

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 9 (120) wrzesień

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 9 (120) wrzesień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

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

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

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

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

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

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

Spis treści:**Informacje:**

Porozumienie o współpracy badawczo-dydaktycznej między PISnSS a Wydziałem Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego

Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XIX – początku XXI wieku. Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja – program konferencji w Warszawie w dniach 21-23 września

Jerzy Malinowski, *Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XIX – początku XXI wieku. Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja* - konferencja

Pamięci Joanny Woch - nekrolog

Artykuły

Anna Katarzyna Maleszko, *Miniaturowa rzeźba japońska okresu Edo i Meiji*

Ewa Wieruch-Jankowska, *Uczucia przy stole a metalowa zastawa stołowa XIX wieku*

Nowe publikacje

W numerze 7-8 poprawny podpis pod zdjęciem na s. 63:

Hildegard Heitmeyer (asystentka) podczas zajęć prowadzonych przez Gertrud Grunow

INFORMACJE

POROZUMIENIE o współpracy badawczo-dydaktycznej

zawarte w dniu 26.09.2022 r. w Warszawie pomiędzy:

Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata z siedzibą w Warszawie 00-040 przy ul. Wareckiej 4/6 - 10 reprezentowanym przez prof. dr hab. Jerzego Malinowskiego – Prezesa oraz dr Magdalenę Ginter-Frołow – skarbnika, zwanym dalej Instytutem

a

UNIWERSYTETEM WARSZAWSKIM z siedzibą w Warszawie 00-927 przy Krakowskim Przedmieściu 26/28, reprezentowanym przez prof. dr hab. Piotra Tarachę – Dziekana Wydziału Orientalistycznego, działającego na podstawie pełnomocnictwa Rektora Uniwersytetu Warszawskiego z dnia 14 września 2022 r. nr BP-015-0-524/2022, zwanym dalej Uniwersyteciem

zwanymi w dalszej części porozumienia „Stronami”.

§ 1

Przedmiot i cel porozumienia

/Strony zobowiązują się do współpracy w następującym zakresie:

- działania mające na celu organizowanie wykładów lub ich cykli, spotkań, narad, konferencji, a także wspólnych projektów naukowych, badawczych;
- wymianę doświadczeń w zakresie organizacji procesu dydaktycznego, specyfikacji nauczania oraz budowy programów nauczania;
- pozyskiwania zewnętrznych źródeł finansowania;
- wymianę materiałów dydaktycznych;
- identyfikację potrzeb szkoleniowych;
- opracowywanie wydawnictw naukowych;
- upowszechniania inicjatyw realizowanych przez Strony Porozumienia.

§ 2

Obowiązki i uprawnienia Stron

1. Prowadzenie i promowanie badań nad kulturami, tradycjami artystycznymi i sztuką Azji i Afryki z uwzględnieniem komunikacji międzykulturowej, relacji społecznych, religijnych i politycznych.
2. Podejmowane działania zgodne będą z celami statutowymi Stron w zakresie realizowanym przez Uniwersytet Warszawski.
3. Strony będą informować się w sprawach związanych z realizacją wspólnych przedsięwzięć.
4. Kwestie organizacyjno-techniczne związane z realizacją przedmiotowego Porozumienia oraz poszczególnych przedsięwzięć, w szczególności sprawy finansowe, prawa autorskie, ustalane będą przez Strony w drodze odrębnych umów.

§ 3

Komunikacja i przepływ informacji

1. Ze strony Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata osobą odpowiedzialną za prowadzenie działań w ramach porozumienia jest prof. dr hab. Jerzy Malinowski.
2. Ze strony Uniwersytetu Warszawskiego osobą odpowiedzialną za prowadzenie działań w ramach porozumienia jest prof. dr hab. Hanna Rubinkowska-Anioł.

§ 4

Interpretacja i zmiana porozumienia

1. Zmiana treści Porozumienia może nastąpić na wniosek każdej ze Stron.
2. Wszelkie zmiany treści Porozumienia wymagają zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności.

§ 5

Czas trwania i rozwiązanie Porozumienia

1. Porozumienie zawiera się na czas nieokreślony.
2. Porozumienie wchodzi w życie z dniem podpisania.
3. Strony mogą rozwiązać niniejsze Porozumienie przy zachowaniu miesięcznego terminu wypowiedzenia. W sytuacji, gdy wypowiedzenie nastąpi w trakcie odbywającego się projektu, Strony uzgodnią w drodze umowy termin i sposób jego zakończenia.

§ 6

Postanowienia końcowe

1. W sprawach nie uregulowanych Porozumieniem zastosowanie mają przepisy kodeksu cywilnego.
2. Porozumienie sporządzono w dwóch egzemplarzach, po jednym dla każdej Strony Porozumienia.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Prezes

Jerzy Malinowski
prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Polski Instytut Studiów

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Magdalena Ginter-Frolow
dr Magdalena Ginter-Frolow

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Wydział Orientalistyczny

PROF. DR HAB. PIOTR PARUCHA

Piotr Parucha
prof. dr hab. Piotr Parucha

Uniwersytet Warszawski

Polski Instytut Studiów
nad Sztuką Świata

00-040 Warszawa, ul. Krakowska 4/6 lok. 10
NIP: 5252514528, REGON: 144081745

Sprawdzono pod względem formalno-prawnym
Małgorzata Domańska
radca prawny (II a-4409)

Małgorzata
Domańska;
Uniwersytet
Warszawski

Elektronicznie podpisany
przez Małgorzata Domańska;
Uniwersytet Warszawski
Data: 2022.09.23 09:23:43
+02'00'

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP

zapraszają na konferencję

Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII – początku XXI wieku. Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja

Warszawa – Pawilon SARP 21–23.09.2022

PROGRAM KONFERENCJI

21.09.2022

Otwarcie 10.00

Agnieszka Kalinowska-Sołtys (Prezes SARP)

Prof. Jerzy Malinowski (Prezes PISnSŚ), O badaniach nad tradycją antyku w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII – początku XXI wieku.

I. 10.20–12.30

Dr Małgorzata Biłozór-Salwa (UW), Między dokumentacją a kreacją. Franciszek Smuglewicz i jego inspiracje starożytnością.

Dr Aleksandra Krypczyk-De Barra (MNK), Ofiara westalki. O pewnej konwencji obrazowania kobiet w europejskim malarstwie schyłku XVIII wieku na podstawie „Portretu Heleny z Massalskich Potockiej” Franciszka Smuglewicza.

Dr Emilian Prałat (MNP, Muzeum Adama Mickiewicza, Śmiełów), Smuglewiczowie w Śmiełowie.

Prof. Aleksandra Bernatowicz (IS PAN), Antyk – wybór elit. Malarstwo dekoracyjne epoki stanisławowskiej: Vincenzo Brenna i inni.

Dr Marzena Królikowska-Dziubecka (Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych; PISnSŚ), Antyk w rysunkach artystów polskich przełomu XVIII i XIX wieku.

Dyskusja

Przerwa obiadowa 12.30–13.30

II. 13.30–16.00

Prof. Ryszard Mączyński (UMK), Podążanie do źródeł: warszawska rezydencja all'antica księcia Stanisława Poniatowskiego.

Dr Tomasz Dziubecki (PB), Eklektyzm w architekturze: nardziny zjawiska.

Prof. Tadeusz Bernatowicz (UŁ; PISnSŚ), Architektura klasycystyczna: wykorzystana szansa na okcydentalizację Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Dr Wioleta Brzezińska (Muzeum Wsi Kieleckiej w Kielcach; PISnSŚ),

Klasycyzm na Wołyniu jako wyraz zamiłowania do sztuki antycznej na przykładzie wybranej architektury pałacowo-parkowej z początku XIX wieku.

Dr Emilia Ziółkowska-Ganc (UMK; PISnSŚ), Antyczne inspiracje w architekturze Warszawy epoki historyzmu.

Dr Piotr Czerkwiński (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie), Inspiracje Egiptem w architekturze polskiej XIX i XX wieku.

Dyskusja

Przerwa 16.00–16.30

III. 16.30–18.30

Prof. Jurij Biriulow (Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, Lwów; PISnSŚ), Dwie epoki inspiracji: motywy antyczne w sztuce lwowskiej z lat 1800–1840 i 1900–1939.

Dr Agnieszka Świętosławska (UŁ; PISnSŚ), Zaskakująca (nie)-obecność. Tematyka mitologiczna w twórczości artystów lwowskich I połowy XIX wieku.

Lidia Gerc (UMK; PISnSŚ), Motywy antyczne w sztuce Artura Grottera.

Dr Katarzyna Bogacka (SGGW), Włoskie pierścienie biskupie z XIX i XX wieku w kulturze artystycznej Polski.

Dyskusja

22.09.2022

IV. 9.00–11.00

Dr Iwona Dorota (Uniwersytet Mediolański), Antyczny pejzaż Italii w epistolografii Zygmunta Krasinńskiego.

Prof. Agnieszka Bender (KUL; PISnSŚ), Baldassarre Odescalchi o antyku.

Dr Dominik Ziarkowski (UE Kraków; PISnSŚ), Antyk i wzorce klasyczne w historiografii artystycznej Józefa Łepkowskiego.

Dr Mariola Kazimierzak (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau), Arcydzieła sztuki antycznej z kolekcji Michała Tyszkiewicza.

Pauline Walkiewicz (Institut national des langues et civilisations orientales, Europe-Eurasia Research Center, Paris), Starożytne greckie figurki z terakoty – od paryskiego rynku sztuki do polskich kolekcjonerów Jana Działyńskiego (1829–1880) i Michała Tyszkiewicza (1828–1897): źródło inspiracji?

Dyskusja

Przerwa 11.00–11.30

V. 11.30–13.30

Prof. Michał Haake (UAM), Symbolika obrazu „Jawnogrzesznica” Henryka Siemiradzkiego.
Dr Maria Nitka (ASP Wrocław; PISnSŚ), Antyczne malarstwo wazowe jako źródło kompozycji idylli Henryka Siemiradzkiego.
Dr Barbara Ciciora (MNK), Sielanki Henryka Siemiradzkiego – od wątków autobiograficznych do idei piękna.
Dr Grzegorz First (UJP2; PISnSŚ), Między Egiptem a Rzymem. Kleopatra i inne wątki egipskie i wschodnie w malarstwie polskim.
Dr Dorota Gorzelany-Nowak (MNK; PISnSŚ), Rekonstrukcje antyku – dekoracje malarskie ścian w obrazach Stefana Bakałowicza.
Dyskusja

Przerwa obiadowa 13.30–14.30

VI. 14.30–16.30

Prof. Krzysztof Stefański (UŁ), Motywy antyczne w architekturze polskiej początku XX wieku.
Dr Filip Chmielewski (MNK; PISnSŚ), Motywy antyczne nie-dostrzegane... „Antykizujące” godła międzywojennych krakowskich kamienic a „klasyczne” motywy w polskim malarstwie i grafice lat 20. i 30. XX wieku.
Dr Błażej Ciarkowski (UŁ), Forum Marescialli. Wpływ imperialnego Rzymu na kształtowanie przestrzeni publicznej w Polsce lat 30. XX wieku.
Prof. Jurij Kryworuczo (Narodowy Uniwersytet Politechnika Lwowska; Politechnika Warszawska; Narodowy Uniwersytet Politechnika Zaporoska), Antyczna tradycja we współczesnej architekturze sakralnej polsko-ukraińskiego pogranicza.
Dyskusja

Dyskusja ogólna 16.30–17.00

Prezentacja publikacji za 2021 rok i projektów PISnSŚ – spotkanie towarzyskie 17.00–19.00

23.09.2022

VII. 9.00–11.00

Dr Ewa Skotniczna (UJP2) & dr Adam Korczyński (PAU), Zabytki starożytnego Rzymu na fotografiach ze zbioru Karola Lanckorońskiego jako przejaw kultury artystycznej przełomu XIX i XX wieku.
Dr Ewa Ziemińska (MNW; PISnSŚ), W poszukiwaniu porządku. Idea nowego klasycyzmu a polscy rzeźbiarze w Paryżu.
Łukasz Żuchowski (UW), Antyk Dunikowskiego? Problematyka wpływu tradycji antycznej w kontekście „Autoportretu. Idę ku Słońcu” (1917/1920).
Dr Piotr Chabiera (PISnSŚ), Konkurs na pomnik Księcia Witolda w Wilnie. Niezrealizowany projekt Ludomira Sleńdzińskiego w duchu nowego klasycyzmu.
Dr Małgorzata Geron (UMK; PISnSŚ), Antyk i nowy klasycyzm w twórczości Tymona Niesiołowskiego.
Dyskusja

Przerwa 11.00–11.30

VIII. 11.30–13.30

Prof. Jerzy Uścińowicz (PB; PISnSŚ; SARP), Pomiędzy Grecją a Rzymem – idee antyczne współcześnie transponowane. Nowe teatry w Gardzienicach.
Dr Przemysław Kaniecki (UW), Tron Hadesa we „Wniebowstąpieniu” Tadeusza Konwickiego.
Dr Grzegorz First (UJP2; PISnSŚ), Antyk w polskim filmie fabularnym. Od literatury i archeologii do obrazu (głos w dyskusji).
Joanna Wojciechowska-Kucięba (Lublin), Ornamentyka antyczna w filmie historycznym (Faraon, Quo vadis).
Dyskusja

Przerwa obiadowa 13.30–14.30

IX. 14.30–17.00

Paulina Adamczyk (MNW; PISnSŚ), Terytoria antyku. Paradoxs powozu Platona?
Dr hab. Małgorzata Stępnik (UMCS; PISnSŚ), Sfinks i Gorgony. Psychoanalizy „bestiariusz” we współczesnej sztuce polskiej.
Dr Agnieszka Jankowska-Marzec (ASP Kraków), Wobec antyku: malarstwo Kingi Nowak.
Prof. Jan W. Sienkiewicz (UMK; PISnSŚ), Antyk i pop-art. Twórczość rzeźbiarska Michała Jackowskiego.
Dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek (UŁ), Postklasycyzm Igora Mitoraja.
Prof. Teresa Grzybkowska (PISnSŚ), Meduza Igora Mitoraja.
Dyskusja

Zakończenie konferencji

Konferencja będzie streamingowana na żywo na FB SARP.
 Informacje o konferencji, w tym program w języku angielskim oraz zeszyt streszczeń referatów znajdują się na stronie PISnSŚ:
www.world-art.pl/konferencje_przygotowywane

Konferencja finansowana z programu
 „Doskonała nauka – Wsparcie konferencji naukowych”
 Ministerstwa Edukacji i Nauki

Organizatorzy konferencji:



POLSKI
 INSTYTUT
 STUDIÓW
 NAD SZTUKĄ
 ŚWIATA



STOWARZYSZENIE ARCHITEKTÓW POLSKICH

Autor projektu: Łukasz Aleksandrowicz

Jerzy Malinowski

Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII – początku XXI wieku: od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja – konferencja w Warszawie 21-23 września 2022

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata od 10 lat realizuje program badań polsko-włoskich związków artystycznych oraz artystycznych inspiracji antykiem i tematyką antyczną w polskiej sztuce nowoczesnej. Tematy antyczne i włoskie w malarstwie XIX wieku (w tym w twórczości Henryka Siemiradzkiego i Wilhelma Kotarbińskiego) pojawiły się po raz pierwszy w programie konferencji „Polska – Rosja: sztuka i historia”, zorganizowanej w Warszawie w dniach 12-14 września 2012 roku, opublikowanej w tomie I rocznika „Sztuka Europy Wschodniej” z 2013 roku. W tym samym 2013 roku na konferencji „Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach zagranicznych i na emigracji politycznej 1815-1990” w Toruniu w dniach 27-28 czerwca pierwsza sekcja obradowała pod tytułem „Polacy i Rosjanie w Rzymie” i zawierała m.in. teksty o wspomnianych już malarzach i polskiej kolonii w stolicy Włoch, które zostały wydane w tomie III „Sztuki Europy Wschodniej” w 2015 roku.

Obok artykułów ukazywały się książki na temat polsko-włoskich relacji i polskiej kolonii w Rzymie. Pierwsza z nich – *Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina* Tamary Sztymy została wydana w serii „Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku” jeszcze w 2008 roku, następne to *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie* Marii Nitki w serii „Studia i Monografie”, która ukazała się w 2014 roku, oraz Witolda Dobrowolskiego *Podróż do Włoch Elżbiety Lubomirskiej i Stanisława Kostki Potockiego. Geneza łańcuckiej kolekcji starożytności* w serii „Kultura Artystyczna” z 2020 roku.

W latach 2015-2020 Instytut realizował projekt „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”, finansowany w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki” Ministerstwa Edukacji i Nauki. Współwykonawcami tego projektu były Muzea Narodowe w Krakowie i Warszawie, Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie, a także Papieski Instytut Studiów

Kościelnych w Rzymie. Efektem prac międzynarodowego zespołu historyków sztuki, archeologów i konserwatorów dzieł sztuki stały się trzy tomy *Korpusu dzieł malarских Henryka Siemiradzkiego*, wydane w 2021 roku: tom 1: *Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne* (wersja polska i angielska), tom 2: *Dzieła o tematyce świeckiej* (także w dwóch wersjach językowych), tom 3: *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego* (zawierający *Studia*, *Miscellanea*, *Aneks Rysunki i faktury malarские*, źródła archiwalne i bibliografię). Tom 4: *Warsztat malarский Henryka Siemiradzkiego* jest przygotowywany do druku. Badania obok twórczości Siemiradzkiego objęły szeroki zakres europejskiego akademizmu w malarstwie, międzynarodową i polską kolonię artystyczną w Rzymie, zagadnienia inspiracji antycznych, ikonografii i treści dzieł sztuki XIX i początku XX wieku. Ich efektem stały się konferencje i tomy roczników Instytutu: „Sztuka Europy Wschodniej” t. IV *Henryk Siemiradzki i akademizm* (2016) i t. V *Co znajduje się w obrazach Henryka Siemiradzkiego?* (2017 – zawierający materiały z konferencji w Warszawie w dniach 21-22 kwietnia 2017), a także „World Art Studies” t. 18 *The Henryk Siemiradzki that we do not know* (2018 – z materiałami konferencji na 175-lecie urodzin artysty w Krakowie 11-13 kwietnia 2018). Następne konferencje Instytutu zostały zorganizowane już w Rzymie. W dniach 7-9 listopada 2018 roku odbyła się rocznicowa międzynarodowa konferencja *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome* w Stacji Naukowej PAN, opublikowana w serii „Conferenze” 141 (2020). Była to ostatnia konferencja poświęcona polskiemu malarzowi, która zarazem wprowadzała polskich artystów w rzymski i włoski kontekst. Konferencja *Contatti artistici polacco-italiani 1871-1939*, zorganizowana w dniach 20-22 października 2021 w Instytucie Polskim przy współpracy Stacji Naukowej PAN, wydana w tym samym roku po włosku jako tom 21 serii „World Art Studies”, otworzyła nowy zakres badawczy dotyczący relacji artystycznych polsko-włoskich od zjednoczenia Włoch w 1871 roku. Obok malarstwa, rzeźby i architektury tematyka obejmowała zagadnienia kultury artystycznej oraz teatru, filmu, związków z literaturą, a także prezentację *Korpusu dzieł malarских Henryka Siemiradzkiego*.

Rozpoczęły się przygotowania do kolejnej konferencji *Contatti artistici polacco-italiani 1944-1980*, która odbędzie się w październiku 2023 roku w Instytucie Polskim w Rzymie i skupi obok badaczy polskich w większym stopniu specjalistów z uniwersytetów i instytucji Włoch.

Konferencję tę poprzedzają publikacje książkowe wydane przez Instytut: Jana Wiktora Sienkiewicza *Artyści Andersa. Continuità e novità* w 2016 roku oraz Beaty Kłoczek di Biasio *Mitoraj. A Dialog between Art and History* (Warsaw-London 2019) i polska wersja *Mitoraj. Dialog sztuki z historią* (2020). Monografia Mitoraja była powiązana z projektem konferencji i wystawy poświęconej artyście w Londynie, przygotowywanej przez Bohdana Michalskiego, do których miało dojść wiosną 2020 roku, a które nie odbyły się z powodu epidemii i śmierci organizatora.

Przyszłoroczna rzymska konferencja łączy się także z instytutowym programem badań międzynarodowych kontaktów sztuki polskiej, rozpoczętym toruńskimi konferencjami „Art of the United Kingdom and Northern Ireland & The Republic of Ireland in 20th-21st Centuries and Polish-British & Irish Art Relations” w dniach 9-11 października 2013 roku, (wydana po angielsku w serii „Studia o Sztuce Nowoczesnej” w 2015) oraz „Paris et les artistes polonais 1945-1989” w dniach 7-9 października 2015 roku (wydana z tekstami po angielsku lub francusku we wspomnianej serii w 2018).

Obecna konferencja jest więc kolejnym elementem programu badawczego PISnSS, poświęconego związkom sztuki polskiej ze światem Morza Śródziemnego. Polscy historycy sztuki od wielu lat badali te związki, poczynając od średniowiecza do XVIII wieku. Dopiero niedawno rozpoczęły się pogłębione studia nad sztuką nowszych czasów, gdy podczas zaborów związki z Rzymem antycznym, chrześcijańskim i współczesnym stały się w XIX wieku przeciwstawieniem prawosławnej i protestanckiej kultury i ideologii zaborców.

Dzięki związkom z cywilizacją Rzymu polska kultura i sztuka zachowały niezależność. Nie bez znaczenia był tu fakt potwierdzania przynależności do kultury Zachodu. Konferencja i tomy studiów mogą więc ukazać ważne

źródła nowoczesnej polskiej tradycji. Ten właśnie aspekt pojawi się w referatach przygotowanych na konferencję.

Początek poruszanej na konferencji problematyki wiąże się z postaciami malarza, autora klasycystycznych kompozycji o tematyce antycznej i twórcy pierwszej polskiej akademickiej szkoły artystycznej na Uniwersytecie Wileńskim Franciszka Smuglewicza, architekta Christiana Piotra Aignera, twórcy Świątyni Sybilli (budynku pierwszego polskiego muzeum) w Puławach oraz kolekcjonera i pierwszego historyka sztuki Stanisława Kostki Potockiego. Około 1820 roku późnoklasycystyczne obrazy z mitologii i literatury greckiej Antoniego Brodowskiego zastąpiły przedstawienia pejzaży z antycznymi budowlami Rzymu w twórczości m.in. romantyka Kanutego Rusieckiego.

Dla akademików, jak Henryk Siemiradzki, jako źródło inspiracji istotne były również utwory literackie, m.in. Zygmunta Krasińskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego czy Henryka Sienkiewicza.

Antykizująca architektura pałaców, kościołów i budynków publicznych, także ogrodów z pawilonami i statuami (park Sofiówka koło Humania) kształtowała wizję miejskich przestrzeni oraz krajobrazu.

Obok rzymskiej także sztuka grecka z jej kultem ciała miała znaczenie jako wzorzec, np. dla rzeźby Wiktora Brodzkiego. Źródłami inspiracji stały się także Egipt i Bliski Wschód.

W nurt antycznych inspiracji od końca XIX wieku wpisały się: twórczość malarska i teatralna Stanisława Wyspiańskiego, neoklasycyzm w architekturze Henryka J. Gaya, rzeźbach Henryka Glicensteina, malarstwie Eugeniusza Zaka, nowy klasycyzm w malarstwie Tymona Niesiołowskiego czy „szkoły wileńskiej” Ludomira Sleńdzińskiego i architekturze Mariana Lalewicza, Pawła Wędziagolskiego czy Adolfa Szyszko-Bohusza. Syntetyczne interpretacje rzeźby greckiej Eli Nadelmana otworzyły drogę do kubistycznej awangardy. Surowa architektura lat 30., m.in. Bohdana Pniewskiego, wyrażała w Polsce „rzymskie” poczucie mocy. 30 lat później pamięć Rzymu stała się u Igora Mitoraja odległym mitem, przeciwnym bieżącym czasom.

Każda konferencja ma charakter wybiórczy. Z propozycji tematów, które

znalazły w pierwszej informacji o projektowanej konferencji, nie wszystkie znalazły się w programie. Brak np. warszawskiego malarstwa i rzeźby późnego klasycyzmu Antoniego Brodowskiego czy Władysława Tatarkiewicza, jednak ich twórczość jest dobrze opracowana. Nieobecni rzeźbiarze z kolonii rzymskiej byli bohaterami publikacji Lechosława Lameńskiego (m.in. o Oskarze Sosnowskim i Wiktorze Brodzkim). Motywy i inspiracje antyczne w twórczości Stanisława Wyspiańskiego i twórców Młodej Polski były przedmiotem książki Katarzyny Nowakowskiej-Sito *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku* (1996). Wystawę z katalogiem *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...* można obejrzeć w Wejman Gallery, znajdującej się nieopodal miejsca naszej konferencji. Wielu artystów i architektów doczekało się już katalogów wystaw (jak Eugeniusz Zak) i opracowań monograficznych.

Konferencja, systematyzując problematykę polsko-włoskich i śródziemnomorskich relacji, może przyczynić się do nowych interpretacji wielu zagadnień artystycznych i ideowych.

*

Z uwagi na dużą liczbę referujących, którzy zgłosili chęć udziału w konferencji, obrady zostały podzielone na trzy dni. Referaty zgrupowano w merytorycznie spójnych 9 sekcjach, w każdym dniu po 3 sekcje. Wystąpiło 45 referentów. Kolejne 8 osób wymienionych w programie konferencji z powodu chorób, pobytu zagranicą i ważnych obowiązków nie mogło w niej uczestniczyć, ale niewyłoszone teksty zostaną przesłane do publikacji.

Współorganizatorem konferencji było Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP. Została nagrana i udostępniona na Facebooku SARP-u. Wkrótce zostanie także zamieszczona na stronie internetowej Instytutu.

Finansowało ją Ministerstwo Edukacji i Nauki w programie „Doskonała nauka – Wsparcie konferencji naukowych”.

Pamięci Joanny Woch



Z żalem zawiadamiamy o śmierci **Joanny Woch** (19.09. 1974 – 12.08. 2022), historyczki sztuki, absolwentki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, wieloletniej członkini naszego Instytutu. Zajmowała się głównie malarstwem i sztuką dekoracyjną XIX i początku XX wieku (do 1939 roku). Prowadziła w Poznaniu znany antykwariat Galeria Mokra, założony w 1997 roku, którego siedziba znajdowała się ostatnio przy ul. Szewskiej 3/1. Wśród jej publikacji wyróżniało się opracowanie *Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów* (Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006). Zajmowała się m.in. sztuką polskich zesłańców na Sybir po powstaniu listopadowym. Współpracowała w opracowaniu zbiorów z wielkopolskimi muzeami, w tym założonym przez Zgromadzenie Księża Marianów Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym. Obok publikacji m.in. w „Sztuce Europy Wschodniej” jej materialnym wkładem pozostaną półki na książki w siedzibie Instytutu, wykonane przez Fabrykę Mebli MARO w Komornikach.

Pozostanie na zawsze w naszej pamięci.

Jerzy Malinowski i Zarząd PISnŚŚ

ARTYKUŁY

Anna Katarzyna Maleszko

Miniaturowa rzeźba japońska okresu Edo i Meiji

Miniaturowe rzeźby w drewnie lub kości, obecne w kulturze japońskiej od ponad trzystu lat, należą do jednej z tych dziedzin sztuki japońskiej, która w Europie od drugiej połowy XIX wieku kojarzy się nieodmiennie z oryginalnością i niezwykłością twórczości japońskich artystów, uważanej za zwierciadło japońskich obyczajów, wierzeń, historii, widzenia świata, stosunku do przyrody.

Japońskie słowo *sagemono* 下げ物 („wisząca rzecz”) oznacza jakiś osobisty przedmiot, noszony przy pasie *obi* opasującym kimono, które nie ma kieszeni. Japończycy nosili przy *obi* różne drobiazgi – sakiewki, tabakierki, przybory do palenia itp. Mianem *sagemono* można więc określić pojemniczek na tytoń (*tabakoirō* 煙草入れ), puzderko na leki (*inrō* 印籠), specjalny futerał na pędzel czy fajkę. Aby zawiesić je przy pasie i zbalansować, używano jako przywieszek breloków *netsuke* 根付け, wykonanych z różnych materiałów – drewna (*hinoki*, czyli cyprys, hurma – jap. *kaki*, heban, bukszpan, palisander), laki, kości słoniowej, kła morsa, rogu, kamieni półszlachetnych, ceramiki. Przez dwa wywiercone w breloku otwory *himotoshi* przewlekano jedwabny sznurek, który mocowano do *sagemono*. *Netsuke* wystawało przy górnym brzegu pasa, natomiast sznurek był wsunięty za pas i ściągnięty koralikiem *ojime*, który również z czasem zaczął przybierać ozdobne formy (dziś również jest przedmiotem kolekcjonerskim). (il.1)

Sagemono i *netsuke* przez trzy stulecia były przedmiotami noszonymi codziennie przy pasie przez japońskich mężczyzn ze wszystkich warstw społecznych – przez samurajów, chłopów, mieszczan. *Netsuke* zaczęły wchodzić w użycie najprawdopodobniej w XVI wieku, gdy mieszczenie zapragnęli w elegancki sposób nosić przy sobie niezbędne przedmioty. Początkowo proste breloki stawały się od około połowy XVII wieku coraz

ozdobniejsze, przyjmując postać miniaturowych rzeźb, zachwycających nie tylko precyzją wykonania, ale i bogactwem tematów – od historycznych i



il. 1. *Inrō* z *netsuke* i *ojime* zdobione motywem pejzażowym z wodospadem i mostem, *netsuke* w kształcie lwa *shishi* z kulą, rzeźbione w kości słoniowej, okres Edo, początek XIX w., drewno, dekoracja laką i złotem w technice *hiramaki-e* i *takamaki-e*, *kirigane*, wnętrze pokryte laką *nashiji*
Muzeum Narodowe w Warszawie, SKAZsz 953

mitologicznych po literackie, a także zaczerpnięte ze świata przyrody i folkloru. Ważnym impulsem dla rozwoju *netsuke* stało się spopularyzowanie w Japonii zwyczaju palenia tytoniu, przywiezionego na wyspy japońskie przez Portugalczyków. Edykt szoguna wyrzucający z kraju wszystkich cudzoziemców (wyjątek stanowili Holendrzy i Chińczycy, którym pozwolono zatrzymać faktorie na wyspie Deshima), wydany w 1636 roku, również przyczynił się do tego, że sztuka japońska, w tym miniaturowa rzeźba, przybrały tak oryginalny, niepowtarzalny charakter. Drugą z przyczyn niebywalej profuzji form była restrykcyjna polityka społeczna szogunatu, poddająca ścisłej kontroli niemal wszystkie obszary życia, nawet takie, jak sposób ubierania się. Wydawane przepisy zakazywały ostentacji w ubiorze, zalecały skromność i umiar, tępiły ekstrawagancję. Naturalna ludzka

skłonność do luksusu i ozdób musiała się więc często wyrażać w bardziej zakamuflowany i wyrafinowany sposób. Takimi kosztownymi drobiazgami stały się więc rozmaite *sagemono* i breloki *netsuke*, których dekoracja i sposób wykonania miały świadczyć o guście i możliwościach finansowych ich właściciela. Ponieważ jeden z edyktów stanowił, że jedynym ważnym podpisem jest pieczęć, zmusiło to przedstawicieli tych warstw społecznych, w których obieg pism i listów był powszechny – arystokrację, samurajów i mieszczan – do noszenia przy sobie pojemniczków na tusz i pieczęć. Drobiazgi te wykonywano i zdobiono kunsztownie, czyniąc z nich miniaturowe dzieła sztuki.



il. 2. *Kagamibuta* zdobiona motywem rybopodobnego *shachihoko* i góry Fuji, okres Edo, XIX wiek, kość słoniowa, srebro patynowane, złocenia, własność prywatna

Wczesne *netsuke* zwykle miały kształt spłaszczonego krążka przypominającego ryżowe ciasteczko i nazywane są *manjū* 饅頭 (wytwarzano

też *netsuke* w kształcie *manjū* z dekoracją rzeźbioną w częściowy ażur, zwane *ryūsa netsuke* 柳左根付). Wraz z intensywnym ponownym zainteresowaniem kulturą chińską w dużej ilości sprowadzano do Japonii chińskie książki, obrazy, rzemiosło, w tym drobną rzeźbę, którą przerabiano na *netsuke*, wierząc otwory na przewleczenie sznurka. Używano też jako przywieszek chińskich breloków, a wykonywane w Japonii, często przybierały formę postaci z popularnych na wyspach chińskich wierzeń i legend. *Netsuke* figuralne (*katabori-netsuke* 形彫根付, czyli pełnoplastyczne rzeźby postaci ludzkich, zwierząt, roślin, przedmiotów itp.) o smukłym wydłużonym kształcie noszą nazwę *sashi-netsuke* 差根付 i swoją formą nawiązują do stylu chińskich przywieszek. Są też tak zwane *kagamibuta netsuke*, 鏡蓋根付, kształtem zbliżone do *manjū*, ale z metalową okrągłą częścią środkową (przypominającą dalekowschodnie lustro, stąd nazwa – *kagamibuta* czyli „lustrzane wieczko”), zdobioną reliefowym motywem, często z dodatkiem innych metali i stopów (złota, miedzi, stopów *shakudō* i *shibuichi*). (il.2)

Na początku XVIII wieku zniesiono wcześniej obowiązujące prawo zabraniające uprawy i sprzedaży tytoniu, co doprowadziło do prawdziwej eksplozji wytwórczości *sagemono* przeznaczonych dla palaczy, a więc pojemników na tytoń, fajek i futerałów na nie, oraz oczywiście *netsuke* umożliwiających wszystkie te przedmioty zawiesić u pasa. Często jeden palacz miał kilka takich zestawów przeznaczonych na rozmaite okazje i do różnych strojów. Ten ogromny rynek zbytu *netsuke* sprawił, że powstała cała grupa artystów zajmujących się wyłącznie ich wykonywaniem, nazywanych *netsuke shi*, którzy często sygnowali swoje prace i tworzyli pracownie – szkoły kultywujące styl mistrza założyciela. Niebywałą inwencję twórczą rzeźbiarzy *netsuke* ograniczała jedynie funkcja, jaką miały spełniać wychodzące spod ich ręki prace – funkcja przywieszki przytrzymującej podręczne drobiazgi przy pasie przepasującym kimono. Rzeźby te musiały zatem mieć formę dość zwartą, pozbawioną wystających fragmentów, ostrych krawędzi i nie mogły być znanadto ażurowe.

Okres szczytowego rozwoju rzeźbiarskich form *netsuke* przypada na schyłek epoki Edo – od końca XVIII wieku do początku okresu Meiji, a

największa ich popularność przypadła na pierwszą połowę XIX wieku, dlatego najwięcej tych miniaturowych rzeźb pochodzi właśnie z lat około 1820-1850. Rzeźby z tego okresu osiągnęły mistrzostwo zadziwiające precyzją detali i wiernością w naturalistycznym odtworzeniu form natury. W drugiej połowie XIX stulecia, gdy Japończycy coraz częściej zaczęli nosić stroje europejskie i palić zamiast fajki papierosy, zapotrzebowanie na te breloki w społeczeństwie japońskich dramatycznie spadło. Szczęśliwie zaczęto wykonywać *netsuke* i nieco większe dekoracyjne rzeźby z kości słoniowej, nazywane *okimono*, utrzymane stylistycznie w realistycznej konwencji, przeznaczone głównie dla europejskich kolekcjonerów, u których cieszyły się i nadal cieszą wielkim i zasłużonym uznaniem. Kolekcjonerską pasję wzbudziła nie tylko egzotyka tych niezwykłych przedmiotów, lecz również bogactwo form i tematów, w których jak w zwierciadle odbijała się kultura japońska. W samej Japonii *netsuke*, jako przedmioty o przeznaczeniu użytkowym i to we wszystkich klasach społecznych, długo pozostawały poza zainteresowaniem historyków sztuki. Dopiero z czasem, pod wpływem nastawienia i oceny tej gałęzi japońskiej sztuki przez badaczy zachodnich, zmieniło się nastawienie w ojczyźnie *netsuke* i tam również zaczęto badać historię rzeźby miniaturowej i powstały kolekcje tych niezwykłych przedmiotów.

Szkoły i artyści *netsuke*

Ośrodki, gdzie skupieni byli wytwórcy *netsuke*, nazywamy umownie szkołami (w sensie kręgu artystycznego), ponieważ prace powstające w nich wykazują cechy wspólne, spowodowane wzajemnym oddziaływaniem na siebie rzemieślników artystów. Szkołami zwykło się też określać duże warsztaty, długo działające, prowadzone, jak to bywa w rzemiośle japońskim, przez jedną rodzinę czasem przez wiele dziesiątków lat czy nawet stuleci. Szkół tych było bardzo wiele, ponieważ wytwarzano *netsuke* praktycznie w całym kraju. Dziś możemy wyróżnić około dziewiętnastu największych i najbardziej prężnych, o innych, mniejszych ośrodkach nie wiemy prawie nic, albo bardzo niewiele, ponieważ nie zachowały się przedmioty tam wytwarzane (albo zachowały się tylko nieliczne egzemplarze) i nie ma informacji o ich twórcach.

Najwięcej wiadomo o warsztatach działających w środkowej Japonii, na wyspie Honsiu. Prace tam powstające cechuje bardzo zbliżona stylistyka, co w dużej mierze było spowodowane dominacją od końca XVIII wieku szkoły Edo.

Szkoła Kioto

Ośrodek w Kioto należał do najstarszych i tu równie wcześnie, jak w Osace, bo już w połowie XVIII wieku zaczęto przeistaczać *netsuke* ze zwykłych breloków czy zawieszek wykonywanych na modłę chińską w oryginalne miniaturowe rzeźby w duchu japońskim. Już przedtem, w XVII wieku, znakomici i wszechstronni artyści tej miary, co Ogata Kōrin (1658-1716) i Nonomura Ninsei (1648-1690) próbowali swych sił w tej dziedzinie, ale było to na uboczu ich głównych zainteresowań. W Kioto w tym wczesnym okresie wytwarzano *netsuke* z kości słoniowej, podczas gdy w innych ośrodkach (za wyjątkiem Osaki) jako surowiec dominowało jeszcze drewno. Zastosowanie cennego materiału dowodzi, że już wtedy w starej stolicy, wielowiekowym ośrodku kultury i siedzibie dworu cesarskiego, postrzegano te miniaturowe rzeźby nie tylko jako przedmiot użytkowy, lecz jako dzieło sztuki. Jednym z pierwszych znanych z nazwiska twórców *netsuke* działających w Kioto był Yoshimura Shūzan (zm. 1776), tworzący w drewnie postacie z wierzeń buddyjskich i japońskiej mitologii. Wspaniały okres rozwoju breloków *netsuke* przypadł w stolicy na drugą połowę XVIII i początek XIX wieku, dzięki działalności wybitnych twórców, z których wymienić trzeba przede wszystkim takie postacie, jak Tomotada (czynny przed 1780), Yoshinaga (czynny w drugiej połowie XVIII wieku) i Masanao (czynny przed 1781), choć było oczywiście wielu innych. Każdy z tych mistrzów miał wielu uczniów i naśladowców, toteż można mówić o „szkołach”, jakie stworzyli. Uczniem Tomotady był Okatomi, w końcu XVIII wieku działał też Hidemasa Chingenzo, a w pierwszej połowie XIX wieku Nagai Rantei, którego uczniem był Ranichi (działał w erze Kansei, 1789-1801), specjalizujący się w rzeźbach zwierząt; w pierwszej połowie XIX wieku tworzył też inny uczeń Ranteia, Ransen. Wybitnym przedstawicielem szkoły Kioto był Kagetoshi (działał w początkach XIX wieku), który specjalizował się w miniaturowych pejzażach

wykonywanych w technice *sukashi-bori*. Wielu rzeźbiarzy pracowało jednocześnie w Kioto i w Osace, dlatego czasami trudno bezbłędnie przypisać



il. 3. Tancerz *sanbasō*, Kioto, Tomokazu, ok.1790-1830, kość słoniowa, *katabori*, detale rytowane i barwione tuszem, sygnatura: 友一 Tomokazu, Muzeum Narodowe w Warszawie, SKAZsz 332

obiekty określonemu ośrodkowi (oba miasta leżą w regionie określanym w epoce Edo jako Kamigata, dziś nazywanym Kansai, o wspólnej kulturze miejskiej, wyraźnie różniącej się od kultury w stolicy szogunatu, Edo).

Charakterystyczny styl miniaturowej rzeźby szkoły Kioto to skupienie się przede wszystkim na wizerunkach ludzi i zwierząt – mitycznych i rzeczywistych, stylizacja formy z dbałością o zachowanie (w wypadku rzeczywistych tworów natury) podobieństwa do naturalnego wyglądu i precyzja detali. (il. 3)

Szkoła Osaka

Osaka należała do największych i najbardziej prężnych ośrodków działalności *netsuke shi* już w XVIII wieku. Jako bogate miasto i prężny ośrodek handlu stało się jednym z głównych centrów kultury mieszczańskiej i miało silne powiązania z Edo, największym i najważniejszym miastem

ówczesnej Japonii. Najważniejszym przedstawicielem szkoły Osaka był wspomniany już wcześniej i działający również w Kioto Yoshimura Shūzan, którego styl oddziałwał silnie na twórczość artystów *netsuke* końca XVIII i początku XIX wieku nie tylko w Osace, ale i w Edo. *Netsuke* z 2. połowy XVIII wieku z tego ośrodka wykonywane są głównie z drewna i zazwyczaj pozbawione dodatkowych inkrustacji, wykazując dość silny związek z chińskimi pierwowzorami. Wyraźna zmiana następuje na przełomie XVIII i XIX wieku, kiedy na czoło wysuwa się szkoła Edo i artyści działający w Osace pozostają pod jej dużym wpływem. Do wybitnych twórców rzeźbiących w kości słoniowej należą m.in. Ikkōsai Saito (1804-1876), Kihodo Masaka (działał w 2. połowa XIX wieku), Dōshō (Kagei Juzaemon, 1828-1884).

Szkoła Edo

W drugiej połowie XVIII wieku wytwarzano tu *netsuke* głównie z drewna, a oryginalnym rodzajem tych breloków, wyróżniającym ośrodek spośród innych, były *netsuke* w kształcie miniaturowych masek teatru *nō*, wykonywane przez artystów z rodziny Deme. Członkowie tej rodziny od wielu wcześniejszych stuleci specjalizowali się w wytwarzaniu masek dla aktorów teatru *nō*, a pod koniec XVII wieku Deme Eiman (zm. 1705) pierwszy wpadł na pomysł wyrzeźbienia miniatutki takiej maski przeznaczonej do noszenia jako *netsuke* (M.W. Uspienski, *Netsuke w sobranii gosudarstwiennowo Ermitaża*, Sankt Petersburg 1994, s.25), co potem kontynuowali jego synowie Juman i Joman oraz kolejni członkowie rodziny parający się rzeźbieniem *netsuke*. Do najslawniejszych twórców należał syn Jomana, Deme Uman (czynny w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku), który wywarł wielki wpływ na dalszy rozwój szkoły Edo. Na początku XIX wieku, gdy siedziba szogunów rozrastała się w ogromne, tętniące życiem miasto liczące niemal dwa miliony mieszkańców, stając się najważniejszym ośrodkiem handlu (wcześniej, w XVII i XVIII wieku, była nim Osaka) i kultury (bardziej znaczącym od najważniejszego dotąd na mapie kulturalnej Kioto), działająca tu szkoła *netsuke* również zyskuje miano największej i najważniejszej w kraju. Na jej rozwój i wytyczenie nowych dróg duży wpływ miała twórczość działającego w końcu XVIII wieku artysty Hiromori Miwa. Pracował on w

drewnie, tworząc figurki rozmiarów mniejszych niż było dotąd w zwyczaju, staranniej rzeźbione i zdobione inkrustacją. Podejmował też nowe tematy związane ze współczesnym życiem. Tą drogą pójdą jego kontynuatorzy, Hachigyoku i Genryōsai Minkoku, tworzący *netsuke* o starannym modelunku i drobiazgowo traktowanych detalach. W tym samym czasie co Miwa pracował w Edo inny wybitny twórca *netsuke*, Shōunsai Joryū (czynny ok. 1820-1860), którego działalność również miała znaczący wpływ na obraz szkoły Edo, zwłaszcza że pracował głównie w kości słoniowej, która w późniejszym okresie stała się głównym materiałem, jaki stosowano w wykonywaniu *netsuke* w różnych ośrodkach. Artysta opracował swój indywidualny styl, wyraźnie niezależny od stylu reprezentowanego przez Miwa i jego kontynuatorów.

Od końca XVIII wieku widoczna jest coraz silniejsza, utrwalona w kolejnych dziesięcioleciach, tendencja do większej dekoracyjności formy. Skrajnym przypadkiem takiego ozdobnego traktowania figurek *netsuke* była twórczość artystów z rodziny Shibayama (nazwisko rodziny, a zarazem szkoły pochodzi od miejscowości Shibayama, obecnie w prowincji Chiba), którzy *netsuke* bogato inkrustowali różnymi materiałami (masa perłowa, metale szlachetne, szylkret, koral, ceramika, barwiona kość słoniowa), co sprawia, że kojarzą się bardziej z barwną mozaiką niż rzeźbą.

Największy rozkwit szkoły Edo nastąpił w połowie XIX wieku. Artyści tworzą wtedy nie tylko pojedyncze figurki, a całe grupy. (il. 4) *Netsuke* stają się skomplikowane, coraz ozdobniejsze przez obfite stosowanie grawerunku i ażuru, co wymaga od wykonawcy dużych umiejętności technicznych. Nadto ujawniła się jeszcze jedna tendencja – figurki umieszczane są na cokółku, co sprawia, że bardziej przypominają małe *okimono* niż *netsuke*. Do najwybitniejszych artystów tego okresu należą m.in. Issen, Gyokkōsai Ryūchin (działał w latach 1830-1860), ozdabiający swoje rzeźby finezyjnym grawerunkiem, Tomichika Yamaguchi II (1800-1873), w którego twórczości doszło do szczęśliwego połączenia walorów plastycznych i ornamentalnych. Odrębnym zjawiskiem w szkole Edo są *netsuke* tworzone w dzielnicy

Asakusa przede wszystkim przez Ozaki Sojo (Kokusai) i jego uczniów. Są to *netsuke* o przerysowanych, ekstrawaganckich formach, często nawiązujących



il. 4. Demon dźwigający na plecach boginię Benten, okres Edo, XIX wiek, kość słoniowa, *katabori*, detale rytowane i barwione tuszem
Muzeum Narodowe w Warszawie, SKAZsz 349

do zarzuconego gdzie indziej typu *sashi-netsuke*, stosowanie tak nietypowych materiałów jak róg jelenia, bardzo trudny w obróbce, dość rzadko więc używany jako materiał rzeźbiarski.

W burzliwym czasie przemian okresu Meiji (1868 -1912), gdy wraz ze wzrostem nacjonalizmu na znaczeniu tracił buddyzm, rzeźbiarze pracujący dotąd na rzecz klasztorów musieli znaleźć inne sposoby zarobkowania i część z nich zajęła się wytwarzaniem *netsuke* i *okimono*, ponieważ zapotrzebowanie na tego rodzaju wyroby stawało się coraz większe dzięki eksportowi do Europy i Stanów Zjednoczonych. W związku z tym na styl *netsuke* dał się zauważyć wyraźny wpływ gustu rodem z Europy. Zachodni odbiorcy cenili przede wszystkim wyroby z kości słoniowej, tematy musiały zaś być w ich mniemaniu „egzotyczne”, to znaczy prezentować nieznane w europejskim kręgu kulturowym obyczaje i cechy, wykonanie zaś charakteryzować się

maestrią w opracowaniu formy i najdrobniejszych detali. Zachwyt Europejczyków miniaturową rzeźbą pokazywaną na wystawach światowych sprawił, że jej twórcy zaczęli być również w Japonii postrzegani jako artyści, a nie jak we wcześniejszej epoce, jedynie rzemieślnicy. (il. 5)



il. 5. Jurōjin, bóg długowieczności siedzący na jeleniu, początek XIX wieku, drewno, *katabori*, *sashi-netsuke*, inkrustacja kością słoniową, Muzeum Narodowego w Warszawie

Szkoła Nara

Nazwą tą zwykło się obejmować twórczość artystów nie tylko w mieście Nara, lecz w całej prowincji o tej nazwie. Początki działalności rzemieślników zajmujących się wytwarzaniem *netsuke* sięgają tu XVIII wieku, a rozkwit szkoły nastąpił około połowy XIX. Do najwybitniejszych twórców należał Kamibayashi Gyuka (1801-1870), a charakterystycznym i bardzo popularnym rodzajem *netsuke* były tak zwane „laleczki z Uji” (*Uji-ningyō*), wykonywane z drewna i malowane, przedstawiające dziewczynę zbierającą listki herbaty.

Szkoła Nagoja

Twórców szkoły Nagoja (Nagoya) charakteryzuje upodobanie do tematów zaczerpniętych z rodzimej fauny i flory, stosowanie jako głównego surowca drewna, realistyczne traktowanie formy, a jednocześnie lakoniczność, rezygnacja ze zbędnych detali i dekoracyjności. Na styl i rozwój szkoły decydujący wpływ miała działalność w drugiej połowie XVIII wieku Kity Tametaki (czynny ok. 1730-1790). Jego uczniowie i naśladowcy pozostali wierni stylowi wypracowanemu przez mistrza aż do połowy XIX wieku, gdy nastąpiła wyraźna zmiana, spowodowana silnymi wpływami głównie Edo i Osaki. Działający na początku XIX stulecia Tadatoshi (czynny ok. 1800-1840), pozostający pod przemożnym wpływem stylu Tametakiego, również pracował głównie w drewnie, rzeźbiąc figurki zwierząt i wyobrażenia roślin, charakteryzujące się typową dla Nagoi zwężnością formy. Artysta zwracał jednak dużą uwagę na staranne opracowanie detali. Inni wybitni twórcy, działający już w XIX wieku, to m.in. Sato Masayoshi (1819-1865), Fujiwara Masanobu (czynny w 2. połowy XIX wieku i pracujący głównie w kości słoniowej), Gessan (2. połowa XIX wieku), Masatoshi, Masakazu (oba również działający w 2. połowie XIX wieku), Ittan (ok. 1820-1877)

Szkoła Tsu i Yamada

Tsu, położone w prowincji Ise, stało się ośrodkiem wytwórstwa *netsuke* już około połowy XVIII wieku. Najwybitniejszym działającym wtedy twórcą był Tanaka Minko (1735-1816), który podejmował najróżniejsze tematy – od zwierząt i roślin po postacie z chińskiej i japońskiej mitologii, a nawet sceny rodzajowe. Jego drewniane rzeźby cechuje prostota i staranność formy. Inni rzeźbiarze, jak Kokei (czynny w latach 1810-1830) czy Tomin (czynny ok. połowy XIX wieku), kontynuowali ten styl, który stał się wyróżnikiem szkoły Tsu. W Yamada zaś na stylu rozwijającej się tam szkoły zaważyła twórczość Suzuki Masanao I (1815-1890), którego synowie i zarazem uczniowie (Miyake Masanao II, Suzuki Masanao III), kontynuując styl mistrza, uczynili opracowany przez niego styl dominującym w Yamada. Repertuar tematów był szeroki, a forma traktowana zwięźle, syntetycznie, lecz starannie, podobnie jak było to w Tsu. Działający w końcu XIX i w 1. połowie XX wieku Masanao

III tworzył figurki nie tylko drewniane, lecz także z kości słoniowej i rogu, a w jego pracach wyraźnie widać inspiracje stylem szkoły Edo.

Szkoła Hida

Szkołę zapoczątkował, jak chce tradycja, Eshinsai Sukemoto (czynny na przełomie XVIII i XIX wieku). Najbardziej znany twórca, Matsuda Sukenaga (czynny w latach 1818-1829), pracował w technice zwanej *ittobori*, polegającej na używaniu do rzeźbienia noża, za pomocą którego uzyskiwało się efekt pewnej surowości formy, rezygnacji z wygładzenia powierzchni, co dawało ekspresyjny efekt. Ten styl stał się wyróżnikiem szkoły Hida, ponieważ znalazł wielu naśladowców. Bardziej „wygładzoną” manierę preferował inny znany rzemieślnik – artysta tego środowiska, Eguro Suketada (Shoko) (1851-1915).

Szkoła Iwami

Położenie prowincji Iwami – w południowo-zachodniej części Honsiu, z dala od innych ośrodków wytwarzania *netsuke*, usytuowanych w środkowej części wyspy, oddzielonej od nich górami, sprawiło, że styl rzeźbiarski powstających tam miniatur był unikatowy. Początki szkole dał Tomihara Seiyodo (1733-1810), który umiejętności rzeźbiarskie zdobył w Edo, jednak styl *netsuke* z tamtego ośrodka nie wpłynął na jego twórczość. On sam przez swoje długie życie wykształcił dużą grupę uczniów (była wśród nich jego córka Bunshōjo, 1764-1838), z których żaden, jak się zdaje, nie uznał za konieczne pogłębianie swoich umiejętności w stolicy szoguna. Artyści z Iwami pracowali w materiałach dostępnych na miejscu, takich jak kły niedźwiedzie, kości wieloryba, róg bawoli, drewno hurmy japońskiej (*kaki*), drewno kopalne, dużo rzadziej kość słoniowa. Repertuar tematyczny był podobny jak w innych ośrodkach – zwierzęta, owady i rośliny japońskie, formy jednak dużo bardziej stylizowane, a zwyczajem niespotykanym gdzie indziej jest umieszczanie na powierzchni figurek długich inskrypcji rytowanych cieniutką jak włos kreską (*kebori*; *ke* – „włos” *bori* – „rzeźbienie”).

Prócz wymienionych powyżej można wyodrębnić inne jeszcze, niewielkie, ale znaczące ośrodki twórczości *netsuke*, położone w środkowej części Honsiu

i prezentujące styl pokrewny stylowi takich ośrodków, jak Osaka, Nagoya i Edo. Są to m.in. szkoła Tamba (dawna prowincja położona na północ od Kioto) do najbardziej znanych twórców należał tam Naito Toyomasa, 1773-1856), Gifu (stolica prowincji Mino), położone ok. 30 km od Nagoi, oddziałującej istotnie na wypracowany tu styl (wielu mistrzów *netsuke* z Nagoi pracowało w Gifu) charakteryzujący się użyciem głównie drewna i podejmowaniem przede wszystkim tematów animalistycznych (do najważniejszych twórców należał działający w połowie XIX wieku Kano Tomokazu), czy wreszcie szkoła powstała w prowincji Kaga, której przedstawiciele preferowali przede wszystkim figurki zwierząt, traktowanych z naturalistyczną wiernością. Niewiele informacji zachowało się o innych jeszcze ośrodkach, takich jak Echigo, Echizen i Iwashiro. W Echizen działali w połowie XIX wieku znakomity rzeźbiarz Hokkyo Sessai, a następnie jego syn Sekka. W Echigo czasy świetności przypadają na połowę XIX wieku, a do najwybitniejszych twórców należał Ejima Masamitsu (1837-1909). Artyści działający w Iwashiro wyraźnie inspirowali się stylem z rozmaitych ośrodków i dość trudno mówić w tym przypadku o wypracowanej widocznej odrębności stylistycznej, a ośrodek ten jest wyróżniany jako odrębna szkoła przede wszystkim dlatego, że znane są imiona działających tam artystów *netsuke*.

Wyróżniana też bywa szkoła Wakayama (prowincja Kii), o której jednak są dość skromne informacje. Wiadomo, że w drugiej połowie XVIII wieku działał tam Ogasawara Issai, w którego pracach (niewielu zachowanych) widać podobieństwo do stylu mistrzów z Osaki i Edo.

Tematy

Artyści *netsuke* mieli i mają nadal w swoim repertuarze niezliczoną ilość motywów, czerpanych z najrozmaitszych źródeł – od świata przyrody, legend chińskich i japońskich, wydarzeń historycznych, literatury chińskiej i japońskiej, teatru *nō*, i kabuki, religii – buddyjskiej, sintoistycznej, taoizmu, konfucjanizmu po faunę i florę japońską, zwierzęta fantastyczne, a wreszcie nieożywiony świat wytworów rąk ludzkich, najrozmaitsze, dla nas często egzotyczne i niewiadomego przeznaczenia, przedmioty. Są buddyjscy bogowie, taoistyczni nieśmiertelni, samuraje, tancerze, gejsze, pustelnicy,



il. 6. Bóg szczęścia Hotei, XIX wiek, kość słoniowa, *katabori*, rytowana, podbarwiana tuszem, Muzeum Narodowe w Warszawie SKAZsz 1452



il. 7. Kanzan trzymający rozwinięty zwój z tekstem, początek XIX wieku, kość słoniowa, *katabori*, detale rytowane i podbarwiane tuszem, Muzeum Narodowe w Warszawie, SKAZsz 343

strzygi, demony i upiory, zwierzęta zodiakalne i różne inne – mityczne i rzeczywiste, są miniaturowe pejzaże, owoce, muszle, maski (tzw. *men-netsuke* (面根付), zwoje i wiele innych rzeczy. (il. 6, 7 ,8)



il. 8. *Shōki* – pogromca demonów i trzy diabły, początek XIX wieku, kość słoniowa, *katabori*, detale rytowane i barwione tuszem, Muzeum Narodowe w Warszawie, SKAZsz 367

Rzeźby zwane okimono

Słowo „okimono” 置物 znaczy po japońsku po prostu „ozdoba, ornament” i nazwą tą określamy niewielkie wolnostojące figury, wyrzeźbione w drewnie, kości słoniowej lub wykonane z metalu, najczęściej brązu, i przeznaczone do dekoracji wnętrza. Najczęściej wykonywane były rzeźby z kości słoniowej, ponieważ zachodni odbiorcy cenili właśnie kość słoniową i brąz, a nie materiały mniej kosztowne. Artyści japońscy zaczęli wykonywać rzeźbione w kości *okimono* w okresie Meiji (1868 – 1912), gdy zmalało zapotrzebowanie na breloki *netsuke*, co spowodowane było coraz powszechniejszą rezygnacją z kimona na rzecz ubrań typu zachodniego. Twórcy *netsuke*, odpowiadając na zainteresowanie europejskich i amerykańskich miłośników rzeźby japońskiej, zaczęli tworzyć niewielkie figurki w kości słoniowej, przedstawiające różne bóstwa, postacie z dalekowschodniej mitologii i literatury, wojowników, postacie z ludu (tragarzy, handlarzy, ogrodników), gejsze itp. Rzeźby te charakteryzuje naturalistyczne podejście do tematu przy jednoczesnym



il. 9. *Takarabune*, „statek skarbów” z bóstwami szczęścia na pokładzie
koniec XIX wieku, kość słoniowa, rytowanie, podbarwienie tuszem,
Muzeum Narodowe w Warszawie, SKAZsz 1235

popisie wirtuozerii, przejawiającej się w dbałości o najdrobniejsze detale i niezwykle precyzyjnym ich oddaniu, tak by całość była nie tylko starannie opracowana, ale i dekoracyjna. (il. 9)

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

- M. Ashkenazi, *Handbook of Japanese Mythology*, Oxford 2008
- R. Bushell, *The Wonderful World of Netsuke*, Rutland, Vermont & Tokyo, 1995
- E. Cseh, *Netsuke. Japanese Miniatures Carvings*, Budapest 2001
- J. Earle, *Netsuke: Fantasy and Reality in Japanese Miniature Sculpture*, Boston 2001
- L. A. Edwards, M. M. Krebs, *Netsuke. The Collection of the Peabody Museum of Salem*, Salem 1980
- R. Illing, *Japanese Erotic Art and a Life of the Courtesan*, London 1978
- Netsuke und Sagemono von Meistern aus Japan*, Galerie Zacke, Wien 1993
- The Raymond and Frances Bushell Collection of Netsuke. A Legacy at the Los Angeles County Museum of Art*, Chicago 2003
- J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996
- M. W. Uspienskij, *Netsuke w sobranii gosudarstwiennowo Ermitaża*, Sankt Petersburg 1994
- C. A. S. Williams, *Chinese Symbolism and Art. Motifs*, Tuttle Publishing 2006

Ewa Wieruch-Jankowska

Uczucia przy stole a metalowa zastawa stołowa XIX wieku

Dobroć, czułość, delikatność – to jedne z najczęstszych i najznaczących przymiotów, o których rozpisywano się w XIX wieku. Cechy te były pożądane u kobiet, zwłaszcza u panienek na wydaniu, młodych mężatek i dobrych gospodyń. W poradnikach dobrego wychowania wspomniano o nich po wielokroć, a owa *differentia specifica* obowiązkowo wyróżniała bohaterki umoralniających powieści. Równolegle rozpisywano się o uczuciach, oczywiście głębokich i zazwyczaj pozytywnych, a zwłaszcza o miłości. Prym wiodły uczucia skierowane do milej sercu osoby płci przeciwnej. Jednakże nie zapomniano o tych żywionych względem dzieci i rodziców. Bardziej darzono miłością dzieci, a rodziców raczej szacunkiem... Każdy z etapów życia znajdował odbicie nie tylko w literaturze, ale też w codzienności, która w wypadku ówczesnej kobiety, w danym momencie zakochanej lub nie, związana była z domem rodzinnym, ewentualnie gościnnym. Życie i jego problemy zasadniczo toczyły się w czterech ścianach. Odpowiedni wystrój wnętrza – meble, książki, obrazy, liczne ozdoby oddawały atmosferę domu, a nawet charakter gospodyni.

Jednakże, wydaje się, że w domu było miejsce, które szczególnie odzwierciedlało zapatrywania gospodarzy, ich wzajemne relacje, a także stosunek do gości – mianowicie stół i starannie wyreżyserowana na nim zastawa stołowa.

Te kilka, kilkadziesiąt, a w szczególnych wypadkach kilkaset naczyń, sztuców, kandelabrow i figurek ustawianych na stole stanowiło dla biesiadników źródło informacji o domownikach. Był to pewnego rodzaju kod informacyjny. Poszczególne obiekty niejako otwierały hasła znaczeniowe, a ich kompatybilne zestawienie tworzyło intrygującą, efektowną całość i inscenizowało określoną narrację. Zwyczaj ten był powszechnie przyjęty nie

tylko na ziemiach polskich. Relacje nawet ze znamienitych ślubów podkreślały znaczenie licznych alegorii¹.

Należy podkreślić, że w zależności od etapu życia, rodzaju uczucia i własnych upodobań dobierano już przy zakupie odpowiednią zastawę, a z czasem, wzbogacając ją o dodatkowe przedmioty przez ich dobór i odpowiednie zestawienie, nadawano im nowe treści. Można przypuszczać, że wraz z kształtowaniem się uczuć, ich przemianą i dojrzewaniem ulegał zmianie wystrój otoczenia.

Pierwszy etap, o którym marzyła większość dziewcząt, to było zamażpójście i związanie się z oddaną osobą, do której serce ich biłoby mocniej. Pisano, że

„[...] Postanowieniem nadzwyczajnym w życiu kobiety, postanowieniem, od którego zależy szczęście lub nieszczęście całego jej życia, jest niezawodnie wybór narzeczonego, a później wyrzeczenie słów przysięgi przed ołtarzem”².

Gdy zaczynał się okres spotkań, zalotów, westchnień i uniesień, to przebiegał on najczęściej wokół stołu. Tutaj rodzice zapraszali i przyglądali się tzw. partii, tutaj też między młodymi (choć nie zawsze młodymi) były wymieniane dłuższe spojrzenia, prowadzone rozmowy. Żeby nie być gołosłownym, warto przytoczyć kilka takich historii...

Spotkania przy stole Henryka Sienkiewicza i Marynii Kellerówny nie skończyły się, jak byśmy obecnie powiedzieli, happy endem. I chociaż Sienkiewicz na rodzicach wywarł pozytywne wrażenie, jednak z uwagi na jego zawód, który – jak sądzono – nie zapewniał utrzymania rodziny, doszło do zerwania związku, tym bardziej, że Marynia, chociaż bardzo zaangażowana, uległa naciskom. Bardziej skuteczna postawa Anny Leszczyńskiej, która sprzeciwiła się rodzicom, doprowadziła do sfinalizowania znajomości ślubem z Tytusem Chałubińskim w 1851 roku. A zaczęło się przy stole wigilijnym, to

¹ Przykładowo: „Gazeta Codzienna” 1840, nr 2754 (3. 02.) relacjonująca ślub księcia Albrechta z królową angielską Wiktoria, właściwie Aleksandryną Wiktoria, wymieniała m.in. zastawienie stołu z „klassycznymi i mytologicznymi wyobrażeniami”.

² W. Reichsteinowa, *Poradnik dla młodych osób w świat wstępujących: ułożony dla użytku tychże / przez Wielkopolankę*, Poznań 1891, s. 99.

tutaj ratował ją Chałubiński, gdy zadławiła się ością³. Jednakże miłość ta nie przetrwała codzienności.... Jak wówczas mówiono: „Miłość to złudzenie, a małżeństwo to rzeczywistość”⁴ i tej rzeczywistości nie sprostала młoda żona. Natomiast udany był związek Karola Chłapowskiego z Heleną Modrzejewską – „tylko aktorką”, na który nie zgadzała się rodzina Chłapowskiego⁵.

Między starszymi, samotnymi osobami spotkania przebiegały inaczej – zaręczyny kończyły się porozumieniem między dwojgiem osób, tak jak między starszym już Henrykiem Sienkiewiczem i także starszą Marią Babską.

Natomiast w wypadku młodych ludzi, po okresie zalotów, gdy wszystko przebiegało zgodnie ze zwyczajem, do domu panny przybywał konkurent, zazwyczaj w towarzystwie swego ojca, by prosić jej ojca o rękę córki⁶. Na małżeństwo pierwszy wyrażał zgodę ojciec wybranki, a potem obydwójce rodziców. Pretendent do ręki czasem mógł wysłać

[...] starszego krewnego lub przyjaciela, aby rzecz całą załatwił; w każdym razie rodzice jego osobiście lub piśmiennie w imieniu syna powtarzają prośbę, pisząc do panny i do jej rodziców, albo wynurzają słownie przed nimi na wizycie, że pragną tego związku [...]⁷

Uroczystość zaręczyn miała miejsce często w salonie, gdzie młodzi ludzie wymieniali pierścienie⁸. Następnie rodzice panienki zapraszali narzeczonego z rodzicami, najbliższych krewnych i najserdeczniejszych przyjaciół na obiad lub podwieczorek. Rodzice kawalera wydawali obiad następnego dnia. Od tej pory rezygnowano z prowadzenia tzw. otwartego domu, w którym mogły być goszczone jedynie osoby najbliższe domownikom.

Tu stół zaczynał odgrywać już inną rolę. Dotychczas – można rzec – był świadkiem spotkań, reprezentował domowników, ich upodobania, stan

³ D. Bieńkowska, *Lekarz starej Warszawy*, Warszawa 1977, s. 97.

⁴ „Mucha” (*Szkice satyryczno-humorystyczne zebrane przez Fr. Kostrzewskiego i H. Pilattiego*), 1872, nr 40, s. 157.

⁵ J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa 1977, s. 78.

⁶ L. Alqui de Rieuepeyroux, *Zwyczaje towarzyskie (le savoir-vivre) w ważniejszych okolicznościach życia przyjęte według dzieł francuskich spisane*, Kraków 1876, s. 134.

⁷ Ibidem, s. 134.

⁸ Pierścionki zaręczynowe mogły być najrozmaitsze. Najczęściej jednak były z turkusem. Przestrzegano zaś przed perłą, która oznaczała łzę i mogła być niedobrym prognostykiem.

majątkowy, ich stosunek do gości, teraz zaś stanowił źródło informacji o wzajemnych uczuciach i umożliwiał ich rozwój.

W zwyczaju było, że narzeczonzy otrzymywali zaproszenie do domu narzeczonej na stałe wizyty i mógł ją odwiedzać o każdej porze dnia. Zalecano jednak, żeby nie przychodził zbyt wcześnie, a także gdy obiad był szykowany. Dlaczego? Otóż sprawa była prosta... Pani domu powinna była uczestniczyć przy tych spotkaniach, zwłaszcza na początku narzeczeństwa, a to uniemożliwiałoby dopilnowanie kuchni. Jeżeli jednak w domu mieszkała starsza kuzynka, która mogła asystować wizytom, wówczas nie dochodziło do zaburzeń rytmu dnia.

Panienka przyjmowała gości zwykle przy małym stole, nalewała herbaty (z samowara), rzadziej kawy, zapraszała do częstowania się ciastem lub drobnymi wypiekami, które – jak zapewniała jej matka – wychodziły spod rąk córki. Z czasem młody człowiek coraz bardziej był wprowadzany w arkana spraw rodzinnych i coraz bardziej zanikało obojętność przy spotkaniach młodych. Jednakże zawsze zachowywano chociaż pozory kontroli spotkań, a bliżej ślubu mógł się zdarzyć nawet ukradkowy pocałunek pod chwilową nieobecność osoby towarzyszącej narzeczonemu.

W zależności od zasobności portfela kandydata na męża było właściwe, aby młody człowiek przed przyjściem przysyłał bukiet. Jak pisano „kolor kwiatów w tym bukiecie zmieniać się powinien codziennie, zaczyna się od białych i stopniowo dodają się różowe, tak, że w wigilię ślubu ostatni bukiet jest zwykle zupełnie czerwonym”⁹. Jednakże kwiaty te nie dekorowały głównego stołu. Ułożenie bukietu na obiadowym stole należało do gospodyni lub narzeczonej.

Dobór dekoracji był tu niezwykle istotny. Podczas gdy w pierwszej połowie wieku dominowały etażery wzbogacone roślinnością, w drugiej połowie, a zwłaszcza pod jego koniec, zapanowała moda na kwiaty cięte w wazonach¹⁰.

⁹ L. Alqui de Rieuepeyroux, *Zwyczaje towarzyskie*, s. 136, 137.

¹⁰ *Nowa kuchnia warszawska, czyli wykład smacznego i oszczędnego przyrządzania potraw oraz zastawiania i ubierania stołów, usługi stołowej, utrzymania win, robienia ciast, konfitur, soków, syropów itd.*, Warszawa 1858, s. 10.

Jak dalece dobór ich był istotny, świadczy książka o kwiatach wydana w 1883 roku, skierowana specjalnie „dla serc kochających, a szczególnie dla narzeczonych”¹¹. Dowiadujemy się z niej, że np. aster zapewniał o wierności, goździk oznaczał pytanie: „czy ktoś mógłby Cię kochać goręcej niż ja Cię kocham” itp.

Liczba odwiedzin narzeczonego nie miała wpływu na przygotowania do ślubu. Nie mogły one przeszkodzić w przygotowaniach, nawet jeżeli ustalano najkrótszy termin dzielący ślub od zaręczyn, czyli trzy tygodnie¹².

Ostatecznie zbliżał się dzień wyczekiwany, wybrane godzina i kościół... Trzeba zaznaczyć, że śluby odbywały się w Polsce w specyficznych warunkach politycznych. Gdy przeważały lata trudne, w czasach aresztowań i zsyłek, młodzi nieraz od razu po ślubie opuszczali Warszawę. W okresie względnego spokoju politycznego i intensyfikacji gospodarki w zamożnych rodzinach wesela były bardziej reprezentacyjne, a goście liczniejsi.

Po wyjściu z kościoła udawano się zazwyczaj do mieszkania rodziców „nowozamężnej”¹³. Zawsze obowiązywała zasada, żeby stół był nakryty przed wejściem gości do jadalni¹⁴.

Pod obrusem układano gruby podkład wygaszający brzęk sztućców, który zapewne by przeszkadzał w czasie rozmowy¹⁵. Za najelegantszy obrus uznawano biały, cienki¹⁶ – sugerowano „piękną bieliznę adamaszkową”,

¹¹ J. Chociszewski, *Róże i niezapominajki: książeczka dla serc kochających a szczególnie dla narzeczonych, zawierająca rozmowę kwiatami, opowiadania, rady i wskazówki dla młodzieży płci obojga, oraz wybór wierszy dla rozrywki wesołych kółek towarzyskich*, Poznań 1883, s. 12, 17.

¹² L. Alqui de Rieuepeyroux, *Zwyczaje towarzyskie*, s. 138.

¹³ Z taką informacją spotykamy się np. ze wzmianki o ślubie „p. Michała Karnickiego, syna Radcy Tajnego Senatora Jana i Emilji z Karnickich małżonków z panną Konstancją Hrabianką Sołtyk, córką Romana Jenerała wojsk Austrjackich i Józefy z Pinińskich Hr. Sołtyków”, „Kurier Codzienny” 1867, nr 98.

¹⁴ L. Alqui de Rieuepeyroux, *Zwyczaje towarzyskie*, s. 81.

¹⁵ Ibidem, s. 85.

¹⁶ M. Gruszecka, *Ilustrowany kucharz krakowski dla oszczędnych gospodyń. Smaczne i tanie obiady dla domów obywatelskich, według kuchni krakowskiej, litewskiej, francuskiej i wiedeńskiej z uwzględnieniem higieny i dydaktyki z podaniem dyspozycji na stosowne obiady każdego dnia całego roku, sposobu podawania potraw, ubierania stołu i przyjmowania gości z osobnym rozdziałem kuchni kartoflanej. Praktyczne przepisy do ciast, legumin, konfitur, likierów, lodów, marynat itp. Ważne wskazówki do gospodarstwa domowego oraz konserwowania i przechowania w należytych stanie różnych przedmiotów na*

„bezwątpienia Drezdeńską” – na którym „srebra stołowe są pyszne”¹⁷. Przed rozłożeniem zastawy należało przygotować trunki i wodę. Karafki do wina, zwane karafinkami, ustawiano naprzeciw karafek z wodą¹⁸. Przed talerzem stawiano szklankę lub kieliszek do wina bordeaux oraz mały do madery, a tzw. wina szampańskie podawano przy wetach. Przed każdym talerzem ustawiano symetrycznie, ale nie w jednym szeregu kieliszki, były one przeznaczone na zwyczajne i deserowe wino oraz szklankę do wody¹⁹. Na dwanaście miejsc dla gości przypadało dwanaście karafek z wodą, czy też odkorkowanych butelek z winem. Zalecano, aby wina białe z czerwonymi rozstawiać na przemian²⁰.

Gdy obiad był proszony, wówczas wraz z wykazem win ustawiano na stole menu²¹, przy wielkich obiadach znajdowały się one przy każdym nakryciu²².

W czasie dużych przyjęć, w tym weselnych, należało także przy każdym nakryciu ułożyć karteczki z nazwiskiem biesiadnika, najlepiej ozdobione akwarelami. Gdy liczba gości nie przekraczała sześciu, wówczas sama gospodyni wskazywała biesiadnikom miejsca²³.

W szczególnym dniu zaręczyn i ślubu prezentowano najelegantszą zastawę. Podobnie jak przy innych wystawnych uroczystościach szczycono się srebrami, za najbardziej sztywne zaś uchodziły wyroby złożone, a nawet „szczerozłote”. Gdy kogoś nie było stać na srebra, wykładał znacznie tańsze platery, zwane nowymi srebrami lub Fragetami – nazwa ich wywodziła się od głównego wykonawcy²⁴. Imitacje sreber – od lat 30. XIX wieku – szybko rozpowszechniały się w Warszawie. Modne były również naczynia szklane, zwłaszcza kieliszki, a także fajans i porcelana. Dodawały one splendoru i malowniczości w dekoracji stołu. Gdy w domu nie było wystarczającej ilości

podstawie wieloletniego doświadczenia i według wzorowych dzieł ułożone przez Marię Gruszecką, Kraków-Warszawa 1898, s. II.

¹⁷ E. de Rochetin Bocquel, *Rozmowy francuskie*, tłum. J. K. Skibiński, 1864, s. 119.

¹⁸ *Nowa kuchnia warszawska*, s. 7.

¹⁹ M. Gruszecka, *Ilustrowany kucharz krakowski*, s. III.

²⁰ Ibidem, s. III.

²¹ L. Alqui de Rieuepeyroux, *Zwyczaje towarzyskie*, s. 86.

²² Ibidem, s. 87.

²³ L. Alqui de Rieuepeyroux, *Zwyczaje towarzyskie*, s. 87.

²⁴ J. Paprocka-Gajek, *Niecodzienne przedmioty codziennego użytku*, Warszawa 2014.

zastawy, można było ją wypożyczać, jak dowiadujemy się o tym m.in. z *Urywka wspomnień Józefa Rulikowskiego, wydane z obszerniejszego rękopisu*²⁵ z 1862 roku. Autor, opisując zastawę stołową, nadmienia, że część

[...] ozdób stołowych była własnością przemysłnego bogatego cukiernika z Warszawy, który miał te porządki składające się ze stołowego srebra, kryształów, szkła, farfur, bielizny i posługi dobrze przybranej, choćby na kilkaset osób wystarczającej. Ugodzony za tę wystawę, szykował swoimi ozdobami stół w rozmaite kształty, coraz co innego wyrabiał z tegoż samego materiału, tak że i na późniejszych balach i obiadach, wszystko jedną wystawę widziałem, choć zawsze inaczej uszykowaną²⁶.

Należało oczywiście przed przyjściem gości także rozłożyć sztucce – leżały one po prawej stronie nakrycia, czasem widelec mógł znajdować się po lewej²⁷. Zmiana w rozkładaniu sztuców nastąpiła pod koniec wieku, wówczas powinny być „na prawo każdego talerza na srebrnej podstawie widelec, nóż i łyżeczka do leguminy”²⁸. Dobór ich był także zależny od potraw, przykładowo układano samą łyżkę albo łyżkę z widelcem²⁹.

Ciekawostkę stanowiła wprowadzana pod koniec XIX wieku moda na lusterka na stole. Tym pomysłem „prosto z Paryża” próbowano zainspirować polskie gospodynie. W „Tygodniku Mód i Powieści” czytamy:

Przy obiadach każda z osób obok nakrycia znajduje małe, w srebro oprawne, monogramem gospodarstwa naznaczone lusterko. Pomiedzy jedną a drugą łyżką rosółu dobrze jest okiem rzucić w lusterko i sprawdzić ten i ów szczegół toalety³⁰.

Jednakże można przypuszczać, że zwyczaj ten u nas się nie rozpowszechnił.

²⁵ J. Rulikowski, J. Bartoszewicz, *Urywek wspomnień Józefa Rulikowskiego, wydany z obszerniejszego rękopisu*, Warszawa 1862, s. 182

²⁶ Ibidem, s. 182.

²⁷ M. Gruszecka, *Ilustrowany kucharz krakowski*, s. III.

²⁸ *Praktyczny kucharz warszawski zawierający 1503 przepisy różnych potraw oraz pieczenia ciast i przygotowywania zapasów spiżarnianych*, Warszawa 1895, s. 2.

²⁹ Ibidem, s. 3.

³⁰ „Tygodnik Mód i Powieści” (z *Dodatkiem ilustrowanym ubrań i robót kobiecych*) 1890, nr 49 + dod.

Gdy stół był już nakryty – gotowy, następował etap uroczystości, który pozostawał w pamięci gości i gospodarzy. Najważniejsi biesiadnicy usadowiani byli pośrodku stołu – jak pisano „przed najpiękniejszą zastawą”³¹. Czasem też nowożeńcy zasiadali na krzesłach bardziej ozdobnych lub wyższych³². Wznosząc toasty, podkreślano „honorowe miejsce przy stole”, mówiąc: „oto siedzi on i ona, nowożeńcy, otoczeni wiankiem przyjaciół, okalających ten stół weselny”³³. Jak dalece ważna była ranga tych miejsc, mogą świadczyć opisyane w prasie sprawozdania ze znakomitszych ślubów. Ekspozowano wówczas rozsądzenie gości wskazywane przez mistrza obrzędów³⁴.

W domu młodych ludzi stół od początku był miejscem, gdzie młoda gospodyni odkrywała swoje talenty i upodobania. Zgodnie z ówczesną dewizą, że „platoniczna miłość odbiera apetyt, a miłość małżeńska takowy zaostrza”³⁵ niezwykle istotne były wspólne posiłki. Zachowane pamiętniki i listy przekazują obraz takich rodzinnych spotkań. Między innymi, dzięki przekazom wnuka Chałubińskich, zachowały się informacje o domu prowadzonym przez Antoninę Chałubińską. Z serdecznością wspominał on ciepłą atmosferę, porządek, w tym lśniący stół i kredens³⁶. Sposób nakrycia, pieczołowitość, wymowa symboliczna – to wszystko wskazywało na troskę gospodyni o dom, męża, gości.

A gdy nadchodził dzień rozstania spowodowany śmiercią jednego z małżonków, odbywała się stypa. Miała być prosta i nieabsorbująca gospodarza przygotowaniem do stołu.

Nierzadko spotkania przy stole były komentowane i relacjonowane wśród warszawskiej socjety. Zwłaszcza przebieg wielkich uroczystości był swoistą

³¹ *Praktyczny kucharz warszawski*, s. 3.

³² W domu państwa Gałczyńskich na wysokich krzesłach.

³³ „Kolce” (*Tygodnik humorystyczno-satyryczny ilustrowany*) 1888, nr 27.

³⁴ Przykładowo znajdujemy szczegółowy opis rozsądzenia gości przy stole weselnym „Jego Cesarskiej Wysokości Wielkiego Księcia Kazimierza Aleksandrowicza z Jej Wielkokością Wysokością Maryją Pawłówną”. I chociaż ślub ten nie odbywał się w Warszawie, to zasady były analogiczne, „Dziennik Warszawski” 1874, nr 178.

³⁵ „Mucha” 1872, nr 40, s. 157.

³⁶ D. Bieńkowska, *Lekarz starej Warszawy*.

sztuką, niepozbawioną pryncypialnego znaczenia aranżacji i dekoracji, a także z pierwszoplanowymi rolami znakomitych gości. Zawsze liczone na ubarwione przyjęcia i pozytywny odbiór wśród gości. Atmosfera w trakcie takich wizyt była niezwykle istotna.

Sam przebieg uroczystości był zgodny z tradycją, a podawane dania – dziełem sztuki kulinarnej. Na obiedzie zaręczynowym, w czasie przyjęcia weselnego, jak też już w nowym domu starano się wyeksponować zastawę stołową, harmonię między jej elementami, kompozycję w jej ustawieniu, synchronizację ze świecznikami stołowymi oraz dekoracją kwiatową i malowniczym ułożeniem owoców na paterach.

Zwracano uwagę na elegancję, proporcje i symetrię oraz szlachetność detalu. Wpływ na ułożenie nakryć stołowych miały dobór potraw i zmiana sposobu ich podawania, a także kształt stołu. Oczywiście decydująca była liczba gości, a magiczną liczbą było 12. Poniżej 12 osób – na środku stołu stawiano serwis kryształowy, z taflí zwierniadlanej z galeryjką posrebrzaną³⁷. Serwisy te były także ozdabiane kolumnienkami i galeryjkami, wykonanymi z brązu, alabastru, a w ostateczności zdobione – jak twierdzono – pięknie wyklejonym papierowym wykończeniem³⁸. Dodatkowe ozdoby były w formie porcelanowych figurek, a nawet cukierków³⁹. Zachowały się także szczegółowe opisy kosza: „Kosz srebrny lub kryształowy napełniony owocami. W jesieni można go bardzo pięknie przystroić”. Miejsce serwisów zastępowała także przyjęta dekoracja w formie klombów z kwiatów. Twierdzono, że było to jedno z najelegantszych rozwiązań⁴⁰, a zarazem znacznie bardziej oszczędne.

Serwisy kryształowe, kosze, dekoracje kwiatowe miały współgrać z zestawieniami figuralno-roślinnymi, stanowiącymi motywy dekoracyjne zastawy, a tych było wiele. Można z nich było utworzyć przedstawienia baśniowe i symboliczno-narracyjne zarówno w czasach narzeczeńskich, jak małżeńskich, a także ubrać nimi stół do wesela.

³⁷ *Nowa kuchnia warszawska*, s. 10.

³⁸ *Ibidem*, s. 16.

³⁹ *Nowa kuchnia warszawska*, s. 10.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 16.

Stół, przy którym zasiadali goście, oddziaływał na zmysły: głównie wzroku i węchu. Miał pobudzać apetyt i cieszyć oczy⁴¹. Stanowił też – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – punkt wyjścia do rozmów. Przed biesiadnikami na stole rozwijała się opowieść, w której brały udział amorki, synogarlice, turkawki, łabędzie... Powszechnie znana monogamia turkawek i łabędzi, które nawet po śmierci swego partnera nie zakładały nowego gniazda miały symbolizować dozgonną miłość młodej pary. Rozpisywano się o tym powszechnie, nie tylko w powieściach, ale także w książkach dokumentujących zwyczaje zwierząt. Pisano np., że

[...] synogarlice [choć]... biją się jednak między sobą, są żywym wizerunkiem łagodności, niewinności, przyjaźni i wierności małżeńskiej. Zawsze parami chodzą, a gdy które z nich zdechnie, owdowiała połowica żyje samotnie...⁴²

Przedstawienia gruchających gołąbków to słodkie obrazki zapewniające dobrobyt, powodzenie, a także błogosławieństwo dla całego domu⁴³. Oczywiście przedstawienia ich zaręczały o wierności. W XIX wieku gruchanie gołębi interpretowano jako wyraz tęsknoty i wyznania miłosnego. Wpływ na taką interpretację miały nie tylko zaobserwowane zwyczaje tych ptaków, ale również wrosnięte w ówczesną kulturę mity i legendy. Taka interpretacja była powszechna od starożytności. Mitologia grecko-rzymska była powszechnie znana, a odniesienia do Afrodyty – bogini miłości, przedstawianej nieraz pod postacią gołębicy, były oczywiste. Towarzyszące jej gołębie nieraz były przywoływane w literaturze, czytamy o nich u Adama Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, gdzie „Przodem gołębie białe, które w biegu płoszy, leciały jak przed wozem bogini rozkoszy” (Afrodyty)⁴⁴. Ignacy Krasicki również nie omieszkiał wspomnieć w *Żonie modnej* o tym, że „synogarlica jęczy, a gołąbek grucha”, natomiast Juliusz Słowacki w *Rozłączeniu* pisał, że „gołąb smutku lata”. W konsekwencji ten oczywisty motyw musiał pojawić

⁴¹ *Nowa kuchnia warszawska*, s. 16.

⁴² *Nowy Buffon dla młodzieży, czyli Treść początkowa Historii naturalnej*, t. 3 / z fr. tł. R. W. K., Warszawa 1806.

⁴³ Znaczenie tego motywu w religii chrześcijańskiej jest pogłębione, jednakże nie stanowi ono w tym przypadku tematu niniejszej pracy.

⁴⁴ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Księga piąta *Kłótnia*.

się również na stole, wśród sercowych zapewnień o miłości nowożeńców. I tak na brzegu musztardnicy o formie gniazda dwa gruchające gołąbki⁴⁵ opowiadały o miłości i rodzinnych więziach, para synogarlic zaś zdobiąca sztylet do pieczystego⁴⁶ zapewniała o wzajemnych relacjach. Z takimi rozwiązaniami spotykamy się np. we wzornikach Frageta, czy też w katalogu Towarzystwa Akcyjnego Norblin, Bracia Buch i T. Werner. (il. 1)



il. 1. Sztylet do pieczystego z katalogu Towarzystwa Akcyjnego Norblin, Bracia Buch i T. Werner, Katalog ze zbiorów prywatnych

⁴⁵ *Fabryka Wyrobów platerowanych na białym metalu oraz srebrnych 84 próby. Józef Fraget Warszawa* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁴⁶ *Cennik Towarzystwa Akcyjnego Norblin, Bracia Buch i T. Werner w Warszawie* (między 1896 a 1914).

Przed młodymi małżonkami, wśród talerzy i sztucców niejednokrotnie baraszkował wiecznie dziecięcy amorek. Rzadko otrzymywał postać uroczego młodzieńca, za którym tęskniła Psyche i z którym się dopiero połączyła po długiej rozłące. Motyw amorka był wprowadzany na cukiernice, solniczki, etażerki. Jedno z ciekawszych rozwiązań prezentuje łyżeczka do cukru pudru, pochodząca z lat 60.-70. XIX wieku, wykonana przez Augusta Teodora Wernera i Spółkę. (il. 2)



il. 2. Łyżka do cukru pudru, lata 90. XIX wieku, wyk. August Teodor Werner, nr inw. MHW 18301, Muzeum Warszawy, <https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/pl/obiekty/2269/> [30.09.2022]

Ten piękny obiekt, z motywami rocaille'ów, o czerpaku ażurowym, złożonym, z trzonkiem w formie gałązki i motywem Amora synchronizuje z miłosną tematyką.

Ikonografia amorka nierzadko była wzbogacana przez rozbudowanie symboliki o kolejne motywy i narrację wynikająca z dodania dodatkowych symboli. Taką rozbudowaną ikonografię posiada jedna z pater Teodora Wernera. Bogactwo owoców i kwiatów nakładnych na misę i zarazem bogactwo rogu obfitości podtrzymywane przez Fortunę przywodzi na myśl piękno i urodzaj zapewniony domowi. Amorek, który sięga po owoce

wysypujące się z rogu obfitości – uosabia miłość, o którą się dba i pielęgnuje.
(il. 3)



il. 3. Patera, 1889, wyk. August Teodor Werner, nr inw. MHW 1556/a-b, Muzeum Warszawy, <https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/pl/obiekty/627/> [30.09.2022]

Warto też przytoczyć zupełnie inną kompozycją tematyczną, z którą spotykamy się na cukiernicy Augusta Marcina Wolkiewicza z 1. połowy XIX wieku. Tutaj scena mitologiczna z Amorem i Charonem w łodzi buduje interesującą interpretację. (il.4) Przypuszczam, że w tej scenie Amor podążający do świata zmarłych uosabia prawdziwą miłość, która pokona także śmierć.

Nierzadko różnicowano dekorację stołu, wprowadzając tematy związane z nimfą i satyrem⁴⁷. Ten temat, tak ulubiony w XVII, a zwłaszcza w XVIII

⁴⁷ *Fabryka Wyrobów Platerowanych pod firmą Bracia Henneberg. Ilustrowany Katalog na sztuce i zastawy stołowe i bufetowe. Wyroby brązowe. Przedmioty do gabinetów buduarów i na upominki. Przybory kościelne*, Nr 21 (brak daty wydania).

wieku, przejęty został przez kolejne stulecie. Jedne z piękniejszych rozwiązań prezentują patery, gdzie wdzięk kobiecy jest odpowiednikiem siły mężczyzny. Interpretacja postaci męskiej jako Fauna, czy jego odpowiednika bożka Pana nie jest jednoznaczna. Podobnie nie można rozstrzygnąć, czy postać kobieca wyobraża konkretną boginkę np. Najadę (boginkę wód), Oreadę (nimfę górską), czy też Hamadriadę (boginkę drzew i lasów). Należy jednak przypuszczać, że zarówno nimfa, jak i faun mają uosabiać parę, której nieobce były arkana miłości.



il. 4. Cukiernica, ok. 1825, wyk. August Marcin Wolkiewicz, nr inw. MHW 17742, Muzeum Warszawy, <https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/pl/obiekty/5634/> [30.09.2022]

Niejednokrotnie preferowano, zwłaszcza w okresie narzeczeńskim, bardziej powściągliwe w wyrazie motywy zdobnicze. I to one z czasem zaczynały dominować na stołach rodzinnych. Gdy znikwały ze stołu rodzinnego amorki i gruchające turkawki, zastawa przybierała spokojniejszą wymowę emocjonalną. Sukcesywnie wprowadzano dyskretniejsze motywy zdobnicze. Niewątpliwie do ciekawszych wyobrażeń należą przedstawienia łabędzi i głowy kozłów. Ich znaczna liczba w zbiorach muzealnych, prywatnych, a także popularność na rynku antykwarycznym wskazują na ich dużą renomę w XIX wieku. Przedstawienia łabędzi, z ich pięknem, bielą oraz elegancją

ruchów, niosły ze sobą złożoną symbolikę. Zapewniały o kolejnych cnotach młodońców i rokowały im dobrą wróżbę. Według *Eneidy* łabędź stanowił zapowiedź pomyślnego losu. Jako symbol Wenery ucieleśniał również rozkosze miłosne⁴⁸, a pieśń łabędzia wyobrażała pożądanie. Zintensyfikowane zapotrzebowanie na te elementy nastąpiło – jak się wydaje – pod wpływem popularności opery Ryszarda Wagnera *Lohengrin*. Publiczności zapadła w serca nie tylko muzyka, ale i libretto stworzone na podstawie XIII-wiecznej romantycznej legendy, w której tytułowy bohater *Lohengrin* przybywa w łodzi z muszli, ciągniętej przez białego łabędzia. Nie był przesadzony wpływ opery na motywy dekoracyjne dnia codziennego, skoro ówczesny entuzjazm nawet przyczynił się do odnowienia Orderu Łabędzia (w 1843 roku przez króla pruskiego Fryderyka Wilhelma IV).

Łabędź nawiązujący do wierności i przyjaźni chętnie był ustawiany na stołach małżonków, których uczucia już przerodziły się w więź i przywiązanie. I tak miłość, czystość, trwałość to najwyższe wartości, jakie łączono z tym symbolicznym ptakiem. Uosabiał on nie tylko wzajemne relacje małżonków, ale również odzwierciedlał stosunek gospodarzy do gości, zapewniał o ich życzliwości i przyjaźni. Zdobił srebra i platery, zwłaszcza stanowił dekorację solniczek i cukiernic, uchwytów pod szklanki i obręczy na serwetki, kompotier, pater. Takie zestawienia nie były przypadkowe, ponieważ symbolika cukru i soli intensyfikowała wymowę dekoracji. Należy w tym wypadku podkreślić, że maksyma płynąca z danego elementu zdobniczego była ówczesnie tak oczywista, jak przykładowo dzisiaj dla nas serce przebite strzałą.

Właściwości soli, kazały w niej widzieć czystość, siłę witalną, elegancję, niezniszczalność i przyjaźń. Dodatkowo cukier przywodzić miał na myśl słodycz. Solniczka i cukiernica – to także osłona tego, co cenne. Widziano w nich symboliczne dopełnienie całości. Jedno z popularniejszych rozwiązań prezentuje solniczka z łabędziem wykonana przez Emila Radkego. (il. 5]

⁴⁸ L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, Warszawa 2003, s. 304.



il. 5. Solniczka, lata 30. XIX wieku, wyk. Emil Radke, nr inw. SZM 11250 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/437601> [30.09.2022]



il. 6. Patera, ok. 1830-1840, wyk. huta szkła Czechy „Jasień”, Emil Radke, nr inw. 212527 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/432143> [30.09.2022]

Warto także wspomnieć o innym wyrobie, również wykonanym przez Emila Radkego – mianowicie paterze z lat 30.-40. XIX wieku. I w tym wypadku zwraca uwagę podstawa w kształcie pięknych łabędzi. (il.6)



il. 7. Solniczka, ok. 1815, wyk. Tomasz Klimaszewski, nr inw. MHW 17373/1, Muzeum Warszawy, <https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/pl/obiekty/5585/> [30.09.2022]

Element zdobniczy z głową kozła dzisiaj jest mniej czytelny, jednak w XIX wieku był powszechnie znany, a jego interpretacja oczywista. Podobnie jak baran, zając, gołębica i wróbel, kozioł poświęcony był Afrodycie. Znany lekarz i kolekcjoner Andrzej Kulesza, właściciel zbioru solniczek, podkreśla związek kozła z prokreacją⁴⁹. Kozioł jako zwierzę zmysłowe, unaoczniał miłość życia i radość czerpaną z przeżyć seksualnych. Widziano w nim Dionizosa z greckiej mitologii, który w czasie ucieczki z Olimpu, podczas walk Tyfona z Zeusem przemienił się w kozła. Jednocześnie wiązano z nim wiele przywar, nawet miał budzić odrazę. Skąd więc przy takiej rozbieżności tyle jego przedstawień? Otóż niewątpliwie dominowała symbolika pozytywna, wady zaś, jakie ucieleśniał, podkreślały w nim rolę fetysza. Miał chronić miłość rodzinną i ognisko domowe przed jakimikolwiek przeciwnościami, miał też

⁴⁹ W rozmowie z 28. 09. 2022.

gościom zasiadającym wokół stołu zapewniać szczęście. Osadzenie głów kozła po dwóch przeciwnych stronach czaszy solniczki to częste rozwiązanie. Takie przykłady znajdujemy np. w parze solniczek Tomasza Klimaszewskiego z około 1815 roku, gdzie kozioł odgrywał rolę fetysza, chroniąc cenną sól znamionującą bogactwo i dobrobyt domu. (il. 7)



il. 8. Solniczka, drugie dziesięciolecie XIX wieku, wyk. Jan Jerzy Bandau II, ze zbiorów Andrzeja Kuleszy, fot. Stefan Mieleszkiewicz

Do podobnej symboliki nawiązywały przedstawienia węży. Również ich symbolika została przejęta z antyku. Łączone były z upodobaniami Kleopatry lub z kulturą starożytnego Rzymu, gdzie uosabiały bóstwa ogniska domowego i rodziny i wyobrażały *genius loci* – ducha miejsca. Wąż – odradzający się poprzez zrzucanie skóry – był także symbolem życia i zdrowia (jako wąż Asklepiosa stał się symbolem zawodu lekarza). Fascynacja węzami – rodzaj zauroczenia i zarazem lęk – spowodowały, że temat ten został z upodobaniem przejęty przez rzemieślników – i to zdobiących zarówno biżuterię, jak meble czy zastawę stołową... Niejednokrotnie na zastawie stołowej dwa splecione węże stanowiły uchwyt tac lub solniczek. Taki przykład między innymi prezentuje solniczka ze zbiorów prywatnych

wykonana przez Jana Jerzego Bandaua II⁵⁰ w drugim dziesięcioleciu XIX wieku. (il. 8)



il. 9. Solniczka, lata 30. XIX wieku, wyk. K. Klimaszewski, ze zbiorów Andrzeja Kuleszy, fot. Stefan Mieleszkiewicz

Jednym z częstszych motywów zwierzęcych przewijających się wśród dekoracji zastawy stołowej był delfin... Okazywana przez te zwierzęta wzajemna serdeczność i zażyłość miały stanowić wzór rodzinnych relacji. Znane też były przypadki ratowania przez delfiny rozbitków, stąd przyjęło się określenie: „delphinus salvator”, czyli delfin ratownik⁵¹. Delfin utożsamiany był także ze szczęśliwym losem, który sprowadzał Fortunę – panią morza. Ta interpretacja wywodziła się ze sceny Horacego w *Epodzie*⁵².

Wyobrażenia z motywem delfina są zdecydowanie pogłębione... To już nie fetysz ani baraszkujący amorek, ale uosobienie wzajemnej silnej więzi opartej na przyjaźni. Przedstawienia te mogły również odzwierciedlać familiarny stosunek gospodarzy do gości. Motyw delfina to jedna z najczęściej

⁵⁰ R. Bobrow, *Sól w srebrze zaklęta. Solniczki z Kolekcji Andrzeja Kuleszy*, Warszawa 2011, s. 11.

⁵¹ D. Forster OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 256.

⁵² L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, s. 350.

spotykanych dekoracji. Z upodobaniem wprowadzano go do zdobień na solniczkach. Z takimi rozwiązaniami spotykamy się w zbiorach muzealnych, jak też kolekcjach prywatnych. Nierzadkie są pary solniczek łódkowych, w których czasze wsparte są na podwójnych lub pojedynczych delfinach. (il. 9)



il. 10. Patera, 1833- 1840, wyk. Karol Ernest Rotkiel, nr inw. S/Mt/384/ML, Muzeum Narodowe w Lublinie

Delfin i łabędzie to jedno z przykładowych zestawień, gdzie następuje dopełnienie wzajemnych znaczeń. Wierność, miłość i przyjaźń połączone z bogactwem, to opowieść o tym, jak relacje rodzinne oparte na wartościowych więzach prowadzą do bogactwa, którym można się dzielić z bliskimi sercu przyjaciółmi. (il. 10)

Integracja przedstawień delfina z gryfem to kolejna rozbudowana egemplifikacja. Gryf – strażnik skarbu Apollona i wina Dionizosa – chronił ognisko domowe⁵³. Kolejne dopełnienie stanowił czujny i silny lew, który oznaczał zwycięstwo nad nocą i ciemnymi mocami⁵⁴. Gryf wraz z lwem miał przyznane funkcje opiekuńcze. (il. 11)

⁵³ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 343, 344.

⁵⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.



il. 11. Solniczka, 1832-1850, wyk. Karol Ernest Rotkiel, nr inw. S/Mt/359/ML, Muzeum Narodowe w Lublinie

Należy zwrócić jeszcze uwagę na rozwiązania roślinne na przedmiotach stołowych, wzory roślinne bowiem to nie tylko motywy ozdobne. Bo czy róża, która przez wieki upajała swoim wyglądem i zapachem, mogła zostać zdeklasowana z królowej kwiatów? Znana była też z kruchości i przemijania, o której pisał Pliniusz Starszy⁵⁵, ale przede wszystkim jako kwiat Adonisa i Afrodyty była symbolem związku małżeńskiego i namiętności⁵⁶. I w tym wypadku warto przytoczyć jedno z rozwiązań przyjętych w dekoracji zastawy stołowej. Cukiernica wykonana w latach 1832-1850 przez Karola Ernesta Rotkiela ozdobiona została motywem wici różanej. (il.12)

⁵⁵ „Kwiaty i zapachy natura zrodziła na krótki kres; powinno to być przestroga dla ludzi, że to, co przepiękne kwitnie [to jest róże, lilie, fiołki], szybko też wędnie”, *Historia naturalia* XXI, 1. w: D. Forster OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 191.

⁵⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 363.



il. 12. Cukiernica, 1832-1850, wyk. Karol Ernest Rotkiel, nr inw. S/Mt/354/ML, Muzeum Narodowe w Lublinie

Nie tylko kwitnące kwiaty miały odniesienia symboliczne, ale również same gałązki liściaste – takie jak np. gałązki dębu, który nawiązywał do siły, życia, męskości, a także wierności. Jego znaczenie wywodziło się ze starożytnego Rzymu, gdzie girlandą ze złotych liści nagradzano obywateli rzymskich za uratowanie życia.

Było jeszcze wiele zestawień roślin, przedstawień figuralnych, a wielokrotnie też wzajemnych połączeń. Nie wszystkie miały odniesienie do miłości, niektóre reprezentowały np. cechy narodowowyzwoleńcze czy myśliwskie, o których tutaj trudno nadmieniać.

Zwracając uwagę na motywy dekoracyjne, symboliczne, na ich ustawienie, trzeba podkreślić, że oporządzenie stołu stanowiło specyficzny przekaz określonych treści. Stół, który miał priorytetowe znaczenie w domu w XIX wieku, był miejscem najważniejszych rodzinnych i towarzyskich spotkań. Dzięki nakryciom można było odczytać przesłanie, które chciała przekazać gospodyni o wzajemnych relacjach, ale także o stosunku gospodarzy do gości.

Warto pamiętać, że i dzisiaj, chociaż zastawa stołowa jest już mniej wyszukana, jednak jej znaczenie pozostaje nadal istotne, zwłaszcza gdy spotykamy się przy stole z osobami bliskimi naszemu sercu.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA

Danuta Bieńkowska, *Lekarz starej Warszawy*, Warszawa, 1977, s. 297

Ryszard Bobrow, *Sól w srebrze zaklęta. Solniczki z kolekcji Andrzeja Kuleszy*, Warszawa, 2011, s. 34

Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa, 1990, s. 343, 344

Lucia Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. Hanna Cieśla, Warszawa, 2003, s. 350

Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa, 1990, s. 509

Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Księga Piąta. Klótnia, Lwów, Warszawa, Kraków, 1921

Joanna Paprocka-Gajek, *Niecodzienne przedmioty codziennego użytku*, <https://varsavianista.pl/index.php/2021/03/25/niecodzienne-przedmioty-codziennego-uzytku/> [1.10.2022]

Józef Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa, 1977, s.724

ŹRÓDŁA

Louise Alqui de Rieuepeyroux, *Zwyczaje towarzyskie (le savoir – vivre) w ważniejszych okolicznościach życia przyjęte według dzieł francuskich spisane*, Kraków, 1876

Cennik Towarzystwa Akcyjnego Norblin, Bracia Buch i T Werner w Warszawie [między 1896 a 1914], nlb.

Józef Chociszewski, *Róże i niezapominajki : książeczka dla serc kochających a szczególnie dla narzeczonych, zawierająca rozmowę kwiatami, opowiadania, rady i wskazówki dla młodzieży płci obojga, oraz wybór wierszy dla rozrywki wesołych kółek towarzyskich*, Poznań, 1883

Fabryka Wyrobów Platerowanych na białym metalu oraz srebrnych 84 próby
Józef Fraget: cennik 1914, s. 92

Fabryka Wyrobów Platerowanych pod firmą Bracia Heneberg. Ilustrowany Katalog na sztuce i zastawy stołowe i bufetowe. Wyroby brązowe. Przedmioty do gabinetów buduarów i na upominki. Przybory kościelne, nlb.

Maria Gruszecka, *Ilustrowany kucharz krakowski dla oszczędnych gospodyń. Smaczne i tanie obiady dla domów obywatelskich, według kuchni krakowskiej, litewskiej, francuskiej i wiedeńskiej z uwzględnieniem higieny i dydaktyki z podaniem dyspozycji na stosowne obiady każdego dnia całego roku, sposobu podawania potraw, ubierania stołu, i przyjmowania gości z osobnym rozdziałem kuchni kartoflanej. Praktyczne przepisy do ciast, legumin, konfitur, likierów, lodów, marynat itp. Ważne wskazówki do gospodarstwa domowego oraz konserwowania i przechowania w należytych stanie różnych przedmiotów na podstawie wieloletniego doświadczenia i według wzorowych dzieł ułożone przez Maryę Gruszecką, Kraków - Warszawa, 1898*

Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Nowy Buffon dla młodzieży, czyli Treść początkowa Historii naturalnej*, T. 3, tłum. Wincenty Roch Karczewski, Warszawa, 1806, s. 300

Nowa kuchnia warszawska, czyli wykład smacznego i oszczędnego przyrządzania potraw oraz zastawiania i ubierania stołów, usługi stołowej, utrzymania win, robienia ciast, konfitur, soków, syropów itd., Warszawa, 1858, s. 348

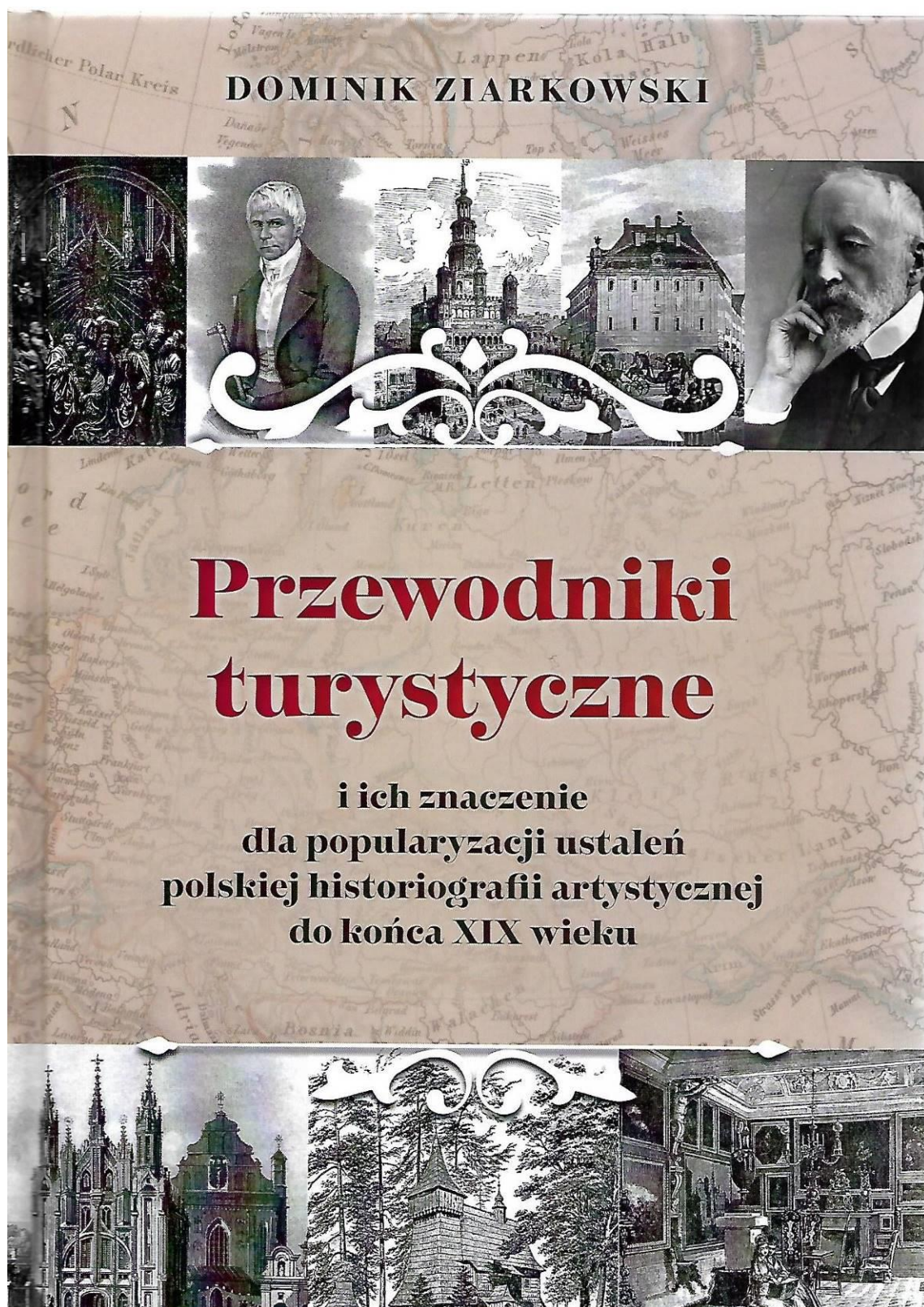
Praktyczny kucharz warszawski zawierający 1503 przepisy różnych potraw oraz pieczenia ciast i przygotowywania zapasów spiżarnianych, Warszawa, 1895, s. 547

Wanda Reichsteinowa, *Poradnik dla młodych osób w świat wstępujących: ułożony dla użytku tychże / przez Wielkopolankę*, Poznań, 1891, s. 288

Eugenia de Rochetin Bocquel, *Rozmowy francuskie*, tłum. J. K. Skibiński, Warszawa, 1859, s. 464

Józef Rulikowski, *Urywek wspomnień Józefa Rulikowskiego wydany z obszerniejszego rękopisu (1731–92 r.)*, Warszawa, 1862, s. 182

ZARZĄD POLECA PUBLIKACJE CZŁONKÓW I WSPÓŁPRACOWNIKÓW



Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021 (s. 642) ISBN 978-83-8138-3



Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021 (s. 286) ISBN 978-83-8220-588-6



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**