et d'archeologie orientale” 18 (1921), s. 182-185.

dziwić w kontekście małej pozytywnej popularności tego zwierzęcia w symbolice religijnej Bliskiego Wschodu. Źródła – magiczne zaklęcia przeciw Lamasztu mówią o maści z tłuszczu świni, która mogła być darem dla bóstw²⁰. Warto zasygnalizować, że rzadka scena ssania piersi przez zwierzęta obecna jest także sporadycznie w późniejszej sztuce europejskiej²¹.

Jednym z najbardziej interesujących zagadnień w studiach nad ikonografią i symboliką wizerunków starożytnych i ich recepcji w czasach późniejszych jest wspólnota pewnych symboli obecnych w wizerunkach różnych kultur i epok, bez wątpienia jednak blisko ze sobą spowinowaconych. I tak na przykład bardzo rozbudowana demonologia egipska dotykała sfery, w której byty swobodnie przekraczały świat bogów i ludzi, a ich liczebność i mnogość nazw nie dają się sklasyfikować²². Stąd egipska różnorodność przedstawień licznych bytów, demonów, boskich posłańców, opiekunów, bóstw tzw. mniejszych (*minor deities*) itp. Co więcej, Egipcjanie nie znali nawet jednego



il. 5. Wyobrażenie Besa na oparciu krzesła grobu Tuja i Juja (KV 46), Egipt, XIV w. p.n.e.

²⁰ J. Egger, *Swine (Palestine / Israel)*, [w:] J. Egger and C. Uehlinger (red.), *Iconography of Deities and Demons. Electronic Pre-Publication*, 2009, s. 1-6.

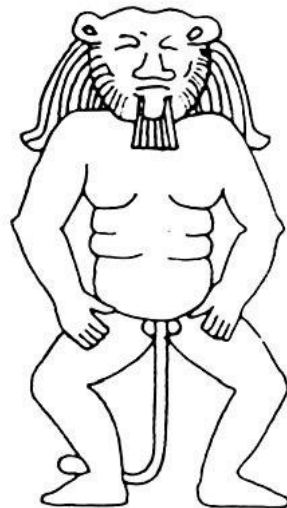
²¹ Warto choćby wspomnieć płaskorzeźbę kobiety (w tym wypadku zapewne cudzołożnicy), której piersi są ssane przez węże, na ścianie kościoła w Mănăstireni w Transylwanii i podobne przedstawienie z katedry Notre Dame w Paryżu, S. Corneanu, *The Struggle between Good and Evil in the Transylvanian Romanesque Sculptures. The Bas-Reliefs of the Evangelical Church of Mănăstireni*, Brukenthal Acta Musei VIII.2, Sibiu / Hermannstadt 2013, s. 149-162.

²² W najprostszym ujęciu rozróżnia się demony dobre i złe oraz emisariuszy (posłańców) bogów krążących między oboma światami i mogących przynosić choroby i nieszczęścia oraz strażników broniących fragmentów ziemi lub zaświatów. O egipskiej demonologii wraz z wyczerpującą bibliografią por. P. Kousoulis, *Ancient Egyptian demonology: studies on the boundaries between the demonic and the divine in Egyptian magic*. OLA 175, Leuven: Peeters; Departement Oosterse Studies 2011.

wspólnego słowa na te nadnaturalne byty. Niewątpliwie każde ważne bóstwo, szczególnie to o charakterze kreacyjnym czy solarnym działało przez tego typu byty.

Z bogatego repertuaru wizerunków bóstw – demonów egipskich można na przykład wskazać popularnego w Egipcie, ale także poza jego granicami demona Besa, którego ikonografia była na tyle pojemna, iż stanowił on, szczególnie w czasach Epoki Późnej (od VII w. p.n.e) i czasach ptolemejskich i rzymskich, ikonograficzny „nośnik” do ukazywania ludziom skomplikowanych idei religijnych. Stąd zapewne jego popularność w wierzeniach ludowych i magii.

Kult Besa może być poświadczony już w Starym Państwie egipskim (połowa III tys. p.n.e.), a potwierdzony w Średnim, zyskał szczególną popularność w czasach Nowego Państwa (II poł. II tys. p.n.e.), wykazując różne aspekty, w tym związek z macierzyństwem, muzyką i tańcem²³ (il.5). W kręgu ogniska domowego jest Bes opiekunem i gwarantem dobrego snu. W czasach rzymskich pojawia się nawet Bes wojownik w stroju rzymskiego legionisty. Rozwój ikonografii Besa, podobnie jak jego funkcji, następował zapewne



il.6. Wizerunek Besa ze świątyni Hatszepsut w Deir el-Bahari, Egipt, XV w. p.n.e., przerys za: R. Jansen, J. Jansen, *Growing up in Ancient Egypt*, London 1995, 13

²³ Bibliografia dotycząca Besa jest szeroka, warto jednak wspomnieć ważne studium dotyczące solarnego aspektu Besa – M. Malaise, *Bes et les croyances solaires*, [w:] S. Israelit-Groll (red.), *Studies in Egyptology presented to Miriam Lichtheim*, vol II, Jerusalem 1990, s. 680-729.

politetycznie i zaowocował przerostem funkcji magicznej w czasach ptolemejskich i rzymskich, a także funkcją Besa jako boga – wyroczni.

Przedstawienia Besa są bardzo zróżnicowane i bogate w symbolikę. Najczęściej jest to karzeł z głową o cechach lwa z charakterystycznym grymasem, wydatnym brzuchem, zarysowanymi narządami płciowymi (il.6). Mogą mu towarzyszyć liczne zwierzęta i magiczne atrybuty. Wizualna agregacja symboliki zwierzęcej i magicznej doprowadziła wręcz do powstania



il.7. Fragment papiirusu (służącego jako amulet) z wizerunkiem bóstwa polimorficznego (tzw. Bes Panteos), Egipt, IV w. p.n.e., British Museum, nr inw. 10296

przedstawienia tzw. bóstwa polimorficznego, utożsamianego dawniej z Besem tzw. Panteosem (il.7)²⁴. Przedstawienie to było zapewne nośnikiem nie tyle panteizmu, co bardziej idei boga w jego solarnym i magicznym aspekcie²⁵.

²⁴ G. First, *Wizerunek Panteosa. Od ikonografii do ideologii bóstwa polimorficznego*, [w:] W. Kaczanowicz, A. A. Kluczek, N. Rogosz, A. Bartnik, *W kręgu ikon władzy, ludzi oraz idei świata starożytnego*, Katowice 2014, s. 257-273

²⁵ G. First, *The 'pantheistic' deities. Report from research on iconography and role of polymorphic deities*, [w:] G. Rosati, M. C. Guidotti, *Proceedings of the XI International Congress of Egyptologists, Florence, Italy 23-30 August 2015*, „*Archaeopress Egyptology*” 19, 2017, s. 198-202.

Amulety z wizerunkiem Besa polimorficznego, bądź fajansowe, bądź wykonane na papirusie, oraz brązowe statuetki były szczególnie popularne w Okresie Późnym (VII–IV w. p.n.e.) oraz Egipcie hellenistycznym i rzymskim. W okresie rzymskim, szczególnie wiekach od II do IV n.e., Panteos pojawia się wraz z innymi wizerunkami na gemmach magicznych.

Bes polimorficzny ma przede wszystkim tzw. głowy dodatkowe różnych zwierząt w liczbie od czterech do ośmiu, a sporadycznie dwunastu. Ma podwójną parę skrzydeł i podwójną parę ramion, w których może trzymać magiczne atrybuty: noże, laski. Korpus (najczęściej o cechach karła) może posiadać także elementy zwierzęce: ogon ptasi lub krokodyli, stopy zakończone głowami szakala, rzepki kolanowe i fallus – także wieńczone małymi głowami zwierzęcymi. Bes Panteos często stoi na graficznym przedstawieniu uroborosa, będącym symbolem wieczności i nieskończoności, otaczającego wizerunki różnych zwierząt (wąż, żółw, lew, szakal, skorpion, hipopotam). W innym wariacie bóstwo może stać na dwóch splecionych krokodylach. Przedstawienie Besa polimorficznego jest jednym z najbardziej „mieszanych” – hybrydowych ikonograficznie wizerunków religijnych w Egipcie i na Bliskim Wschodzie. Wielość symboli oraz obecność licznych zwierząt, które reprezentowały moc bogów (egipska siła zwana *bau*) ma tu gwarantować oddziaływanie na bóstwo i wszechstronną opiekę nad człowiekiem.

Nawet pobieżny rzut oka na zestawienie wybranych wizerunków demonicznych Mezopotamii i Egiptu wskazuje na pewne wizualne podobieństwa, za którymi zapewne stała w gruncie rzeczy podobna funkcja²⁶. Bes, podobnie jak Pazuzu, to postać uskrzydłona i ityfaliczna. Oba byty mają podobny odstraszący, ale w treści dobroczynny dla człowieka grymas twarzy o cechach lwa. Także podniesiona ręka ma odstraszać w obu wypadkach wrogie siły. Głowa Humbaby ma sama w sobie moc apotropaiczną, tak jak dominująca w wielu wizerunkach Besa jego głowa. Jego karła postać, wydatny brzuch oraz wieńczenie fallusa główkami

²⁶ Bogatego materiału badawczego dostarcza także gliptyka mezopotamska oraz np. ortostaty. W odniesieniu do tych ostatnich por. np. E. Akurgal, *Orient und Okzident. Die Geburt der Griechischen Kunst*, Baden-Baden 1966, s. 98-99, 108.

zwierzęcymi ma swoje analogie w ikonografii Besa. W końcu Lamasztu – jedyny jednoznacznie złowrogi demon w tym towarzystwie to byt otoczony zwierzętami, panujący nad nimi tak jak Bes polimorficzny, którego formą jest wręcz zwierzę w różnych emanacjach²⁷.

Trzeba jednak zasygnalizować, że poszukiwanie podobieństw jest typowym dziedzictwem XIX-wiecznego założenia wspólnoty wyobraźni w starożytnym świecie religijnym. Podobieństwa te nie muszą wynikać z zapożyczeń i wzajemnych wpływów, ale z faktu, że niektóre symbole są czytelne międzykulturowo. Istnieją wzajemne inspiracje, imitacje, co jest naturalnym procesem we współistnieniu kultur. Podobne symbole mogą pojawiać się niezależnie jako przejaw wspólnej wyobraźni dotyczącej bóstw i istot nadprzyrodzonych. Wydaje się zatem, że sztuka demoniczna czerpała ze wspólnego zasobu symboli, które, ukazane w formie wizualnej, miały podobnie oddziaływać, chroniąc człowieka przed niebezpieczeństwami.

Wydaje się także, i jest to już zadanie bardziej dla historyka sztuki, że pewne zabiegi ikonograficzne w zakresie ukazywania demonów przetrwały lub ponownie się pojawiły w sztuce postantycznej. Oczywiście nie można tu mówić o wzajemnych wpływach, ale bez wątplenia pewnego typu fenomenem jest użycie podobnych symboli i zabiegów wizualnych, by pokazać złowrogię diabła na jednym ze średniowiecznych manuskryptów (il. 8).

Dodatkowe głowy diabelskie, zwierzęca twarz, ciało pokryte łuskami, szponie stopy i towarzyszące diabłu hybrydy zwierzęce przywołują obrazy demonów znanych ze starożytnego Wschodu. Recepcja starożytnej bliskowschodniej ikonografii demonicznej w sztuce postantycznej stanowi jednak odrębny, szeroki temat badawczy.

²⁷ Egipskim odpowiednikiem nie tyle Pani, co Pana Zwierząt może być wizerunek Harpokratesa, Horusa na krokodylach, stanowiącego główny motyw tzw. cippusów – amuletów wykorzystywanych przeciw ukąszeniu jadowitych zwierząt, por. G. First, *The Horus cippus from National Museum in Poznań*, „Folia Orientalia” L, 2013, 323-334.



il. 8. Obraz diabła (Belzebuba) z XV-wiecznego manuskryptu: *Livre de la Vigne Nostre Seigneur* (Archives de littérature du Moyen Âge / ARLIMA), źródło: http://www.arlima.net/uz/vigne_nostre_seigneur.html

BIBLIOGRAFIA

Akurgal E., *Orient und Okzident. Die Geburt der Griechischen Kunst*, Baden-Baden 1966

Assmann J. (et al.), *Archiv für Religionsgeschichte*, Bd 14, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2013

Bes et les croyances solaires, [w:] S. Israelit-Groll (red.), *Studies in Egyptology presented to Miriam Lichtheim*, vol II, Jerusalem 1990

Bhayro S. Rider C. (red.), *Demons and Illness from Antiquity to the Early – Modern Period*, Brill Leiden – Boston 2017

Borger R., „Archiv für Orientforschung” 17, 1954-1956

- Burckhardt G., *Das Gilgamesch-Epos – Eine Dichtung aus dem alten Orient*, Rütten & Loening 1991
- Cogan M., *A Lamashtu Plaque from the Judean Shephela*, „Israel Exploration Journal” 45, 1995
- Corneanu S., *The Struggle between Good and Evil in the Transylvanian Romanesque Sculptures. The Bas-Reliefs of the Evangelical Church of Mănăstireni*, Brukenthal Acta Musei VIII.2, Sibiu / Hermannstadt 2013
- Cornelius I, *Mistress of animals*, [w:] J. Eggler and C. Uehlinger (red.), *Iconography of Deities and Demons. Electronic Pre-Publication*, 2009, 1-4
- Egger J., *Swine (Palestine / Israel)*, [w:] J. Eggler and C. Uehlinger (red.), *Iconography of Deities and Demons. Electronic Pre-Publication*, 2009
- Farber W., *Lamaštu. An Edition of the Canonical Series of Lamaštu Incantations and Rituals and Related Texts from the Second and First Millennia B.C.* (Mesopotamian Civilizations 17), Eisenbrauns, Winona Lake 2014
- First G., *The Horus cippus from National Museum in Poznań*, „Folia Orientalia” L, 2013
- First G., *The ‘pantheistic’ deities. Report from research on iconography and role of polymorphic deities*, [w:] G. Rosati, M. C. Guidotti, *Proceedings of the XI International Congress of Egyptologists, Florence, Italy 23-30 August 2015*, „Archaeopress Egyptology” 19, 2017
- First G., *Wizerunek Panteosa. Od ikonografii do ideologii bóstwa polimorficznego*, [w:] W. Kaczanowicz, A. A. Kluczek, N. Rogosz, A. Bartnik, *W kręgu ikon władzy, ludzi oraz idei świata starożytnego*, Katowice 2014
- Green B., Black J., *Demons and Monsters*, [w:] P. Bienkowski, A. Millard (red.), *Dictionary of the Ancient Near East*, British Museum, London 2000
- Heessel N. P., *Pazuzu. Archäologische und philologische Studien zu einem altorientalischen Dämon*, „Ancient Magic and Divination”, Bd IV, Leiden–Boston–Köln 2002

- Kousoulis P., *Ancient Egyptian demonology: studies on the boundaries between the demonic and the divine in Egyptian magic*. OLA 175, Leuven: Peeters; Departement Oosterse Studies 201
- Krebernik M., *Götter und Mythen des Alten Orients*, Verlag C. H. Beck München 2012
- Lucarelli R., *Demons (benevolent and malevolent)*, [w:] J. Dieleman, W. Wendrich (red.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles 2010
- Moorey P. R. S., *A Bronze Pazuzu Statuette from Egypt*, Iraq 27, 1965
- Smith W., *Lectures on the Religion of Semites*, New York 1969
- Petzoldt L., *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*, Beck C. H. 2015
- Thureau-Dangin F., *Rituel et amulettes contre Labartu*, „Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale” 18 (1921)
- Wiggermann F. A. M., *Lamaštu, Daughter of Anu. A Profile*, [w:] M. Stol, *Birth in Babylonia and the Bible: Its Mediterranean Setting*, STYX Publications, Groningen 2000

Tekst prezentowany 15 stycznia 2018 roku w ramach spotkania Oddziału Krakowskiego *Od idei do wizerunku. Obrazy bóstw na dawnym Wschodzie (od Egiptu po Indie)* w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

Marzenna Czerniak-Drożdżowicz (Uniwersytet Jagielloński; PISnSS)

Od idei do wizerunku – Indie

Indyjskie tradycje religijne, określane jako hinduistyczne, wykreowały precyzyjne schematy i zasady tworzenia zarówno świątyń, jak i wizerunków bóstw, tworząc rozbudowaną naukę o religijnej sztuce, architekturze i ikonografii¹. Po części techniczna wiedza, będąca podstawą pracy rzemieślniczej, wiąże się z zasadami religii, regulującymi proces tworzenia na wszystkich etapach powstawania dzieł.

Wychodząc od religijno-filozoficznych uwarunkowań kultu wizerunków, chcę przedstawić podstawowe zasady hinduistycznej ikonografii i praktyczne zastosowanie rządzących ikonografią zasad na przykładzie ikonografii wybranych bóstw hinduistycznego panteonu.

Prowadząc od kilkunastu lat badania na południu Indii i odwiedzając południowoindyjskie świątynie powstałe w różnym czasie, obserwuję nie tylko same obiekty sztuki religijnej, ale dostrzegam zmiany wynikające ze stopniowego kształtowania się architektonicznych stylów i schematów ikonograficznych, które ewoluowały w czasie. Przyczyny tych zmian były bezpośrednio związane z regułami rządzącymi sztuką, rozwojem teorii sztuki, ewolucją technik malarskich czy rzeźbiarskich, a także użyciem lokalnie dostępnych materiałów; wynikały też ze zmieniającego się kształtu i sytuacji tradycji religijnych, z którymi obiekty religijnej sztuki były związane.

Idea boga kształtowała się w obrębie ortodoksyjnych tradycji religijnych w Indiach przez wiele stuleci, a koncepcja boga, jego boskiej

¹ Jednym z najważniejszych opracowań dotyczących ikonografii jest dwutomowe (w czterech częściach) opracowanie *Elements of Hindu Iconography*, autorstwa Gopinatha Rao, której pierwsze, wielokrotnie wznawiane, wydanie pochodzi z 1914 r. (patrz Bibliografia).

obecności w świecie i możliwości opisanie jego kształtu była integralną częścią religijnych i filozoficznych dyskusji.

W okresie wedyjskim (ok. 1500-500 r. p.n.e.) koncepcja boga nie była jednolita i z czasem ulegała zmianom. Podczas gdy we wczesnym okresie wedyjskim kult religijny związany był z bóstwami, które były personifikacjami sił natury, to z czasem zaczął koncentrować się na bóstwach osobowych, patronujących różnym aspektom życia i czczonym poprzez rozbudowany system ofiarniczy. W późniejszej fazie, w okresie powstawania tekstów upaniszadowych i rozwoju zróżnicowanych nurtów filozoficznych, pojawiła się koncepcja boga transcendentnego i abstrakcyjnego (*brahman*), z jednej strony niedostępnego wyznawcom, a z drugiej utożsamianego z duszą indywidualną (*ātman*).

Typowy dla głównej fazy rozwoju religii wedyjskiej rozbudowany system ofiarniczy, skupiony na postaciach konkretnych bóstw, nie wytworzył jednak materialnych wizerunków bogów, a czcił ich poprzez ofiary składane w ogniu na wolno stojących ołtarzach, z których ogień i dym przenosiły ofiary do bogów rezydujących w niebie. Choć wedyjskich bogów opisywano w hymnach i dzięki temu wiemy, jak ich sobie wyobrażano, to jednak nie podążano w nich za konkretną zasadą ikonograficzną i system religijno-rytualistyczny nie wymagał tworzenia ich materialnych form.

Z pierwszymi materialnymi wizerunkami boskich istot spotykamy się w Indiach w czasach rozwoju buddyzmu. W pierwszych wiekach naszej ery, po okresie przedstawiania Buddy jedynie poprzez jego symbole, takie jak np. odcisk stóp, drzewo *bodhi*, pusty tron, zaczęto tworzyć jego antropomorficzne wizerunki. Kilka kształtujących się w pierwszych wiekach naszej ery stylów przedstawiania postaci Buddy odnosiło się bądź do wzorców śródziemnomorskich, bądź do lokalnych, indyjskich przedstawień półboskich postaci związanych z kultem natury, np. popularnych w regionie Mathury wizerunków półboskich jakszów (*yakṣa*). Wpływy greckie czy irańskie docierały do Indii północno-zachodnich poprzez buddyjskie królestwo Gandhary. Sztuka buddyjska, w tym wizerunki samego Buddy i bodhisattwów, do pewnego stopnia inspirowała także twórców hinduistycznych przedstawień boskich postaci.

Hinduistyczne tradycje religijne, rozwijające się od początku naszej ery, po okresie spekulacji dotyczących abstrakcyjnych koncepcji brahmana i atmana, typowych dla późnowedyjskich upanisad, były powrotem do idei konkretnych postaci boskich. Te teistyczne nurty wykształciły specyficzne idee opisujące sposób, czy raczej sposoby, istnienia boga w świecie. Choć jego najwyższa, transcendentna forma nie jest wyznawcom dostępna, bóg, okazując im łaskę, objawia się w tym świecie w wielu konkretnych kształtach, w których może być wizualizowany w umyśle wyznawcy, stając się obiektem medytacji, ale także może być zawezwany do swoich materialnych wizerunków. Tego rodzaju idee przyczyniły się do rozwoju kultu świątynnego, w którym główne miejsce zajmowały instalowane w świątyniach boskie przedstawienia. Idea obecności boga w wizerunkach była wspólna wszystkim tradycjom hinduistycznym, ale szczególnie południowoindyjskie tradycje wisznuickie, pañcaratra (*pāñcarātra*) i śriwaisznawa (*śrīvaiṣṇava*), przywiązywały dużą rolę do boskiej obecności w wizerunkach, tworząc koncepcję zwaną *arcāvatāra* – zejście boga do wizerunku. Bóg, czy to aby okazać wyznawcom łaskę i umożliwić im wyzwolenie, czy to dla własnej przyjemności, zabawy czy gry, określanej w tekstach religijnych terminami *krīda* lub *līlā*, pojawia się na ziemi, aby zbliżyć się do swoich wiernych i jednocześnie dać im możliwość osiągnięcia wyzwolenia. Jego obecność w wizerunkach w świątyni umożliwia wiernym jego adorację i bezpośrednio z nim spotkanie².

Bóg, obecny w naszym ziemskim świecie, rezyduje w specjalnie dla niego przygotowanych świątyniach, których konstrukcję regulowały traktaty z dziedziny sztuki i rzemiosła, ale też teksty religijne. Domena sztuki religijnej podlegała bowiem ścisłym regułom opisującym sposób konstrukcji świątyni i wizerunków, a także procedurom rytualistycznym, dzięki którym budowla mogła stać się świątynią, czyli pałacem i domem boga, a wizerunek stawał się samym bogiem. Transformacja materialnego obiektu w boską istotę było skomplikowanym i wielowymiarowym procesem, w który

² Patrz np. Waghorne/Cutler/Narayanan 1985.

zaangażowani byli artyści i rzemieślnicy, ale także kapłani świątynni i religijni nauczyciele³.

Ikonografia była jedną z konstytuujących teorię sztuki dziedzin i umożliwiała przedstawianie boskich postaci w sposób nakazany tekstami religijnymi, a jednocześnie regulowany komplementarnymi tekstami klasy *vastuśāstra* i *śilpaśāstra*, dotyczącymi architektury i sztuki.

We właściwie skonstruowanych, a następnie konsekrowanych świątyniach, w ich głównych kaplicach, instalowano i konsekrowano wizerunki głównych bóstw⁴. Jednak program ikonograficzny świątyń był znacznie bogatszy i nie ograniczał się tylko do jednego wizerunku, a w świątyni instalowano przedstawienia wielu różnych boskich istot, powiązanych z głównym bóstwem w niej rezydującym.

Program ikonograficzny zależał także od przynależności świątyni do konkretnej tradycji religijnej. W świątyniach Śiwy pojawiały się jego różne formy, wizerunki jego towarzyszki, bogini Parwati (Pārvati), także przybierającej różne kształty, wizerunki ich synów Ganeśi i Skandy oraz przedstawienia innych bóstw towarzyszących Śiwie. Z kolei w świątyniach Wisznu pojawiały się postaci jego licznych form, np. tych, w których zstąpił na ziemię – awatarów (*avatāra*), jego boskich partnerek i postaci z nim związanych. Każdy z tych wizerunków podlegał określonym w tekstach regułom ikonograficznym. Proces tworzenia wizerunku rozpoczynał się od wyboru właściwego materiału. W przypadku rzeźb, jeśli było to drewno, należało wybrać jego określone gatunki, a drzewo, z którego je pozyskiwano trzeba było starannie wyselekcjonować i we właściwy sposób ściąć, uwzględniając konieczność prześlągania rezydujących w nim leśnych bóstw. Jeśli materiałem był kamień, należało zadbać o jego właściwy rodzaj oraz znaleźć kamień bez skaz. W przypadku rzeźb z metalu, sposób ich tworzenia był m.in. uzależniony od tego, czy był to główny wizerunek bóstwa instalowany w *garbhagrha* – głównej kaplicy, czy też wizerunek któregoś z pomniejszych bóstw. Przedstawienia instalowane w głównej kaplicy

³ Patrz np. Einoo/Takashima 2005; Czerniak-Drożdżowicz 2017.

⁴ Patrz np. Czerniak-Drożdżowicz 2017.

wykonywano zwykle ze stopu pięciu metali, zwanego *pañcaloha*, który składał się z miedzi, srebra i złota, a także mosiądzu i cynku, mosiądzu i żelaza lub mosiądzu i ołowiu. Wiele metalowych wizerunków w południowoindyjskich świątyniach wykonano z brązu metodą na tracony воск, która stała się specjalnością południowych Indii, a najcenniejsze przykłady takiej rzeźby pochodzą z czasów dynastii Ćolów (Cōla; IX-XIII w. n.e.). Tradycyjna technika jest nadal stosowana w kilku ośrodkach, zwłaszcza znajdujących się wzdłuż rzeki Kāverī (środkowy stan Tamilnadu), uznawanej za świętą rzekę południa Indii. Tradycyjne warsztaty można znaleźć np. w niewielkiej miejscowości Swamimalai⁵. Wizerunki mogły też być malowane i wtedy także technika ich powstawania podlegała regułom zawartym w traktatach poświęconych sztuce, które zarówno objaśniały detale techniczne wykonania malowideł, a często były to malowidła naścienne, zdobiące świątynie, jak i opisywały kolorystykę, ściśle związaną z przedstawieniami konkretnych bóstw. Typowy dla wizerunków Wisznu był kolor niebieski lub zielony i taką barwę mogło przyjąć jego ciało. Wiązało się to z jego imieniem, ponieważ Kṛṣṇa znaczy ciemny, granatowy. Groźna forma bogini Kali w malarstwie przybierała barwę czarną, charakterystyczną dla istot groźnych i demonicznych, a Śiwa przedstawiany bywał z granatową lub niebieską szyją, co wiązało się z mitem o truciźnie (*kālakūṭa*), którą wypił i która sprawiła, że jego szyja przybrała niebieski kolor.

Następnym etapem było określenie wymiarów wizerunku. Zasady ikonometrii, zwanej *tālamāna*, były integralną częścią tekstów dotyczących sztuki. Ponieważ miary różniły się w zależności od ważności boskiej postaci, dlatego bóstwa główne, np. Śiwa i Wisznu, były przedstawiane w konwencji zwanej *uttamadaśatāla* – ich wysokość liczyła 124 *aṅgula* (jedna *aṅgula* to miara równa ośmiu ziarnom jęczmienia), inne mniej ważne postaci mogły mieć miarę zwaną *madhyamadaśatāla*, liczącą 120 *aṅgula*, a jeszcze mniej ważne postaci, np. półboskie, przedstawiano w wielkości zwanej *adhamadaśatāla*, liczącej 116 *aṅgula*. W zależności od tej całkowitej miary, precyzyjnie wyznaczone były wszelkie proporcje i wymiary części ciała, ozdób

⁵ Patrz Czerniak-Drożdżowicz i Ślaczka 2016.

i atrybutów postaci⁶. Miary wizerunku korelowane były także z wielkością świątyni, a zwłaszcza głównej kaplicy – *garbhagr̥ha*.

Kolejnym etapem pracy twórcy boskiego wizerunku było ustalenie pozycji postaci. Teksty wyróżniały trzy podstawowe typy: postaci stojące – *sthānaka*, siedzące – *āsana* i leżące – *śayana*, a oprócz tego każdy z tych typów miał wiele odmian. Wśród stojących pozycji wyróżniano kilka rodzajów w związku z postawą – postać mogła być symetrycznie wyprostowana w stosunku do środkowej pionowej osi ciała (*sūtra*) lub stać w przegięciu, z których np. dla postaci kobiecych charakterystyczna była pozycja *tribhaṅga* – trójzgięcie. W przypadku postaci siedzących należało podjąć decyzję co do piedestału – *pūha*, na którym bóstwo powinno siedzieć, oraz pozycji – *āsana*, w której będzie siedziało. W związku z tym np. termin *padmapūha* oznaczał piedestał w kształcie lotosu, a *padmāsana* – pozycję lotosu, jaką przyjmowało siedzące bóstwo, a asany nawiązywały do pozycji jogi. Z kolei postaci leżące – *śayana* nie były zbyt liczne, a najczęściej spotykane to postaci Wisznu spoczywającego na zwojach węża Śesza (*śeṣa*) (il.1) oraz wizerunki demona Apasmara (*apasmāra*) leżącego pod stopą tańczącego Śiwy.

W trakcie procesu tworzenia rzeźby czy malowidła przedstawiających bóstwo twórca podejmował także decyzje dotyczące liczby ramion, gestów dłoni i atrybutów, które bóstwo trzymało w dłoniach oraz ozdób i szat widocznych na jego ciele. Decyzje te były bezpośrednio związane z religią, ponieważ to teksty religijne decydowały o tym, która forma jest w danej sytuacji odpowiednia, a wraz za tym szedł jej konkretny wygląd, poza, atrybuty etc. W przypadku Wisznu niektóre teksty zalecają ukazywanie go w formie dwurękiej lub czterorękiej, gdy chciano przedstawić jego najwyższą formę, czczoną w celu osiągnięcia wyzwolenia (*mukti*). Gdy chciano stworzyć wizerunek czczony w intencji osiągnięcia konkretnej korzyści, nadnaturalnych mocy (*siddhi*) czy dóbr ziemskich (*bhoga*), tworzono wizerunek wieloręki, np. ośmioramienny⁷. Liczne atrybuty i szczegóły

⁶ Patrz np. Gopinatha Rao 1997 i Gopinatha Rao 1977.

⁷ Jeden z tekstów wisznuickiej tradycji pañcarātra (*pāñcarātra*) zatytułowany *Paramasaṃhitā* tak o tym mówi:



il. 1. Wisznu spoczywający na wężu Śeśza (*śayana*); malowidło naścienne ze świątyni Ramaswamy w Kumbhakonam (fot. Leszek Drożdżowicz)

wizerunku pozwalają na identyfikację postaci. Pierś Wisznu zdobi np. znak, czasem w formie odwróconego trójkąta, lub lok włosów zwany *śrīvatsa* i klejnot *kaustubha*. Gesty (*mudrā*) zawsze są znaczące i mogą np. oznaczać opiekę bóstwa, wskazywanie, zdziwienie etc. Z kolei znajdujące się w dłoniach atrybuty także są precyzyjnie dookreślone i przypisane konkretnym

bhaktiyā paramayā 'kṛṣṭo devadevas sa yogibhiḥ |
teṣāṃ anugrahārthāya rūpaṃ bheje caturbhujam | | 3.9
tasmāt tenaiva rūpeṇa devadevaṃ samarcayet |
phalabhedāt dvidhā tasya pūjanam śāstracoditam | | 3.10
phalam abhyudayaḥ pūrvam nirvāṇam tu param phalam |
aparaś ca paraś ceti tayor devo'pi bhidyate | | 3.11
udayāyāparaḥ pūjyo nirvāṇāya paraḥ pumān |
tatrāṣṭabhujam ākāraṃ kalpayitvā suvāhanam | | 3.12
sāyudham saparivāraṃ ca udayārthi prapūjayet |

„Najwyższy bóg, przywołany najwyższym uwielbieniem joginów, aby okazać im łaskę, przybrał postać czteroręką.

Dlatego w tej właśnie formie boga bogów winno się czcić.

Wedle owoców dwojaka jest okazywana mu cześć określona w tekstach.

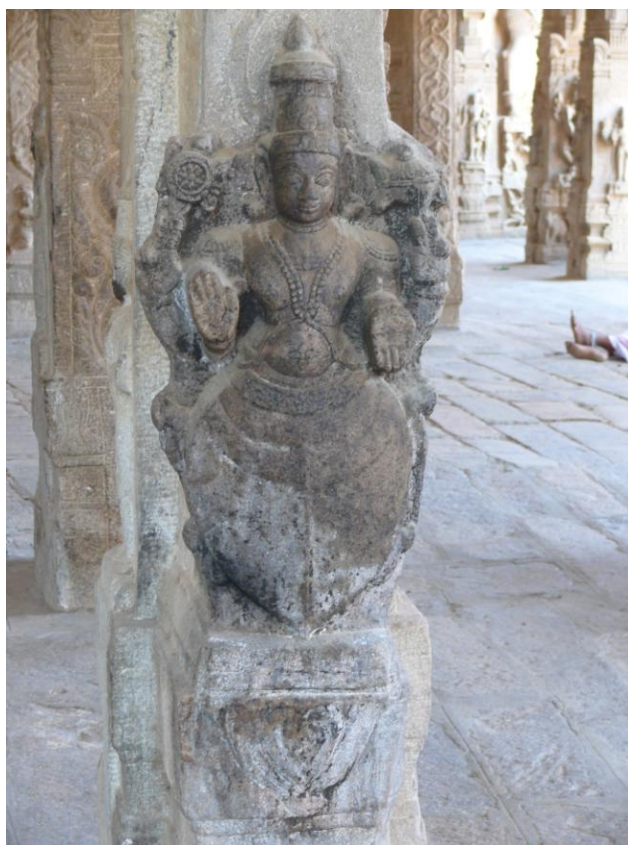
Pierwszym owocem jest pomyślność, ale wyzwolenie jest owocem wyższym.

Wedle nich bóg [forma boga] dwojako się dzieli – na wyższą i niższą.

Dla pomyślności [dóbr ziemskich] niższa [forma] boga [jest zalecana], dla wyzwolenia Najwyższy Pan.

Dlatego ośmioramienną formę tworząc, wraz z wierzchowcem, z bronią, z towarzyszymi, pragnący dóbr ziemskich winien czcić”.

bóstwom. Wisznu, w swojej dwurękowej postaci zwykle trzyma w dłoniach dysk – *cakra* i konchę – *śaṅkha*; gdy jest czteroramienny, w jednej z dodatkowych dłoni może trzymać kwiat lotosu – *padma*, a druga dłoń może wykonywać gest opieki nad wyznawcą – *abhayamūdra*. Wisznu ośmioramienny może trzymać w dłoniach, oprócz wyżej wymienionych atrybutów, także maczugę – *gadā*, łuk – *dhanus* i miecz – *khadga*. Precyzyjnie sklasyfikowane są też ozdoby i okrycie bóstwa. Jeśli weźmiemy pod uwagę mnogość form każdego z bóstw, np. liczne awatary Wisznu, jego formy stojące, siedzące, leżące, czy w przypadku Śiwy jego formy groźne i spokojne, to liczba detali ikonograficznych, które musiał uwzględnić twórca wizerunku, jest znacząca.



Il. 2. Wisznu w postaci żółwia (Kurmavatāra); świątynia Ranganathy w Śrirangam (fot. Leszek Drożdżowicz)

W przypadku wizerunków Wisznu interesującą z punktu widzenia ikonografii grupę stanowią awatary (*avatāra*), czyli zejścia boga na ziemię. Wisznu pojawia się w nich w momentach wymagających jego boskiej

interwencji, gdy ludzie i pozostali bogowie nie radzą sobie w walce z demonami. Wtedy właśnie, wedle indyjskiej mitologii, Wisznu zjawia się na



il. 3. Wisznu w formie ryby (Matsyavatāra); świątynia Bhu Varaha w Śrimushnam (fot. Marzenna Czerniak-Drożdżowicz)

ziemi, przybierając dostosowaną do potrzeb formę. Najczęściej spotykana lista mówi o 10 awatarach, które zwykle uporządkowane są od istot najmniej rozwiniętych (ryba – *matsya*) do postaci ludzkich, takich jak Rāma czy Kṛṣṇa. W związku z tym wśród przedstawień ikonograficznych znajdujemy wizerunki w pełni zwierzęce, w połowie antropomorficzne i całkowicie antropomorficzne. Awatary mogły być też przedstawiane w postaci ludzkiej z głową zwierzęcia, a także postaci w połowie ludzkiej i w połowie zwierzęcej, z dolną częścią ciała należącą do zwierzęcia (il. 2, 3, 4, 5). W związku z tą mnogością form Wisznu, któremu dodatkowo towarzyszyły inne postaci i zwierzęta, jego ikonografia była szczególnie rozbudowana.

Wizerunki Śiwy także są bardzo zróżnicowane, zwłaszcza w związku z pojawianiem się jego form w dwóch, wspomnianych już, typach: groźnej –



il. 4. Wisznu w formie dzika (Varāhāvatāra); grota w Mahabalipuram (fot. Marzenna Czerniak-Drożdżowicz)

ugra/ghora, i spokojnej – *śanta/saumya*, a kształtowanie się ich ikonografii przebiegało w ciągu kilku wieków. Jednym z pierwszych i najważniejszych przedstawień Śiwy była forma zwana *linga*, czyli falliczny symbol boga⁸. Odwołuje się ona do witalności boga, a jednocześnie, poprzez jej instalowanie w piedestale identyfikowanym z żeńskimi organami płciowymi, nawiązuje do boskiej i twórczej relacji Śiwy i jego żeńskiej potencji Śakti⁹. W takiej najczęściej formie lingi Śiwa rezyduje w głównej kaplicy południowoindyjskich świątyń (il. 6). Niejednokrotnie w takim przypadku są to duże, monolitowe lingi, które miewają status samoobjawionych – *svayamvyakta*, bo Śiwa sam je wybrał na swoje formy. Do najświętszych

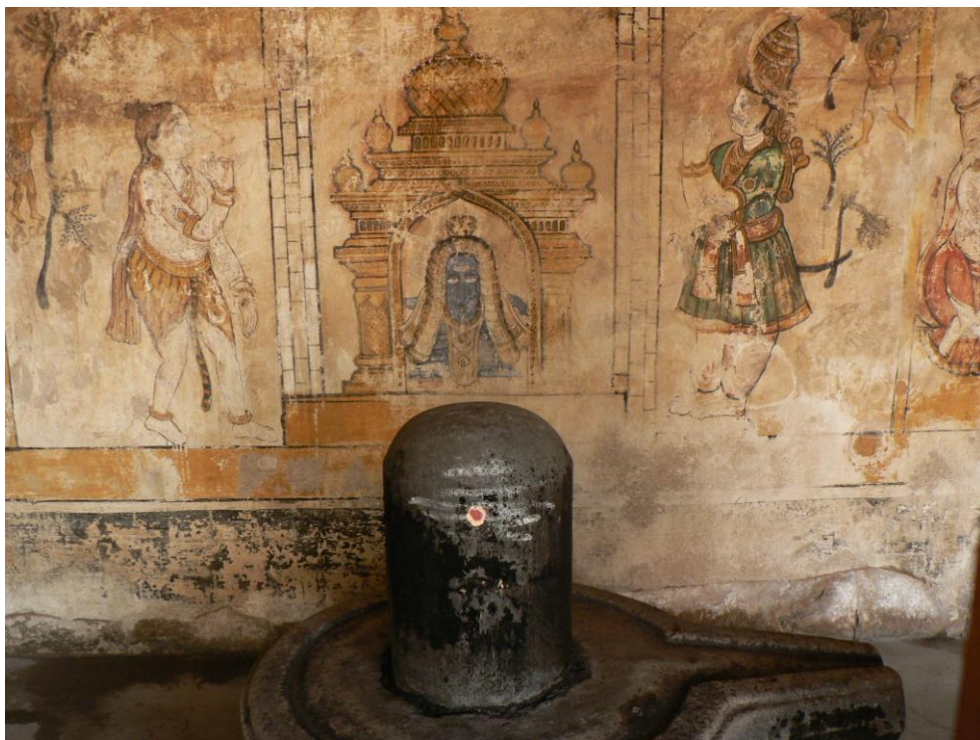
⁸ Interesująco pisał na ten temat np. Dominic Goodall (Goodall 2017).

⁹ O instalacji lingi patrz np. Brunner 1998.

należą też naturalne kamienie w kształcie lingi, określane jako samoistniejące – *svayambhuva*.

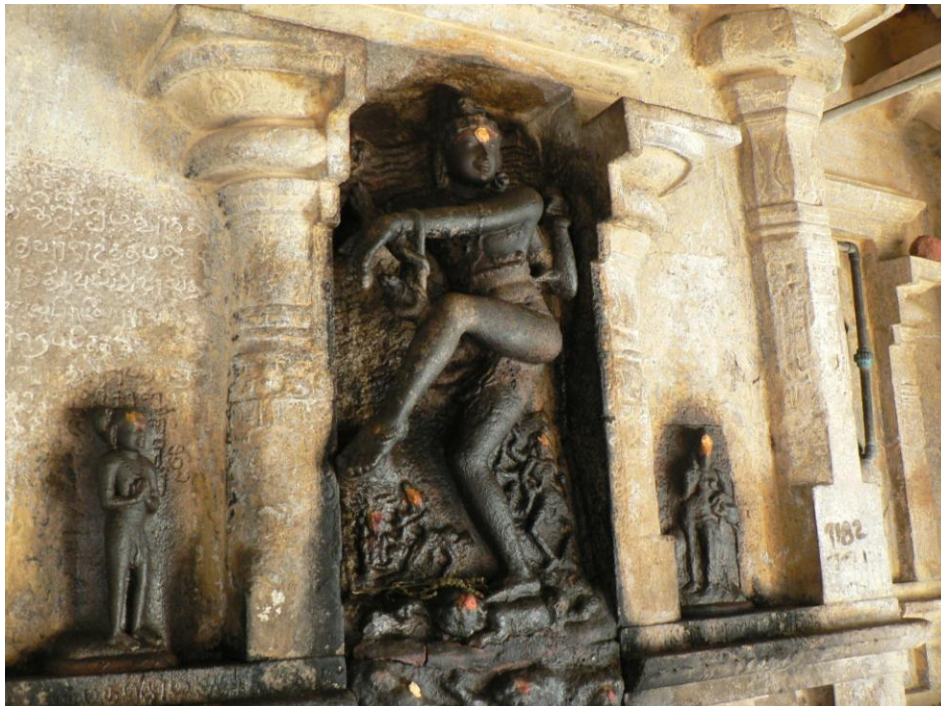


Il. 5. Wisznu w formie człowieka-lwa (Narasimha) oraz Wisznu jako Aṣṭamukha Gaṇḍabheruṇḍa Narasimha zabijający Śarabhe; świątynia Ranganathy w Śrirangam (fot. Marzenna Czerniak-Drożdżowicz)



il. 6. Śiwa w formie lingi (*linga*); krużganki świątyni Brihadiśwara w Tandżawurze (foto Marzenna Czerniak-Drożdżowicz)

Czasem pojawienie się, czy też rozwój i zyskiwanie popularności przez konkretne formy bóstw, w tym przypadku Śiwy, było związane z celowymi działaniami podejmowanymi przez władców konkretnych dynastii. Na południu Indii było tak np. w przypadku dynastii Ćolów (Ćōḷa; IX-XIII w. n.e.). Rozwój architektury i rzeźby świątynnej w czasie panowania tej dynastii wiąże się z działalnością jednej z królowych, Sembian Mahādevī, a jej rola była tak znacząca, że niektórzy badacze mówią nawet o „stylu Sembian”, który charakteryzuje się np. rosnącą liczbą zawierających wizerunki bóstw nisz – *devakoṣṭha*, pojawiających się na zewnętrznych ścianach sanktuariów świątynnych – *garbhagrha*¹⁰. W czasach Sembian (X w. n.e.) na ścianach świątyni pojawiało się co najmniej 9 *devakoṣṭha* z figurami bóstw i tak jest np. w świątyni Uma Maheśvara w Konerirajapuram w Tamilnadu. W programie ikonograficznym pojawiają się najczęściej Naṭarāja, Gaṇeśa, Agastya, Dakṣiṇamūrti, Liṅgodbhava, Brahmā, Bhikṣāṭana, Durgā, Ardhanārīnāra.



Il. 7. Śiwa w formie Pana tancerzy (Naṭarāja); świątynia Uma Maheśvara w Konerirajapuram (fot. Marzenna Czerniak-Drożdżowicz)

¹⁰ Ogólnie, we wczesnych świątyniach pochodzących z czasów dynastii Ćolów, w ogóle nie było *devakoṣṭha*, a jeśli były, to nie zawierały rzeźb. Za czasów Aditji I (ok. 871–ok. 907 r. n.e.) zaczęły się w niszach pojawiać pierwsze figury.



il. 8. Wczesna płaskorzeźba przedstawiająca Śiwę Nataradžę. Tiruchennampundi (fot. Marzenna Czerniak-Drożdżowicz)

Wśród przedstawień Śiwy jednym z najważniejszych jest Śiwa w formie Nāṭarāja – Pan tancerzy, którego cechy ikonograficzne formowały się w X w. właśnie w czasach Sembian Mahādevi i ta właśnie forma stała się dynastycznym bóstwem Ćolów. To ze wspomnianej świątyni w Konerirajapuram pochodzi jedna z najstarszych znanych, dużych, kamiennych rzeźb Nataradźi, umieszczona w *devakoṣṭha* (il. 7).

Z kolei ze świątyni w Tiruchennampundi pochodzą jedne z najwcześniejszych, niewielkich płaskorzeźb przedstawiających Nataradžę. Umieszczone są np. ponad przedstawieniem Śiwy w formie Viṇādharamūrti („trzymający w dłoniach instrument *vīṇā*”) (il. 8). Ta właśnie forma wskazuje na wczesny typ programu ikonograficznego i z czasem tę postać Śiwy zastępowano formą Dakṣiṇamūrti („nauczający, z twarzą skierowaną na południe”). W okresie panowania Ćolów i w kolejnych wiekach przedstawienie



Il. 9. Śiwa w formie Naṭarāja, rzeźba z brązu; Government Museum, Chennai (fot. Marzenna Czerniak-Drożdżowicz)

Nataradźi stało się jednym z najpopularniejszych i tworzonym także z brązu (il. 9). Zwiększająca się liczba nisz na ścianach świątyni wprowadzała także kolejne postaci bóstw, a ich formy podlegały rozwojowi, urozmaicając rzeźbiarski program indyjskich świątyni.

Z postaciami bóstw, zwłaszcza tych ważniejszych, bezpośrednio wiążą się wizerunki ich wierzchowców, czy wehikułów, na których się przemieszczają, zwanych *vahāna*. Także w ich przypadku zasady ich tworzenia były ściśle określone, a wybór konwencji ich przedstawiania należał do twórcy. Jeśli były to zwierzęta czy ptaki, mogły być ukazywane w postaciach zwierzęcych, ale też w formach antropomorficznych czy w połowie ludzkich. Gdy były to w pełni postaci zwierząt, wtedy ich usytuowanie w przestrzeni świątynnej lub towarzyszenie postaci odpowiedniego bóstwa pomagało w identyfikowaniu ich jako *vahāna*. Gdy postaci były w pełni ludzkie przypominały postaci swoich bóstw, a o ich tożsamości świadczyły gesty bądź atrybuty, np. wierzchowiec Wisznu, ptak Garuda (Garuda) mógł wyglądać podobnie do Wisznu, ale wykonywał gest złożonych dłoni *namskāra*, który nie znajdował się wśród gestów

przypisywanych samemu Wisznu. Garuða mógł być ukazywany jako sęp, orzeł czy papuga albo mógł mieć jedynie ptasią głowę i skrzydła. Bardziej jednolita była konwencja przedstawiania byka Nandina, wierzchowca boga Śiwy, którego powszechnie ukazywano w zwierzęcej formie. Kamienne rzeźby Nandina, zwłaszcza na południu Indii, osiągały częstokroć duże rozmiary i rezydowały w specjalnie dla nich wybudowanych przed wejściem do świątyni pawilonach. Ich niewielkie figury umieszczano także na świątynnych słupach, na których zawieszano świątynne chorągwie, oraz na murach otaczających obszar świątyni.

Detale ikonograficzne wszystkich przedstawień pojawiających się w kontekście religijnym odwołują się do zasobu motywów powszechnie obecnych w kulturze Indii, zwłaszcza w jej mitologii i sztuce. Rozbudowana mitologia dostarcza wielu elementów odnoszących się do postaci konkretnych bóstw, z których korzystać może twórca kreujący boskie postaci. Z kolei indyjska teoria sztuki, o wspaniałych dokonaniach, jak choćby ważna w kontekście sztuk wizualnych koncepcja *rasa* – smaków estetycznych czy emocji wywoływanych u odbiorcy w wyniku umiejętnego prezentowania w dziele sztuki adekwatnych do tych smaków uczuć, wyposaża twórcę w zbiór idei i metod odnoszących się do relacji twórca – odbiorca, warunkujących właściwe zrozumienie dzieła. Traktaty teoretyczne dostarczają wiedzy o środkach wyrazu, które gwarantują skuteczne oddziaływanie na odbiorcę. Cała ta złożona i pochodząca z różnych źródeł wiedza umożliwia tworzenie wizerunków adekwatnie do religijnych potrzeb.

Ikonografia hinduistyczna jest zatem dziedziną bardzo rozbudowaną, odnoszącą się zarówno do warstwy materialnej i technicznej dzieł sztuki religijnej, jak i do kulturowego kontekstu epoki, w której te dzieła powstawały. Kształt obiektów sztuki religijnej zależał tyleż od reguł wyznaczanych przez odpowiednie teksty, co i od sytuacji politycznej, społecznej i ekonomicznej. Predylekcja władającej dynastii do czczenia konkretnego bóstwa oznaczała powstawanie nowych miejsc kultu, ale też nadanie nowych czy wzmocnienie już istniejących cech bóstwa, co miało swój wyraz w rozwoju konkretnych jego form w specyficznej ikonograficznej konwencji. Jednocześnie patronat dynastii lokalnych władców przyczyniał się

do wzrostu roli i rozbudowy ośrodków religijnych, jakimi były świątynie. Ich powstawanie łączyło się z bujnym rozwojem kilku stylów architektonicznych, dominujących w różnych regionach Indii. Nowo powstające czy też rozbudowujące się świątynie wymagały dużej liczby boskich przedstawień, a ich wybór zależał też od aktualnej sytuacji danej tradycji religijnej.

Uwzględnianie kontekstu kulturowego, współczesnego powstawaniu dzieł sztuki religijnej, jest zatem koniecznym elementem badań nad ikonografią boskich postaci w sztuce indyjskiej.

BIBLIOGRAFIA

Brunner H el ene, *The Sexual Aspect of the Liṅga Cult According to the Saiddhantika Scriptures*, [w:] *Studies in Hinduism II, Miscellanea to the Phenomenon of Tantras*, Edited by Gerhard Oberhammer, Verlag der  sterreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1998, s. 87-102.

Coomaraswamy Ananda K., *History of Indian and Indonesian Art*, E. Weyhe, New York 1927.

Czerniak-Dro dzowicz Marzenna, *Religijna sztuka po udnia Indii*, [w:] *Sztuka i kultura wizualna Indii*, red. Piotr Balcerowicz, Jerzy Malinowski, Warszawa 2010, s. 87-96.

Czerniak-Dro dzowicz Marzenna,  l aczka Anna, *C la Bronzes in the context of the history and culture of Tamil Nadu*, *Art of the Orient*, vol. 5, Toru n 2016, s. 109-146.

Czerniak-Dro dzowicz Marzenna, *At the crossroads of art and religion – image consecration in the P ncar trika sources*, [w:] *Consecration Rituals in South Asia*. Ed. Istvan Keul, Brill, Leiden/Boston 2017, s. 171-197.

Einoo, Shingo and Takashima, Jun (eds.), *From Material to Deity. Indian Rituals of Consecration*, New Delhi 2005.

Goodall Dominic, *On Image-Installation Rites (liṅga-prati h ) in the Early Mantram rga*, [w:] *Consecration Rituals in South Asia*, Ed. Istvan Keul, Brill, Leiden/Boston 2017, s. 45-84.

Gopinatha Rao T. A., *T lam na or Iconometry, being a concise account of the*

measurements of Hindu images as given in the Agamas and other authoritative works: with illustrative drawings, Indological Book Corporation, New Delhi 1977.

Gopinatha Rao T. A., *Elements of Hindu Iconography*, t. I-II, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 1997.

Harle J.C., *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, Yale 1994.

Jakimowicz-Shah Marta, *Metamorfozy bogów indyjskich*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1983.

Paramasaṃhitā [of the Pāñcharātra], Ed. and Translated into English with an Introduction by S. Krishnaswami Aiyangar, 1940.

Punzo Waghorne Joanne, Cutler Norman, Narayanan Vasudha (red.), *Gods of Flesh, Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*. Penn.: Anima Publications, Chambersburg 1985.

Polski ubiór narodowy jako wyraz tradycji oraz niezależności politycznej i kulturalnej¹

Podstawowe cechy, zgodnie z którymi był kształtowany polski ubiór narodowy zwany kontuszowym, zaczęły się ustalać już w okresie średniowiecza, kiedy na Wschodzie trwało jeszcze potężne Cesarstwo Bizantyńskie. Dwór konstantynopolitański, bogaty w splendor przejęty po Cesarstwie Rzymskim, wzbogacony znacznie elementami kultury perskich Sasanidów i muzułmańskich Abbasydów, współzawodniczący z potęgą Osmanów, stał się znaczącym centrum kultury, z którego czerpały kraje chrześcijańskie na równi z krajami islamu². Stamtąd właśnie przenoszono też do krajów ościennych wzorce ideowe, które m.in. wpływały na kształtowanie się tradycyjnego ubioru wschodniego. W ich wyniku powstała w tych krajach zasadnicza koncepcja ubioru w formie przekształconej tuniki i nakładanego na nią płaszcz. Indywidualny charakter ubiorom wykonywanym zgodnie z taką zasadą nadawano w poszczególnych krajach zależnie od miejscowych tradycji i stopnia nasilenia kontaktów ze Wschodem³.

Należy też zwrócić uwagę na dokonujący się w ten sposób podział na ubiory używane w krajach Europy wschodniej i zupełnie od nich różne ubiory noszone w Europie zachodniej.

¹ Referat zaprezentowany w języku angielskim w Moguncji, w czasie konferencji międzynarodowej: „Clothes Make the (Wo)man: Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe”, zorganizowanej przez Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG)

² E. H. Kantorowicz, *Gods in Uniform*, [w:] *Selected Studies*, New York 1965, s. 7-24; A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin*, London 1971, s. 48, pl. IV; E. Piltz, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994.

³ P. L. Baker, H. Tuzcan, J. Wearden, *Silk for the Sultans. Ottoman Imperial Garments from Topkapi Palace*, Milan 1996; T. Dawson, *A Tunic from Eastern Anatolia*, „Costume” 2002, 36, s. 93-99; C. Nicolescu, *Istoria Costumului de Curte in Tarile Romane Secolele XIV-XVIII*, București 1970; H. Goetz, *The History of Persian Costume*, [w:] *Survey of Persian Art*, New York, London 1938, vol. III.

Polskie ubiory, o charakterystycznym wyglądzie, zdecydowanie różnym od mody zachodnioeuropejskiej, należą do pierwszej grupy⁴. Nie były one naturalnie wiernym odwzorowaniem konstrukcji ubiorów wschodnich. Korzystały jedynie z elementów kroju podobnych do stosowanych w krajach Wschodu. Początki ich kształtowania w XVI w. w Rzeczypospolitej przypadają na okres wielkich przemian, jakim podlegało społeczeństwo. W tym okresie stopniowo porzucano stan rycerski, a wraz z rozwojem majątków ziemskich, koniecznością zajęcia się uprawą ziemi i gospodarką, kształtowała się grupa ziemiaństwa. Jej przedstawiciele zaczęli chętnie identyfikować się z tradycją sarmacką. Zgodnie bowiem z tezami zawartymi w tekstach polskich autorów renesansowych, podejmowano wtedy próby wykazania sarmackiego rodowodu szlachty polskiej i jej podobieństw do starożytnych Sarmatów, ludów koczowniczo-pasterskich pochodzenia irańskiego⁵.

Legenda sarmacka stała się wówczas przejawem budzenia się poczucia narodowego i chęci określenia miejsca Polaków wśród narodów Europy. Stworzono więc mit o odrębnej starożytnej tradycji polskiej. Mimo że nie rysowała się ona w sposób klarowny i zrozumiały ze względu na baśniowe wątki, których labirynty były trudne do prześledzenia, to zaowocowała na setki lat konsekwencjami. Tak w XVI w., w okresie rozwoju myśli humanistycznych, otwarcia na świat i jego uroki, została stworzona koncepcja, która stała się podstawą narodowej megalomanii, a z czasem także i ksenofobii. Należy jednak podkreślić, iż pełen sprzeczności sarmacki humanizm był równocześnie wzorem otwartości dla innych, w tym także dla innowierców. Wtedy też sarmacka szlachta odkryła uroki „złotej wolności”, wspaniałego hasła prowadzącego jednak do anarchizacji życia w kraju. Z początkiem XVI w. mimo wszystko dominował jednak jeszcze duch rycerskości, który nie zawsze łączył się ideowo z postawą sarmatyzmu,

⁴ Należy dodać, że w XII w. Polska miała kontakty handlowe, dyplomatyczne i personalne z państwem bizantyjskim. Maria, córka księcia kijowskiego Świętopelka Izasławicza i księżniczki bizantyjskiej Barbary Komneny, poślubiła Piotra Włostowicza (zm.1153), palatyna Bolesława Krzywoustego i przywiozła ze sobą bogato zdobione ubiory, por. M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 276,277.

⁵ T. Ulewicz, *Okolo genealogii sarmatyzmu (spóźnione podjęcie nieprzedawnionej dyskusji)*, „Pamiętnik Słowiański” I, 1949, s.101-114; T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946; T. Ulewicz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 1950; idem, *Sarmacja. Zagadnienie sarmatyzmu*, Kraków 2006.

wyrażaną głównie przez dążenie do pomnażania dóbr i megalomanię. Równocześnie z tradycją sarmacką utrwał się także pogląd o szlachcie jako spadkobiercy cnót obywatelskich dawnych Rzymian. Część społeczeństwa jednak ubolewała nad utratą ducha rycerskości i krytykowała „zgosparzenie”, czyli spokojne wiejskie życie z dala od rozwijających się nurtów humanizmu. Właśnie taka postawa i życie ziemiańskie miały jednak wpływ na stopniową zmianę ubioru i tworzenie charakterystycznego męskiego ubioru polskiego, później nazwanego kontuszowym⁶.

W wyniku więc przemiany rycerza w ziemianina, podsycanych ideologią sarmatyzmu⁷, stopniowo ulegał zmianie sposób życia, a z nim sposób kształtowania męskiego ubioru, który wyglądem coraz bardziej zaczynał przypominać ubiory noszone na Wschodzie. Wkrótce też stał się wyrazistym narzędziem konsolidacji szlachty. Ubiór w ten sposób zaczął określać przynależność do grupy społecznej, a nawet – według niektórych obserwatorów – wyrażał poglądy tej grupy. Świadczył o pozycji społecznej ubranego weń obywatela, o jego poglądach, był też narzędziem propagandy. Stanowił wreszcie wyraz przywiązania do tradycji, co niekiedy było równoznaczne z zacofaniem i prowincjonalizmem.

Rozpowszechnianiu się w Rzeczypospolitej męskich ubiorów według wschodniej mody, prócz sarmackiej tradycji, sprzyjał też fakt obecności oryginalnych ubiorów orientalnych i możliwość wrastania ich także w taki sposób w polski obyczaj⁸. Ubiory oryginalne, pochodzące z krajów Wschodu, najczęściej z Turcji, bywały rzeczywiście przywożone do Rzeczypospolitej jako suknie honorowe i wręczane przez dyplomatów na znak czci i oddania. Ubiory takie nazywane były *hilatami* (*hil'at*, arabskie *khil'a*)⁹. Szyto je z bardzo drogich tkanin jedwabnych z dodatkiem nici złotych i srebrnych, dekorowanych wzorami o wyszukanych formach, których koncepcje często opracowywali malarze miniatur. Zachowała się np. często przytaczana wiadomość, jak w 1549 r. żona Sultana Sulejmana I, Roksolana, do króla

⁶ B. Biedrońska-Słota, *Sarmatism. Dreams of Power*, Kraków 2010.

⁷ Np. Maciej z Miechowa, *Descriptio Sarmatiarum Asianae et Europianae et eorum quae in eis continent*, Cracoviae 1521.

⁸ P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej XVI-XVIII wieku*, [w:] *Ubiory w Polsce*, Warszawa 1994, s. 24.

⁹ P. L. Baker, *Islamic Textiles*, London 1995, s. 93.

Zygmunta Augusta, „aby list nie był pusty”, wysłała dwie pary spodni z koszulą, z pasem do nich, sześć chustek oraz ręcznik¹⁰. W 1557 r. poseł króla Zygmunta Augusta pisał, jak w czasie pożegnania „przyniesiono szatę złotogłową spodnią i drugą także złotogłową szeroką na wierzch, przy tym kilka sztuk kamchy”¹¹. „Po bankiecie Ciausz Paszy prowadzi posła i kilku jego ludzi do osobnego pokoju, gdzie na nich kładą kaftany złotogłowe, pstre, z różnymi figurami ptaków i innego zwierza, na znak łaski”¹². Podobnie na Sefera Muratowicza, dyplomata wysłanego do Persji przez króla Zygmunta III w 1601 r., włożono żupan adamaszkowy zielony, na wierzch szatę złotogłową”¹³. Fakt więc przywożenia do Polski gotowych ubiorów wschodnich, które mogły być okazjonalnie używane dla podkreślenia splendoru i reprezentacyjności, mógł także wpływać na kształtowanie gustów.

W Rzeczypospolitej ubiory te zwykle przerabiano na szaty liturgiczne i przystosowywano do potrzeb Kościoła. Być może dlatego oryginalne ubiory orientalne z okresu wcześniejszego niż XIX w. nie zachowały się w naszych zbiorach. Przetrwały natomiast oryginalne drogocenne tkaniny, z których wtórnie konstruowano paramenty¹⁴.

Noszenie więc ubiorów o wspomnianym wyglądzie, podkreślającym poprzez krój i dobór tkanin splendor ubranej w nie osoby, stało się jednym z podstawowych symboli określających charakter i poglądy męskiej części społeczeństwa w Rzeczypospolitej. Kobiety bowiem podążały zawsze za modą kreowaną w Europie zachodniej.

W XVII w. ubiór polski był bardzo ozdobny, barwny, dekorowany bogato biżuterią. Składał się z żupana, najczęściej w kolorze karmazynowym, którego wygląd przypominał ubiory tureckie lub perskie, oraz delii o

¹⁰ *Katalog dokumentów tureckich. Dokumenty do dziejów Polski i krajów ościennych w latach 1455-1672* [Inventory of Turkish documents. Documents to the history of Poland and adjacent countries in years 1455-1672], Warszawa 1959.

¹¹ J. I. Kraszewski, *Podróże i poselstwa polskie do Turcji*, Kraków 1869, s. 20.

¹² Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych, sposobem dykcjonarza ułożone*, Kraków 1861, s. 132.

¹³ *Relacja Sefera Muratowicza obywatela warszawskiego do Zygmunta III króla polskiego dla sprawowania rzeczy wysłanego do Persji w roku 1602*, Warszawa 1777.

¹⁴ M. Piwocka, *A Turkish Hilat at Jasna Góra*, [w:] *Arma Virumque Cano*, Kraków 2006, s. 343-350.



il. 1. *Portret Krzysztofa Zbaraskiego*, ok. 1627, Lwowska Galeria Sztuki (fot. archiwum autorki)

charakterystycznym kształcie, z długimi sięgającymi ziemi dekoracyjnymi rękawami odłożonymi na plecy i opadającymi wzdłuż linii pleców, która była wiernym naśladownictwem ubiorów dworu sułtańskiego. Delia, często podszyta futrem, miała też szeroki futrzany kołnierz, a z przodu dekorowano ją naszyciem taśm pasmanteryjnych, czyli szamerowaniem. Na głowę zakładano kołpak – wysoką czapkę z szerokim futrzanym otokiem, z dekoracyjną kitą z piór czaplich lub strusich, osadzoną w szkofii, czyli broszy. Całości dopełniała biżuteria w postaci guzów złotych lub srebrnych w kształcie głogu, orzecha laskowego, zdobionych misternie granulacją i filigranem, z drogimi kamieniami. Nieodłączny dodatek do sarmackiego stroju stanowiła karabela zawieszona na rapciach przy lewym boku. Informacji o zamożności szlachcica dostarczały też charakterystyczne, kosztowne polskie buty z cholewami, sporządzane z żółtej bądź czerwonej skóry (il.1).

Charakterystyczna była też fryzura. Włosy modni sarmaci podgálali wysoko, zostawiając tylko pas włosów biegnący przez środek głowy. Dlatego też taka fryzura stała się wkrótce symbolem przynależności do grupy społecznej. Podobnie jak i modny zarost. Jędrzej Kitowicz, historyk i pamiętnikarz, pisał: „kto się nosił po polsku, musiał utrzymywać [...] wasy, nie mogąc ich golić bez wystrychnienia się na błązna”¹⁵ (il. 2).



il. 2. Obraz wotywny Alberta Stanisława Borkowskiego z Borkowa, ok. 1631, Kościół św. Tomasza i św. Stanisława w Piotrawinie (fot. archiwum autorki)

Tak skompletowany ubiór już w XVII w. wywierał duże wrażenie. Zgodnie z relacją lekarza króla Jana III Sobieskiego, O’Connora, zapisaną w pamiętniku i przytoczoną przez Juliana Ursyna Niemcewicza: „Sobieski oyczysty zwykł nosić ubiór i ten od innych europejskich ubiorów różnym jest i nierównie od innych poważniejszym”¹⁶.

Dobrym przykładem ilustrującym to zjawisko może być ubiór Krzysztofa Zbaraskiego wyobrażony na portrecie znajdującym się we Lwowie, w zbiorach

¹⁵ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951, s. 465.

¹⁶ J. U. Niemcewicz, *Zbiór pamiętników o dawnej Polsce [w:] Dzieła*, Kraków 1883-1886, t. 4, s. 394.

Lwowskiej Galerii Sztuki. Krzysztof Zbaraski pełnił w Rzeczypospolitej wiele funkcji, jako dyplomata był wysyłany za granicę z różnymi misjami. Najbardziej zasłynęło jego poselstwo do Stambułu na dwór sułtana Mustafy I, odbyte w latach 1622-1624 w celu prowadzenia negocjacji w sprawie zwolnienia z tureckiego jasyru rycerzy polskich, z hetmanem polnym koronnym Stanisławem Koniecpolskim na czele, wziętych do niewoli po klęsce pod Cecorą w 1620 r., i przekonanie strony tureckiej, iż Rzeczpospolita nie zobowiązała się do wypłacenia Turcji trybutu wojennego. Zbaraski wyruszył 9 września 1622 r. z Końskowoli, dokąd powrócił na Wielkanoc 1623 r. po wypełnieniu misji, która później obrosła legendą¹⁷. Aby wypełnić powierzona mu misję, Zbaraski wybrał się na dwór sułtana w okazałym ubiorze, podkreślającym rangę osoby i przynależność do stanu szlacheckiego, o czym świadczy wspomniany lwowski wizerunek. Portretowany występuje na nim w długim, sięgającym do połowy łydek białym żupanie, przewiązany miękkim jedwabnym pasem czerwonym i węższym pasem skórzanym, podtrzymującym rapcie z zawieszoną karabelą. Żupan zapięty jest pod szyją zapinką ozdobioną dużym czerwonym kamieniem. Na żupan ma nałożoną okazałą delię z tureckiej tkaniny złoto- i srebrnolitej w typie zwanym *serâser*, o wielkoraportowym wzorze złotych pawich piór na srebrnym tle¹⁸. Delia, cała podszyta futrem, z dużym prostym kołnierzem futrzanym i bardzo długimi rękawami odrzuconymi na plecy, zapinana jest na ozdobne guzy umieszczone na brzegu jednej poły. Na nogach ma buty krótkie, z żółtej skóry, sięgające powyżej kostki. Całości ubioru dopełnia okazały kołpak z szerokim futrzanym otokiem i bogatą szkofią dekorowaną rubinami, podtrzymującą bardzo wysoką kité z piór. Bardzo ważnym dopełnieniem portretu są dwa leżące na stole woreczki na dokumenty z ozdobnej jedwabnej tkaniny, związane czerwonym sznureczkiem i zabezpieczone czerwoną lakową pieczęcią¹⁹. Na brzegu

¹⁷ R. Krzywy, *Komentarze*, [w:] S. Twardowski, *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego od Zygmunta III do sułtana Mustafy*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2000 (Biblioteka Pisarzy Staropolskich, t. 17), s. 295.

¹⁸ Więcej na temat takich tkanin: *Ipek: The Crescent & Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London 2001, s. 237, fig. 157.

¹⁹ Woreczki lub pokrowce na dokumenty z tkanin z dokumentami z lat 1637-1682 publikuje A. Geijer, *Oriental Textiles in Sweden*, Copenhagen 1951, s. 31 i 112-116, pl. 6, 38-42.

tkaniny jednego z nich widnieje napis: MUSTAFEO TURCA/RUM IMPERAT/ORI POTENT/ISIMO. Woreczki te zapewne zawierały listy od króla do sułtana. Ubiór i ubrany w niego bohater epizodu, według literackiego opisu, zrobiły duże wrażenie w Stambule. Na dworze sułtana szczególnie zwrócono uwagę na wspaniałą kitę, którą nawet pragnął odkupić sam sułtan. Najbardziej interesujący jest fakt, że ubiór, w którym został przedstawiony Zbaraski w momencie pełnienia misji dyplomatycznej, współcześnie na pierwszy rzut oka może być oceniony jako turecki, w XVII w. był już jednak tak bardzo złączony z polską tradycją, że polski poseł w takim właśnie ubiorze wybrał się z misją dyplomatyczną do Turcji. Ubiór przedstawiony na portrecie nosi wszystkie charakterystyczne cechy epoki i świadczy o powolnym wrastaniu wschodnich ubiorów w polski obyczaj.

Podobna sytuacja, z której wynika, jak bardzo ubiory polskie wykreowane w nawiązaniu do ubiorów wschodnich i mieszczące się w kategorii ubiorów wschodnich, były już w XVII w. uważane za typowo polskie, zaistniała, kiedy na dworze królewskim zdecydowano o przygotowaniu i ufundowaniu ubiorów dla Tatarów. Była to swego rodzaju prowizja dla wodzów wojska tatarskiego, które miało złączyć się z wojskiem koronnym w 1654 r. Uszyto wtedy i podarowano posłom tatarskim i licznym ich świtom uważane za klasyczne ubiory polskie: kontusze, żupany, ferezje, czapki – wszystko z drogich tkanin, atlasów i aksamitów włoskich, sukna francuskiego²⁰. W 1655 r. przygotowano np. z woli króla dla przysłanego od chana krymskiego posła tatarskiego Deresz Agi i jego świty żupan i ferezję z najprzedniejszych tkanin²¹. Podobnie wyposażono też gońca tatarskiego Alisz Agę, także przysłanego do króla w 1655 r. Otrzymał on wspaniałe ubiory z atlasu weneckiego podbite futrem, kontusz ze złotym szamerowaniem²².

Paradoksalnie więc ubiory polskie ukształtowane w nawiązaniu do wschodnich kryteriów już w tym czasie były uważane za tak bardzo polskie, że ubierano w nie przybyszów ze Wschodu.

²⁰ AGAD, ASK III, Rachunki Nadworne ks. 5, s. 680, 681 (d. 443).

²¹ Ibidem, s. 699a.

²² Ibidem, s.701.

Na charakter niezależnego polskiego ubioru, jak to już zostało powiedziane, miała wpływ tradycja sarmacka, podkreślana przez chęć odróżnienia się od innych nacji europejskich, a także zwykle naśladowanie ubiorów wschodnich. Warto tu przytoczyć anegdotę wspomnianą przez Kitowicza, dotyczącą właśnie sposobów kształtowania kanonów mody w czasach panowania Jana III Sobieskiego. Syn warszawskiego krawca, Kozak, po tym, jak zaznaczył się męstwem, służąc królewiczowi Jakubowi, miał okazję przedstawić królowi trudną sytuację ojca krawca spowodowaną niewielką liczbą klientów. Król miał odpowiedzieć, że po powrocie spod Wiednia ukaże się w ferezji zdobytej w namiocie wielkiego wezyra, a krawiec niech takich naszyje, to sprzeda je w jednym dniu²³. Jeżeli ta opowiadka jest prawdziwa, to sam król świadomie kreował modę wzorowaną na ubiorach tureckich.



il. 3. Ubiór kontuszowy, ok. 1770, Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Pracownia MNK)

²³ J. Kitowicz, op. cit., s. 69.

Wygląd polskiego ubioru ulegał w następnych wiekach różnym modyfikacjom, niemniej jego zasadniczy charakter, nawiązujący do ubiorów wschodnich, został zachowany. Przed połową XVIII w. osiągnął swoją klasyczną formę, czyli składał się z żupana, kontusza i delii. Zmieniała się wtedy forma kontusza, który zyskał charakterystyczne rozcięte rękawy (il. 3). Na kontuszu obligatoryjnie przewiązywano w talii ozdobny pas jedwabny lity, to znaczy tkany przy użyciu nici złotych lub srebrnych, także o wschodniej genealogii. W Rzeczypospolitej pasy takie spopularyzowali Ormianie, którzy najpierw sprowadzali je z Persji i Turcji, później zainicjowali produkcję w warsztatach w Stambule, a następnie na terenie Rzeczypospolitej²⁴ (il. 4).



il. 4. Pas kontuszowy, Śluck, ok. 1780, Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Pracownia MNK)

Pierwszą polską znaczącą wytwórnią pasów była manufaktura założona w Ślucku, w majątku książąt Radziwiłłów. Na szerszą skalę zaczęto tkać tam pasy w 1758 r., kiedy Michał Kazimierz Radziwiłł sprowadził ze Stanisławowa osiadłego tam doświadczonego tkacza ormiańskiego, Jana Madzarskiego, emigranta za Stambuł. Jan Madzarski kierował produkcją ślucką do około 1780 r., po nim dzierżawę przejął jego syn, Leon, który prowadził manufakturę do 1807 r. Innym Ormianinem wyróżniającym się rzutkością,

²⁴ M. Taszycka, *Pasy kontuszowe*, cz. 1, *Pasy wschodnie*, Kraków 1990.

rozmachem prowadzonych interesów i sukcesami w produkcji pasów wytwarzanych na wzór wschodni był Paschalis Jakubowicz. W Warszawie najpierw otworzył on „sklep turecki” z towarami wschodnimi. Już w 1773 r. stał się obywatelem Warszawy, a 15 lat później obywatelstwo przyznał mu Kraków, gdzie w manufakturach wykonywano pasy kontuszowe do jego sklepu w Warszawie. Pasy pochodzące z manufaktury Paschalisa, podobnie jak i pasy słuckie, były sygnowane w narożnikach, tak jak pasy perskie, w których narożach umieszczano sygnaturę warsztatu w języku arabskim. Wytwórnice pasów kontuszowych w związku z dużym zapotrzebowaniem poza wymienionymi ośrodkami powstawały w wielu miastach. Wymienić należy: Kobyłkę, Korzec, Lipków, Grodno, Gdańsk, gdzie do początku XIX w. działało kilka manufaktur. Należy też dodać, że ze względu na ich dużą popularność pod koniec XVIII w. zaczęto je także zamawiać według wzorów przesłanych z Polski w warsztatach w Lyonie.

Pasy kontuszowe należą do najpiękniejszych wytworów dawnego polskiego rzemiosła. Mimo że popularność swą zyskały stosunkowo późno, to jednak znalazły się wśród przedmiotów najsilniej kojarzonych z polską tradycją. Bogactwo barw ornamentów, użycie dużej ilości złotych i srebrnych nici były odbiciem nieco ostentacyjnego „sarmackiego” poczucia piękna, w tym przypadku także podążającego za wzorami orientalnymi.

W połowie XVIII w. polski ubiór narodowy znany pod popularną nazwą kontusza otrzymał swój ostateczny kształt. Nadal miał ważne znaczenie polityczne, wyróżniał szlachtę i oznaczał przynależność do stanu, który odgrywał szczególną rolę w okresie obowiązywania zasady liberum veto w Rzeczypospolitej. U Jędrzeja Kitowicza na temat ubiorów w XVIII w. znajdujemy następujący zapis: „Na początku panowania Augusta III mało było panów używających stroju zagranicznego, wyjąwszy dom Czartoryskich, Lubomirskiego, wojewodę krakowskiego i kilku innych, którzy jeszcze za Augusta II przestroili się w niemiecką suknię”. Relacjonuje dalej Kitowicz, jak to w czasie koronacji Augusta III wszyscy uczestnicy byli ubrani, podobnie jak król, według mody polskiej. Jednak zaraz po ceremonii, kiedy król wrócił

do ubioru niemieckiego, natychmiast i polska arystokracja wróciła do zachodnioeuropejskiej mody²⁵.

W czasach panowania Augusta II i Augusta III ubiór polski był długi, sięgał niemal do samej ziemi. Po połowie XVIII w. uległ znacznej zmianie. Kontusz i żupan stały się krótsze, sięgały zaledwie poniżej kolan. Zmieniły się też szczegóły ubioru: znacznie zwiększyły swoją szerokość i długość rękawy oraz wyloty. Pod koniec XVIII w. moda kontuszkowa przyjęła wygląd umiarkowany, klasyczny. Pojawiły się kołnierzyki koszuli wykładane na kołnierzyk żupana i mankiety. I tu znowu ciekawe szczegóły przytacza Kitowicz, tym razem dotyczące różnic w ubiorach noszonych w Koronie i na Litwie: „Żupany u korończyków były całkowite, z jednej materii w tyle i na przodkach; Litwini tył żupana robili z płótna”²⁶. We wszystkich tych okresach zimą noszono futra podszyte atłasem, często karmazynowym, zawiązywane pod szyją grubym sznurem srebrnym lub złotym, zwane bekieszą, później kierzją, opończę, wcześniej szubą lub delią.

Nathaniel William Wraxall, angielski dyplomata i podróżnik, tak opisał polski ubiór: „Jest [w nim] coś marsowego, surowego i charakterystycznego, a jednak niebudzącego sprzeciwu, stanowi on bowiem jakiś wyłom w nudnej i mdłej jednolitości, charakteryzującej wygląd zewnętrzny mieszkańców Europy [...]”²⁷.

W II połowie XVIII w. podjęto próby skodyfikowania ubiorów szlacheckich. Sejm ordynaryjny z 1776 roku. zalecił szlachcie każdego województwa obranie sobie jednolitych strojów, wykonanych obowiązkowo z sukna krajowego, które miały być elementem wyróżniającym i identyfikującym posłów z danego regionu. Mimo że konstytucja sejmowa nie precyzowała wyglądu mundurów i wprowadzała dowolność ich noszenia, niemal natychmiast przystąpiono do realizacji zaleceń sejmu i poszczególne sejmiki gospodarskie uchwaliły własne barwy kontuszy, żupanów oraz pasów. Na sejm w 1778 r. panowie zjechali już w mundurach wojewódzkich. Część województw (m.in. brzesko-kujawskie i inowrocławskie) wprowadziła także

²⁵ J. Kitowicz, op. cit., s. 475-478.

²⁶ Ibidem, s. 494.

²⁷ N. W. Wraxall, *Wspomnienia z Polski*, przeł. H. Kraheńska, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, wstęp i oprac. W. Zawadzki, t. 1, Warszawa 1963, s. 482.

odrębne mundury sejmowe, różne od tych zakładanych na sejmiki. Prawo o mundurach wojewódzkich potwierdził sejm w 1780 r., zakazując jednocześnie noszenia do nich jakichkolwiek ozdób.

Mundury wojewódzkie, powstałe na fali oporu konserwatywnie nastawionej szlachty przeciwko modzie francuskiej, przyczyniły się do budzenia świadomości narodowej w okresie zaborów. Nawiązał do nich sejm Księstwa Warszawskiego, wprowadzając dla szlachty całego kraju jednolity strój odświętny²⁸.

Ubiory tego typu były także zakładane przez przedstawicieli magnaterii najczęściej w celu pozyskania poparcia mas szlacheckich. Z podobnych pobudek nosili te ubiory królowie – szczególnie chętnie władcy będący przedstawicielami obcych dynastii. W takich ubiorach zostali przedstawieni na portretach Władysław IV Waza jako królewicz, Jan Kazimierz malowany przez Daniela Schultza w 1649 r. i August III Sas na portrecie namalowanym przez Louisa de Silvestre w 1737 r. (il. 5).



Il. 5. Louis de Silvestre, *Portret króla Augusta III w stroju polskim z około 1737 roku*, Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Pracownia MNK)

²⁸ T. Jeziorowski, A. Jeziorkowski, *Mundury wojewódzkie Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Warszawa 1992.

Wiek XIX przyniósł renesans sarmatyzmu. Wobec groźby wynarodowienia w okresie zaborów społeczeństwo szukało oparcia w przeszłości. Odwoływano się do sarmatyzmu jako ostoji tradycji w czasach niewoli Ojczyzny. Ten obyczaj nabrał szczególnego znaczenia po upadku powstania listopadowego w 1831 r., kiedy noszenie ubioru narodowego było surowo zakazane, szczególnie w zaborze rosyjskim. Od tego też czasu ubiór kontuszowy był formą demonstrowania uczuć patriotycznych, przestał być ubiorem zakładanym zwyczajowo. W tym też okresie zaczęto nosić na znak żałoby narodowej czamare – długi prosty ubiór w ciemnym kolorze, z szamerunkiem jako jedyną ozdobą. Jedynie w Galicji, w zaborze austriackim, obywatele Krakowa uzyskali w 1861 r. od cesarza Franciszka Józefa I prawo noszenia karabeli przy „zupełnie starożytnym stroju polskim, składającym się z sukni wierzchniej, zwanej kontuszem i spodniej żupanem”. Cztery lata później podobny przywilej dotyczył mieszkańców Lwowa. Sprawiano sobie ubiory kontuszowe, w których występowano oficjalnie z okazji tradycyjnych uroczystości narodowych, obrad Sejmu Krajowego we Lwowie i w Wiedniu, a także z okazji ślubów, zjazdów rodzinnych, jubileuszy²⁹. Ubiór kontuszowy w tym czasie stał się znakiem, przebraniem, nie był noszony powszechnie.

BIBLIOGRAFIA

AGAD, ASK III, Rachunki Nadworne.

Baker P. L., *Islamic Textiles*, London 1995.

Baker P. L., Tuzcan H., Wearden J., *Silk for the Sultans. Ottoman Imperial Garments from Topkapi Palace*, Milan 1996.

Biedrońska-Słota B., *Sarmatism. Dreams of Power*, Kraków 2010.

Dawson T., *A Tunic from Eastern Anatolia*, „Costume” 2002.

Geijer A., *Oriental Textiles in Sweden*, Copenhagen 1951.

Goetz H., *The History of Persian Costume*, [w:] *Survey of Persian Art*, New York, London 1938.

²⁹ I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, s. 162.

Gołębiowski Z., *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych, sposobem dykcjonarza ułożone*, Kraków 1861.

Grabar A., *L'empereur dans l'art Byzantin*, London 1971.

Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Wrocław 1968.

Ipek: The Crescent & Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets, London 2001

Jeziorowski T., Jeziorkowski A., *Mundury wojewódzkie Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Warszawa 1992.

Kantorowicz E. H., *Gods in Uniform*, [w:] *Selected Studies*, New York 1965.

Katalog dokumentów tureckich. Dokumenty do dziejów Polski i krajów ościennych w latach 1455-1672, Warszawa 1959.

Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951.

Kraszewski J. I., *Podróże i poselstwa polskie do Turcji*, Kraków 1869.

Krzywy R., *Komentarze*, [w:] S. Twardowski, *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego od Zygmunta III do sultana Mustafy*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2000 (Biblioteka Pisarzy Staropolskich, t. 17).

Maciej z Miechowa, *Descriptio Sarmatiarum Asianae et Europianae et eorum quae in eis continent*, Joannes Haller, Cracoviae 1521.

Mańkowski T., *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946.

Mrozowski P., *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej XVI-XVIII wieku*, [w:] *Ubiory w Polsce*, Warszawa 1994.

Nicolescu C., *Istoria Costumului de Curte in Tarile Romane Secolete XIV-XVIII*, București 1970.

Niemcewicz J. U., *Zbiór pamiątek o dawnej Polsce*, [w:] *Dzieła*, Kraków 1883-1886.

Piltz E., *Le costume official des dignitaires byzantins à l'epoque Paléologue*, Uppsala 1994.

Piwocka M., *A Turkish Hilat at Jasna Góra*, [w:] *Arma Virumque Cano*, Kraków 2006

Relacya Sefera Muratowicza obywatela warszawskiego do Zygmunta III króla polskiego dla sprawowania rzeczy wysłanego do Persji w roku 1602, Warszawa 1777.

Taszycka M., *Pasy kontuszowe, cz. 1, Pasy wschodnie*, Kraków 1990.

Turnau I., *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991.

Ulewicz T., *Okolo genealogii sarmatyzmu (Spóźnione podjęcie nieprzedawnionej dyskusji)*, Pamiętnik Słowiański I, 1949.

Ulewicz T., *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 1950.

Ulewicz T., *Sarmacja. Zagadnienie sarmatyzmu*, Kraków 2006.

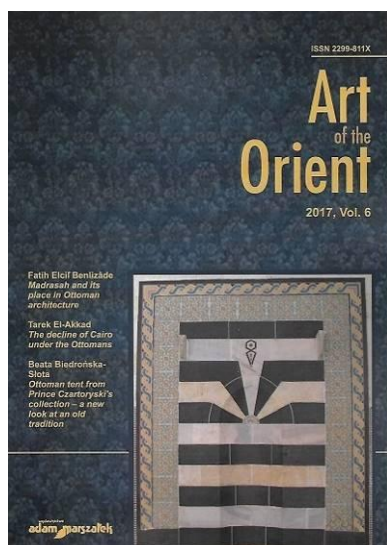
Wraxall N. W., *Wspomnienia z Polski*, przeł. H. Krahelska, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, wstęp i oprac. W. Zawadzki, t. 1, Warszawa 1963.

**PUBLIKACJE POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**

**PUBLICATIONS OF THE POLISH INSTITUTE OF WORLD ART
STUDIES**

2017

Art of the Orient



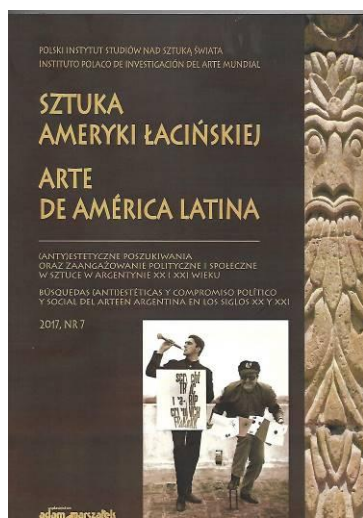
T. / Vol. 6: BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTA, KAROLINA KRZYWICKA, BOGNA ŁAKOMSKA AND BOGUSŁAW R. ZAGÓRSKI (red. / eds.)

Spis treści / Contents: JERZY MALINOWSKI, BOGNA ŁAKOMSKA, Introduction; AKIN TUNCER, Eurasian decorative animal features of ‘the Little Metropolis Church of Athens’; SEVGI PARLAK, A typological evaluation of arrow slits among elements of military architecture in the medieval period; AIDA SMILBEGOVIĆ, Infinite travel of the soul to the Sacred City and the Luminous City: visual depictions of Mecca and Medina in Dalā’il al-Hayrāt; FATIH ELCIL, Benlizâde Madrasah and its place in Ottoman architecture; JULIA KRAJCARZ, Orientalism in the Orient – elements of the Moorish style in the sacred Muslim buildings of Istanbul; TAREK EL-AKKAD, The decline of Cairo under the Ottomans; SWIETŁANA CZERWONNAJA, Between Kraków and Istanbul: the art and architecture of the Crimean Khanate as the connecting link between Ottoman and European culture; NURIYA AKCHURINA-MUFTIEVA, The Islamic tradition of building water fountains in the Crimea; KATARZYNA WARMIŃSKA, Polish and Lithuanian Tatars. One history and two stories; PIOTR TAFIŁOWSKI, The views of Erasmus of Rotterdam and his Polish followers on war

against the Turks; ZÜLEYHA USTAOĞLU, Treaties in historical studies – the 1607 trade treaty between the Ottoman Empire and Poland; SABINE JAGODZINSKI, European and Exotic – Jan III Sobieski’s commemorative and representative strategies towards Polish-Ottoman relations; BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTA, Ottoman tent from Prince Czartoryski’s collection – a new look at an old tradition; HATICE ADIGÜZEL, In search of diplomatic gifts – on a group of 18th century Polish items of porcelain in the Topkapı Palace collection; V. BELGIN DEMIRSAR ARLI, ŞENNUR KAYA, An evaluation of the architecture, culture and history of the Polonezköy/Adampol settlement in Istanbul; ELVAN TOPALLI, Kazimierz Pochwalski’s sketchbook of Eastern travels; BOGUSŁAW R. ZAGÓRSKI, Jean (Jan) Lambert-Rucki’s artistic vision of the Ottoman women’s world of Selânik; PIOTR TAFIŁOWSKI, The 16th to the 18th century printed Turcica preserved in Polish collections; PIOTR HORDYŃSKI, Diplomats, etiquette, ceremonies – the unpublished letters of Łazarz Hordyński from the Ottoman Empire circa 1790; WOJCIECH ZABŁOCKI, My inspirations from traditional Syrian architecture.

Polish Institute of World Art Studies & Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017 ISSN 2299-811X (258 pp.)

Arte de America Latina



T. / Vol. 7: (Anty)estetyczne poszukiwania oraz zaangażowania polityczne i społeczne w sztuce w Argentynie XX i XXI wieku / Busquedas (anti)estéticas y compromiso político y social del arte en Argentina en los siglos XX y XXI, KATARZYNA CYTLAK (red. / ed.)

Spis treści / Contents: KATARZYNA CYTLAK, Prefacio - Búsquedas (anti)estéticas y compromiso político y social del arte en Argentina en los siglos XX y XXI; I. POLÍTICA — ARTE — REVOLUCIÓN: ANA LONGONI, Vanguardia y revolución como ideas-fuerza en el

arte argentino de los años sesenta; DANIELA LUCENA, Arte y comunismo en la Argentina en la primera mitad del siglo XX; NATALIA FORTUNY, Memorias fotogr ficas: tres visiones de la Argentina posdictatorial; II. ARTE — POES A — CONCEPTUALISMOS: FERNANDO DAVIS, Po ticas oblicuas. Edgardo Antonio Vigo en la Diagonal Cero; MARIANA MARCHESI, El Cayc y el arte de sistemas como estrategia institucional; VIVIANA USUBIAGA Im genes y palabras al acecho. Artes visuales y poes a hacia el fin de la dictadura en Argentina. Instituto Polaco de Investigaci n del Arte Mundial & Wydawnictwo Adam Marsza ek, Toru  2017 ISSN 2299-260X (195 pp.)

Pami tnik Sztuk Pi knych / Fine Arts Diary



Nr / No 12: Abraham Ostrzega i  ydowskie  rodowisko artystyczne / Abraham Ostrzega and the Jewish artistic circle, RENATA PI TKOWSKA (red. / ed.)

Spis tre ci / Contents: JERZY MALINOWSKI *Przedmowa* / Introduction; Cz ść / Part I - *WOKO  ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ABRAHAMA OSTRZEGI* / AROUND THE LIFE AND OUTPUT OF ABRAHAM OSTRZEGA; URSZULA MAKOWSKA, *Ogrody Abrahama Ostrzegi* / Abraham Ostrzega's gardens; RENATA PI TKOWSKA, *Ohel Pereca (Mauzoleum Trzech Pisarzy)* / Paretz's ohel (the Mausoleum of Three Writers); ZUZANNA BENESZ-GOLDFINGER, *Posta  i anio : figuralna rzeźba sepulkralna Abrahama Ostrzegi wobec tradycji obrazowania w sztuce  ydowskiej* / Figure and angel: Abraham Ostrzega's sepulchral sculpture and the tradition of imaging in Jewish art; MAGDALENA OLSZOWSKA, *Problemy w konserwacji rzeźby nagrobnej Abrahama Ostrzegi na cmentarzu  ydowskim przy ul. Okopowej w Warszawie* / Issues regarding the conservation of Abraham Ostrzega's grave sculpture in the Jewish cemetery on Okopowa street in Warsaw; TERESA  MIECHOWSKA, *„Wieża Babel” w Bia ymstoku?* / The Babel Tower in Bia ystok; WIES AW WR BE , *Nie od razu pomnik zbudowano... Dzieje idei budowy pomnika Ludwika Zamenhofs w Bia ymstoku* / The

monument wasn't built in a day... The history of the idea of Ludwik Zamenhoff monument in Białystok; *Abraham Ostrzega* (opr. / ed. by MARTA MIŚ); Część / Part II - *WOKÓŁ ŻYDOWSKIEGO ŚRODOWISKA ARTYSTYCZNEGO / AROUND THE JEWISH ARTISTIC MILIEU*: JERZY MALINOWSKI, *Tekst Maksymiliana Goldsteina o Baruchu Dornhelmie / Text by Maximilian Goldstein on Baruch Dornhelm*; MAKSYMILIAN GOLDSTEIN, *Baruch Dorhelm* (in Polish and German); WALERIJ J. GALICZENKO, SWIETŁANA I. NIKULENKO, *Powrót do Mistrza. Próba rekonstrukcji biografii i portretu twórczego Bernarda Kratki / Return to the master [Bernard Kratko]*; Maria Anna Rudzka, *Środowisko rzeźbiarzy związanych z warszawską Akademią Sztuk Pięknych (1923–1939) / The milieu of sculptors in the Academy of Fine Art in Warsaw 1923–1939*; ELEONORA JEDLIŃSKA, *Rzeźby Marka Szwarca w latach 1910–1958: neoklasycyzm – ekspresjonizm – synteza / Marek Szwarz's sculptures in the years 1910–1958: neoclassicism – expressionism – synthesis*; JOANNA TUROWICZ, *Metaloplastyka żydowska w kolekcji rzeźb Muzeum Narodowego w Warszawie (Borys Schatz, Marek Szwarz, Joachim Kahane, Chaim Hanft). Przyczynek do badań nad kolekcjonerstwem instytucjonalnym / Jewish metalwork in the sculpture collection of the National Museum in Warsaw (Boris Schatz, Marek Szwarz, Joachim Kahane, Chaim Hanft). Contribution to the research on the institutional collecting*; MAŁGORZATA REINHARD-CHLANDA, *Estetyka dekoracji synagogałnych Pereca Willenberga / The aesthetics of Perek Willenberg's synagogal decoration*; EWA TONIAK, *Ryszard Moszkowski: o nieobecności / Ryszard Moszkowski : about absence*.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata; Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
2017

ISSN 1730-0215 (194 pp.)

Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art

SERIES BYZANTINA

Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art



VOLUME XV

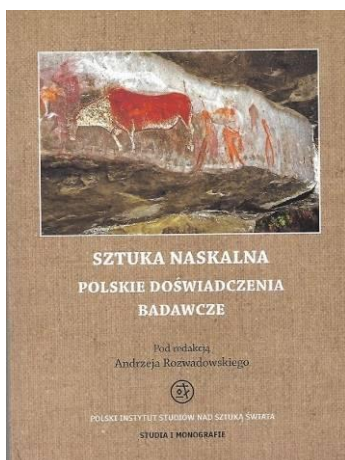
Warsaw 2017

T. / Vol. XV: Art of the Armenian Diaspora. Proceedings of the Second Conference, Gdańsk, June 16-18, Waldemar Deluga (red. / ed.)

Spis treści / Contents: WALDEMAR DELUGA, Introduction; LEVON CHOOKASZIAN, About Miniaturist Grigor Mlijetsi and the Illustrations of the Lviv Gospels of 1197; EMMA CHOOKASZIAN, La vision du Prophète Daniel dans le Lectionnaire du Prince Het'um II; INESSA DANIELYAN, The Collection of Armenian Illuminated Manuscripts in Isfahan and the Gospel of Kirakos of Tabriz (1330 A. D.); SARAH LAPORTE, La Nouvelle-Djoulfa (Ispahan), une nouvelle culture de l'image. Illustration du truchement arménien – Une Asie en trompe-l'œil; MARIAMA VARTANYAN, The Collection of Silver Book Bindings of the Armenian Museum in Bucharest and their Relationship to Eastern and Western Arts; PIOTR KONDRACIUK, Wood-carved Ornaments in the Armenian Tenement- Houses of Zamość; IRYNA HAYUK, The Unknown about the Well-known: the Issue of the Attribution of Some Armenian Wonder-working Icons from the Cathedral of Assumption of the Holy Virgin in Lviv; ROKSOLANA KOSIV, A 17th Century Embroidered Cope from the Armenian Cathedral in Lviv; MAGDALENA M. OLSZEWSKA, When did Stanislaw August Poniatowski come to Lipków?; MAGDALENA TARNOWSKA, Rafał Hadziewicz (1803-1886) – His Life and Art; LUSINE SARGASYAN, The Manuscript Heritage of an Armenian Intellectual from Gherla – Zacharia Gabrushian (A Source Study); THEMISTOKLIS PAPADOPOULOS, Les Arméniens de la Grèce modern: situation démographique linguistique et educative.

Polish Institute of World Art Studies, Cardinal Stefan Wyszyński University, University of Ostrava; Warsaw 2017 ISSN 1733-5787 (95 pp.)

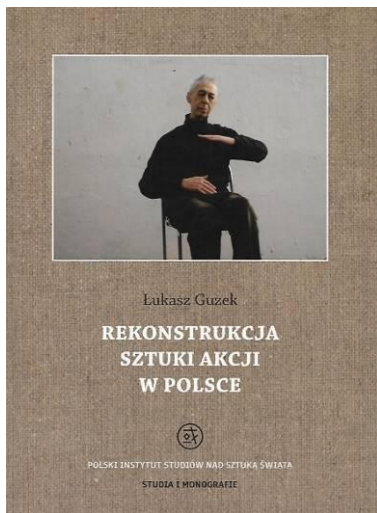
Studia i Monografie / Studies and Monographs



T. / Vol. 24: Sztuka naskalna. Polskie doświadczenia badawcze / Rock art: Polish research experiences, ANDRZEJ ROZWADOWSKI (red. / ed.)

Spis treści / Contents: ANDRZEJ ROZWADOWSKI, *Odkrywanie sztuki naskalnej – wprowadzenie* / Discovering rock art: An introduction; MATEUSZ WIERCIŃSKI, *Poziomy znaczeń. Antropologiczna i etnologiczna refleksja nad interpretacją sztuki naskalnej* / Levels of meaning: Anthropological and ethnological reflections on interpreting rock art; MACIEJ GRZELCZYK, ANDRZEJ ROZWADOWSKI, *Sztuka naskalna regionu Kondoa w Tanzanii. Gdzie archeologia spotyka się z etnologią* / Rock art of the Kondoa region in Tanzania: Where archaeology and ethnology meet; DAGMARA ZAWADZKA, *Człowiek w krajobrazie. Animistyczny kontekst sztuki naskalnej Tarczy Kanadyjskiej* / Humans in the landscape: The animic context of Canadian Shield rock art; PAWEŁ LECH POLKOWSKI, *Dialogi na pustynnych skałach. Z rozważań nad mocą sprawczą sztuki naskalnej na obszarach wschodniej Sahary* / Dialogues on the desert rocks: Considering rock art agency in a region of Eastern Sahara; EWA KUCIEWICZ, *Zagadkowe przedstawienia kobiet w prehistorycznej sztuce naskalnej Oazy Dachla w Egipcie* / Mysterious images of women in the prehistoric rock art of the Dakhleh Oasis, Egypt; JANUSZ Z. WOŁOSZYN, *Zupełnie inna historia. Próba nowej interpretacji malowideł naskalnych z Pintasayoc (departament Arequipa, Peru)* / An entirely different story: An attempt at a new interpretation of the rock paintings in Pintasayoc (Arequipa region, Peru); RADOSŁAW PALONKA, *Dawny świat Indian Pueblo. Sztuka naskalna kanionów regionu Mesa Verde w Kolorado, USA* / The ancient world of the Pueblo Indians: Rock art in the canyons of the Mesa Verde region in Colorado, USA; ANDRZEJ ROZWADOWSKI, *Podróż do wnętrza skały jako uniwersalny motyw szamańskiej percepcji świata? Rozważania na przykładzie syberyjskiej sztuki naskalnej* / Journey to the interior of the rock as a universal motif of shamanic perception of the world? A contemplation based on an example of Siberian rock art; CEZARY NAMIRSKI, *Prahistoryczna sztuka naskalna Wysp Brytyjskich. Regionalne prawidłowości a interpretacja* / Prehistoric rock art of the British Isles: Regional regularities and interpretation; PRZEMYSŁAW BOBROWSKI, MACIEJ JÓRDECZKA, MICHAŁ KOBUSIEWICZ, MAREK CHŁODNICKI, *Polskie badania sztuki naskalnej w Górach Czerwonomorskich (północno-wschodni Sudan)* / Polish research on the rock art of the Red Sea Hills, north-eastern Sudan; MARTA OSYPIŃSKA, *Krowy i wielbłądy. Sztuka naskalna Sudanu jako źródło w badaniach archeozoologicznych* / Cows and camels: Rock art in Sudan as a source for zooarchaeological analyses; ANETA PAWŁOWSKA, *Estetyczne odkrywanie sztuki naskalnej Afryki Południowej – perspektywa artystyczna* / Aesthetic recognition of rock art in South Africa: An artistic perspective.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2017; ISBN 978-83-65480-13-2 (342 pp.)



T. 25: ŁUKASZ GUZEK, Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce / Reconstruction of action art in Poland

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2017; ISBN 978-83-65480-19-4 (576 pp.)



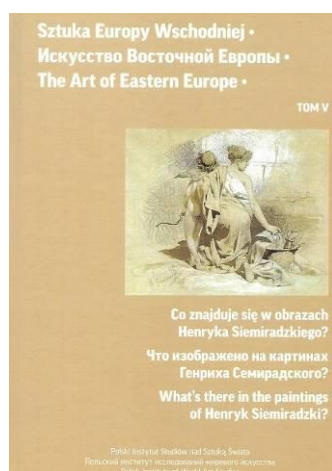
T. / Vol. 26: Infantka Małgorzata we współczesnej sztuce polskiej / Infanta Margareta in contemporary Polish art, MALINA BARCIKOWSKA (red. / ed.),

Spis treści / Contents: MALINA BARCIKOWSKA, Infantka wychodzi z ram / Infanta Margarita out of the frame; EWA TONIAK, Przegapione dzieciństwo. O *Infantkach* Marii Pinińskiej-Bereś / A missed childhood. About the *Infantas* of Maria Pinińska-Bereś; MAŁGORZATA STĘPNIK, Infantki The Krasnals, czyli nostalgia za Pięknem utraconym / The *Infantas* of the Krasnals, or nostalgia for a Beauty lost; MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA,

Tadeusz Kantor: „...Infantki Velásqueza jak relikwie lub madonny” / Tadeusz Kantor: ‘...The Infantas of Velásquez as relics or madonnas’; MAGDALENA DURDA-DMITRUK, Dopiski na marginesie Infantek Pawła Łubowskiego / Notes in the margins of Paweł Łubowski’s Infantas; MALINA BARCIKOWSKA, Małgorzata, Marta, Mira, czyli infantka według Miry Wojnickiej / Margarita, Marta, Mira, or the Infanta according to Mira Wojnicka; WOJCIECH SUCHOCKI, Infantki Jerzego Piotrowicza / The Infantas of Jerzy Piotrowicz; KATARZYNA LEWANDOWSKA, Okrutna Królowa, co infantka była. Władczyni w twórczości Katarzyny Swinarskiej / How cruel a queen The Infanta was. The ruler in the work of Katarzyna Swinarska; ADAM ORGANISTY, O infantkach w twórczości malarskiej Zbigniewa Sprychy / The Infantas in the paintings of Zbigniew Sprycha; KAROLINA STASZAK, „Ganymed goes Europe” – spotkanie noblistki z infantką / ‘Ganymed goes Europe’ – a Nobel prize winner meets The Infanta.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2017;
ISBN 978-83-65480-12-5 (128 pp.)

Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / The Art Of Eastern Europe



T. / Vol. V: Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego? / Что изображено на картинах Генриха Семирадского? / What's there in the paintings of Henryk Siemiradzki, JERZY MALINOWSKI, IRINA GAVRASH (red. / eds.)

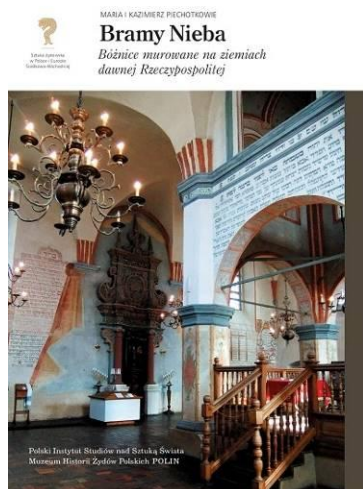
Spis treści / Contents: JERZY MALINOWSKI, Od redakcji / От редакции / From the editor; WITOLD DOBROWOLSKI, Wazy greckie w twórczości Siemiradzkiego / The Greek vases in Henryk Siemiradzki's "idylls"; AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, „L'effet de réel” . Fragmenty rzeczywistości w obrazach Henryka Siemiradzkiego / Effet de réel. Fragments of reality in Henryk Siemiradzki's works; MARIA NITKA, Figuralizm Henryka Siemiradzkiego /

The Figuralism of Henryk Siemiradzki; AGNIESZKA ŚWIĘTOSŁAWSKA, Czas poszukiwań. Młodzieńcze obrazy rodzajowe Henryka Siemiradzkiego / A time of searching. Early genre scenes by Henryk Siemiradzki; LEILA CHASJANOWA, „Siemiradzki z całego serca kochał nature morte . . .” / Leyla Khasyanova, Siemiradzki all soul loved “nature morte”...; НАДЕЖДА УСОВА, Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу Генриха Семирадского в Национальном художественном музее Республики Беларусь: путь к триумфу. История создания и бытование картины / NADEZHDA USOVA, Henryk Siemiradzki. Alexander of Macedon Trust's the Doctor Philip (1870) from the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus: the way to triumph. the history of its origin; GRZEGORZ FIRST, Egipt Siemiradzkiego. Scena męczeństwa pierwszych chrześcijan (Męczeństwo św. Tymoteusza i Maury jego małżonki) / The Egypt of Henryk Siemiradzki. The Martyrdom of the first Christians (Saint Timothy and Saint Maura, his wife); ЕКАТЕРИНА М. КОЛЯДА, Античный ландшафт в живописи Генриха Семирадского / Ekaterina M. Kolyada, Ancient landscape in the art of Henryk Siemiradzki; ЕЛЕНА А. РЖЕВСКАЯ, Мотивы античной архитектуры в творчестве Генриха Семирадского / Elena a. Rjevskaya, Motifs of antique architecture in the creative work of Henryk Siemiradzki; PAULINA ADAMCZYK, Heroiny, muzy, niewolnice, opiekunki... Kobiety w obrazach Henryka Siemiradzkiego: kategorie wizerunków, funkcje i kunszt wyobrażeń / Heroes, musicians, slaves, nannies... Women in Henryk Siemiradzki's paintings: categories of images, functions and the craftsmanship of images; BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTOWA, Tkaniny i ubiory w obrazach Henryka Siemiradzkiego / Textiles and clothes in paintings by Henryk Siemiradzki; DOMINIKA SARKOWICZ, Wizerunki rodziców czy teściów? Uwagi o dwóch portretach pędzla Henryka Siemiradzkiego z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie / Portraits of the artist's parents or parents in law? Remarks on two pictures by Henryk Siemiradzki from the National Museum in Krakow's collection; MAGDALENA LASKOWSKA, „Domowe portrety”. Przyczynek do badań nad życiem i twórczością Henryka Siemiradzkiego (1843–1902) w oparciu o rysunki i szkicowniki artysty ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie / “Domestic portraits”. Contribution to research on the life and work of Henryk Siemiradzki (1843–1902) based on drawings and sketches by the artist from the collections of the National Museum in Krakow; ANNA MASŁOWSKA, Czy dziewiętnastowieczne fotografie są wiarygodnym źródłem do odczytywania treści obrazów Henryka Siemiradzkiego? / Are nineteenth-century photographs a reliable source for reading the content of Henryk Siemiradzki's paintings?; НАТАЛЬЯ МОЗОХИНА, Открытые письма начала XX века с картин Генриха Семирадского / Natalya Mozokhina, Postcards from the beginning of the 20th century based on Henryk Siemiradzki's pictures; MONIKA PAŚ, Pamiątki po Henryku Siemiradzkim (1843–1902) w zbiorach Działu Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów Muzeum Narodowego w Krakowie / Mementoes of Henryk Siemiradzki (1843–1902) in the collections of applied art, Material culture and Militaria Department of the National Museum in Krakow; MARIA NITKA,

KAMILLA TWARDOWSKA, Henryk Siemiradzki – malarz słowa / Henryk Siemiradzki – the word painter.

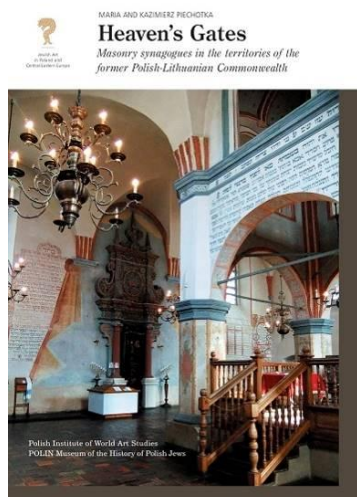
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2017
ISSN 2353-5709 (218 pp.)

Sztuka żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej / Jewish art In Poland and Central-Eastern Europe



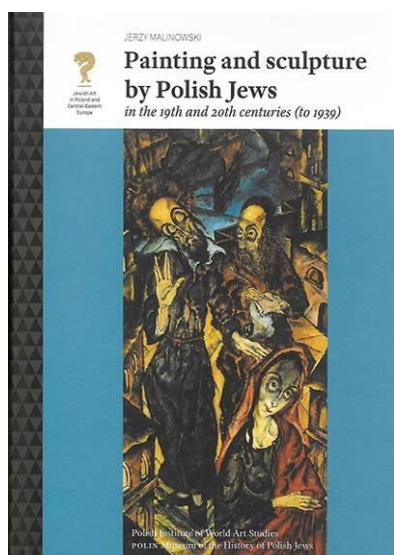
T. / Vol. 2A: MARIA I KAZIMIERZ PIECHOTKOWIE, Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, AGATA KUNICKA-GOLDFINGER I TOMASZ KUNICKI-GOLDFINGER (red. / eds),

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa
2017 ISSN 2449-7932; 978-83-942344-2-3; 978-83949149-4-3 (s. 738)



Vol. 2B: MARIA AND KAZIMIERZ PIECHOTKA, *Masonry synagogues in the territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth*, translated by KRZYSZTOF Z. CIESZKOWSKI, AGATA KUNICKA-GOLDFINGER, TOMASZ KUNICKI-GOLDFINGER (red. / eds.)

Polish Institute of World Art Studies & POLIN Museum of the History of Polish Jews, Warsaw 2017 ISSN 2449079323; 978-83-942344-3-0; 978-83949149-5-0 (738 pp.)



Vol. 4: JERZY MALINOWSKI, *Painting and sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th centuries (to 1939)*, translated by KRZYSZTOF Z. CIESZKOWSKI

Polish Institute of World Art Studies, POLIN Museum of the History of Polish Jews & Tako Publishing House, Warsaw – Toruń 2017

ISSN 2449-7940 ISBN 978-83-942344-6-1 ISBN 978-83-65480-29-3 (568 pp.)



T. / Vol. 5A: JERZY MALINOWSKI, BARBARA BRUS-MALINOWSKA, Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2017

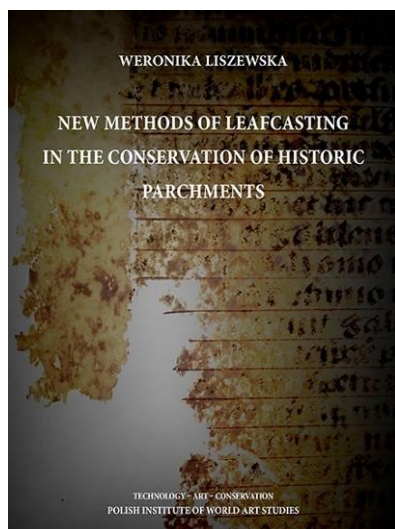
ISSN 2449-7932 ISBN 978-83-942344-7-8 ISBN 978-83-949149-2-9 (624 s.)



Vol. 5B: JERZY MALINOWSKI, BARBARA BRUS-MALINOWSKA, A catalogue of works by Polish artists and Jewish artists from Poland in museums in Israel, translated by WOJCIECH ZIÓŁKOWSKI, translation revised by KRZYSZTOF Z. CIESZKOWSKI

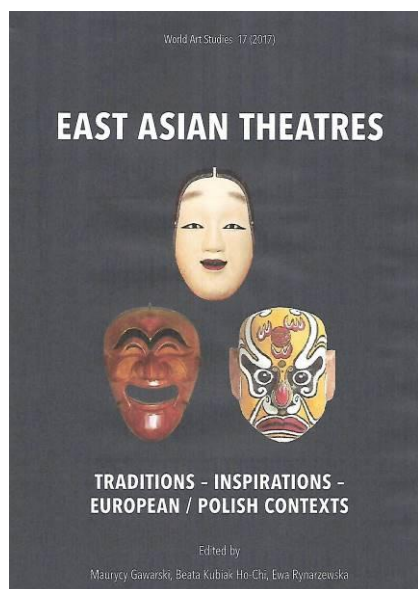
Polish Institute of World Art Studies, POLIN Museum of the History of Polish Jews, Warsaw 2017

ISSN 2449-7932 ISBN 978-83-942344-8-5 ISBN 978-83-949149-3-6 (624 pp.)



Vol. 1: WERONIKA LISZEWSKA, New Methods of Leafcasting in the Conservation of Historic Parchments

Polish Institute of World Art Studies, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw 2017
ISBN 978-83-942344-9-2 ; ISBN 978-83-65455-68-0 (296 pp., 252 ills)

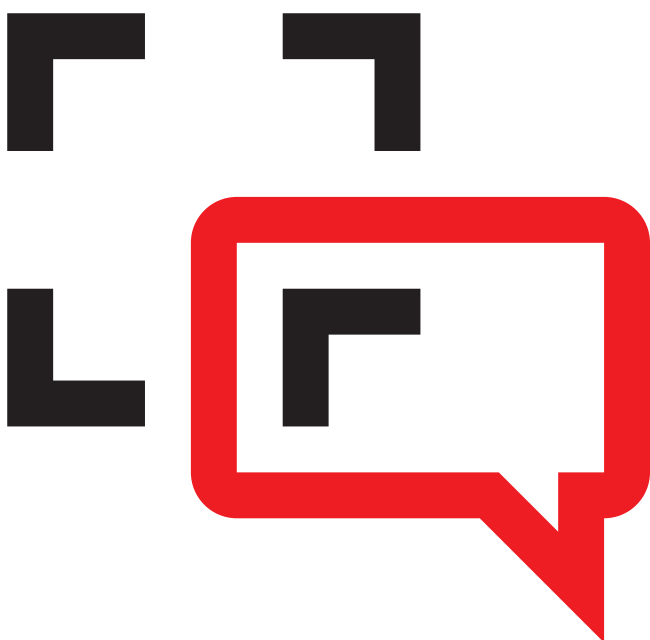


Vol. XVII: East Asian theatres: traditions – inspirations – European / Polish contexts, MAURZYCY GAWARSKI, BEATA KUBIAK HO-CHI, EWA RYNARZEWSKA (red. / eds.)

Spis treści / Contents: JERZY MALINOWSKI, Introduction; JADWIGA RODOWICZ-CZECHOWSKA, Farewell to Professor Zbigniew Osiński; IGA RUTKOWSKA, Research on the reception of the theatre of East Asia in Poland: from the example of Zbigniew Osiński's work; TRADITIONS: MEI SUN, The tradition and modern transformation of indigenous Chinese theatre or *xiqu*; BOGNA ŁAKOMSKA, Performances for the underground spirits . Terracotta figurines from ancient Chinese tombs; CHAN E. PARK, An inter-cultural discourse on *p'ansori*: the theatre of the imagination; YOKO FUJII KARPOLUK, Revived *nō* dramas: issues and perspectives; EWA RYNARZEWSKA, From village comedian to celebrity: metamorphosis of the Korean actor in the years of Japanese occupation (1910–1945); SANG WOO LEE, Between art and scandal: the actresses of *Towolhoe* and the gender politics of “scandal”; WEI LI, On female consciousness in contemporary *xiqu* in China; MARTA WESOŁOWSKA, The role of women in the musical life of early and medieval Japan. From *naikyōbō* performers to *shirabyōshi* dancers; MARTA STEINER, The corporeal mode of acting on the *xiqu* stage; ALEKSANDRA GÖRLICH, Kaoyo Gozen and attendants – relationships between the costumes of the *kabuki* actors of the *Kanadehon Chūshingura* play and their woodblock-print illustrations; MARY E. HIRSCH, What does Chinese Shadow Theatre tell us?; MARIANNA LIS, Wacinwa . History of the Chinese minority in Indonesia and its Chinese-Javanese shadow puppet theatre; BEATA KUBIAK HO-CHI, Tragedy and the tragic in the Japanese puppet theatre . Imported or native categories?; IGA RUTKOWSKA, The need to laugh – comic elements in Japanese performing arts – on the example of *kabuki*

theatre; MAURYCY GAWARSKI, Chinese opera theatrical poster in Beijing in the first half of the twentieth century; INSPIRATIONS: BARBARA KAULBACH, Chinese theatre at the crossroads – Ouyang Yuqian and the West; MARTIN NORDEBORG, Translated Western plays as a symbol of modernity in Japan of the 1920s.; INSOO LEE, An intercultural call from the Third World: Jaram Lee's Brecht *pansori*, *Sacheonga*; ESTERA ŻEROMSKA, Some reflections on *Mask* by Mori Ōgai; TAKASHI INOUE, The particularity and new possibilities of Mishima's dramas; JOANNA WOLSKA-LENARCZYK, The concept of romantic heroism in Mishima Yukio's play *My friend Hitler*; KEI HIBINO, Making comedy naturalised and vulgar: the theatre of Soganoya Gorō, the Japanese King of *Kigeki*; KLAUDIA ADAMOWICZ, Searching for the fantasy: the theatre of Takarazuka; MONIKA LECIŃSKA-RUCHNIEWICZ, Entering the "world of dreams". The interior and exterior of Takarazuka Grand Theatre; YING LI, Theatre and politics in China (PRC) in the recent years; HIROSHI KOMATSU, Similarity and difference . Japanese cinema on the borderline 1907–1923; MAGDALENA FURMANIK-KOWALSKA, Chinese opera (*xiqu*) as a significant element of contemporary artwork; EUROPEAN / POLISH CONTEXT: YUN WANG, Justice or yi: the fate of *The Orphan of Zhao* being deconstructed in Europe; MARKĚTA HÁNOVÁ, Sada Yakko and the reception of Japanese theatre in the context of Japonisme in the Czech lands; EMI YAGISHITA, Sada Yakko's and Hanako's performances: images of exotic Japan in the West in the early twentieth century; KATARZYNA DEJA, Józef Jankowski's play *Kesa* as an example of transculturality in Polish modernism; MONIKA CHUDZIKOWSKA, *A Chinese Play given in the Chinese Manner. The Yellow Jacket* by Joseph Henry Benrimo and George Cochrane Hazelton on the Polish stage; KATARZYNA WODARSKA-OGIDEL, *Recipe for a fairy tale: a Japanese performance made by Polish P.O.W.'s in 1941*; SEUNG SUK BAIK, Imagined geographies of city space in 1942: Seoul, Shanghai, Warsaw, Tokyo; WIESNA MOND-KOZŁOWSKA, Western aesthetics needs turning to *nō* theatre; JADWIGA RODOWICZ-CZECHOWSKA, Tadeusz Kantor in the theatrical life of Japan, 1979–2015 . Introductory remarks; * * *: MAURYCY GAWARSKI, Polish research on Chinese theatre since the beginning of the twentieth century to the present day; MAURYCY GAWARSKI, List of Polish publications on Chinese theatre since the beginning of the twentieth century.

Polish Institute of World Art Studies, Tako Publishing House, Warsaw – Toruń 2017 ISSN 2543–4624 ISBN 978–83–65480–40–8 (342 pp.)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**