



INDONEZJA W POLSKICH BADANIACH I KOLEKCJACH



**INDONEZJA
W POLSKICH
BADANIACH
I KOLEKCJACH**

INDONEZJA W POLSKICH BADANIACH I KOLEKCJACH

Redakcja Maria Szymańska-Ilnata

INDONEZJA W POLSKICH BADANIACH I KOLEKCJACH

Autorzy

ANNA BRZEZIŃSKA
ARTUR FONŻYCHOWSKI
DOMINIKA KOSSOWSKA-JANIK
TOMASZ MADEJ
DAWID MARTIN
KRZYSZTOF MORAWSKI
MICHĄŁ SĘK
MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA
ELEONORA TENEROWICZ

Redaktorka prowadząca

MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA

Recenzenci

PROF. DR HAB. MAŁGORZATA JARMUŁOWICZ
DR ADRIAN MIANECKI

Projekt graficzny, skład i łamanie

STUDIO TEMPERÓWKA

Ilustracja na okładce

JACOBUS VAN SCHLEY, PIERRE DE HONDT, *PŁONĄCA WYSPA*, 1758,
KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, HAGA, RYCINA NA PAPIERZE.

Korekta językowa

MARIA ALEKSANDROW

Przekład na język angielski

MONIKA TACIKOWSKA

© Copyright by Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 2025

ISSN 3072-0303

ISBN 978-83-65160-18-8



AZJA I OCEANIA
MONOGRAFIE

Wydawca

Muzeum Azji i Pacyfiku
im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie
ul. Solec 24, 00-403 Warszawa
www.muzeumazji.pl

Patron honorowy:



Dofinansowano ze środków
Samorządu Województwa Mazowieckiego.

Mazowsze.
serce Polski

Uwagi wstępne	9
Przedmowa	11
ELEONORA TENEROWICZ	17
Janusz Kamocki jako twórca Działu Kultur Pozaeuropejskich Muzeum Etnograficznego w Krakowie, a także badacz i popularyzator kultur azjatyckich	
ARTUR FONŻYCHOWSKI	53
Artefakty dziedzictwa Indonezji w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku	
MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA	69
Indonezyjska kolekcja Muzeum Azji i Pacyfiku – potencjał i wyzwania	
KRZYSZTOF MORAWSKI	93
<i>Krisy z Bali – forma i symbolika</i>	
DOMINIKA KOSSOWSKA-JANIK	117
Tradycje pisarskie Indonezji a kolekcja manuskryptów z Muzeum Azji i Pacyfiku	
TOMASZ MADEJ	157
Tradycyjne zabawy i gry Indonezji. Między muzealną kolekcją a działaniami edukacyjnymi	
MICHAŁ SĘK	177
<i>Power-sharing po indonezyjsku. Jak utrzymać pokój w wieloetnicznym kraju?</i>	
DAWID MARTIN	215
Muzyka Indonezji w relacjach polskich podróżników czasów PRL	
ANNA BRZEZIŃSKA	255
Wulkanicznym pyłem malowane. Indonezyjskie wulkany a sztuka	
Biogramy autorów	273

UWAGI WSTĘPNE

dotyczące wymowy

Nazwy własne, przede wszystkim miejscowości, nazwy przedmiotów typowych dla omawianych kultur podane zostały w oryginalnej pisowni. W związku z tym poniżej znajdują się podstawowe zasady dotyczące czytania liter, które w języku indonezyjskim wymawiamy inaczej niż w języku polskim:

y = j

j = dź/dż

w = ł

oe = u (dotyczy starej pisowni indonezyjskiej)

dotyczące struktury administracyjnej

Provinsi – prowincja
(jednostka administracyjna I rzędu)

Kabupaten (kab.) – dystrykt
(jednostka administracyjna II rzędu)

Kecamatan (kec.) – subdystrykt
(jednostka administracyjna III rzędu)

PRZEDMOWA

Zaprezentowana książka ukazuje się w roku obchodów siedemdziesięciolecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską a Indonezją. Kontakty naukowe i kulturalne mają jednak dłuższą historię i sięgają XVIII wieku. Za najstarsze źródło opisujące, a nie tylko wzmiankujące pobyt w Indonezji uznać możemy pamiętnik Anzelma Teodora Dzwonkowskiego. Jego autor odbył podróż na pokładzie fregaty „Zephyr” Wschodnio-indyjskiej Kompanii Handlowej i opisał ją szczegółowo w dzienniku opublikowanym później przez jego córkę (Dzwonkowski, 1985). Nie był to jednak jeszcze badacz Indonezji, lecz obserwator życia tamtejszych ludzi. Za pierwszego badacza uchodzi Michał Siedlecki, który w latach 1907–1908 pracował w ogrodzie botanicznym w dzisiejszym Bogorze na Jawie. Uważał, że każdy przyrodnik powinien być jednocześnie humanistą, ponieważ człowiek jest nieodłącznym elementem ekosystemu, a badając przyrodę w danym miejscu, należy też badać ludzi, których otacza, ich zwyczaje, wierzenia, język (Siedlecki, Siedlecka, Fedorowicz 1966: 65). Poglądom tym dał wyraz w swojej książce *Jawa. Przyroda i sztuka: uwagi z podróży*, w której wiele miejsca poświęcił opisom kultury i sztuki Jawy (Siedlecki, 1913).

Od pobytu Michała Siedleckiego w Indonezji minęło już ponad sto lat, w ciągu których znacznie bardziej dostępne stały się nie tylko studia uniwersyteckie, ale również podróże i wyjazdy badawcze. Sprzyja to rozwojowi nauki, w tym także studiom indonezjanistycznym, których początek dostrzec możemy na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w działalności Janusza Kamockiego i Andrzeja Wawrzyniaka, choć wówczas takiego terminu nikt jeszcze nie używał. Stopniowo rosła liczba osób o zainteresowaniach naukowych związanych z omawianym krajem. Sprzyjał temu zwłaszcza udział studentów w programie stypendialnym „Darmasiswa”, który w Polsce prowadzony jest regularnie od trzydziestu lat. Umożliwia roczne i półroczne studia na wybranych kierunkach indonezyjskich uczelni. Od 1995 roku wzięło w nim udział już ok. 450 osób. To właśnie z nich wywodzi się duża grupa naukowców, którzy swoje zawodowe życie związali z Indonezją. Do niej także należy część autorów tekstów znajdujących się w niniejszej publikacji. Są jednak także badacze, których droga do zainteresowania Indonezją była zupełnie inna. Dla niektórych z nich kluczowy był kontakt z działalnością Muzeum Azji i Pacyfiku, instytucją propagującą wiedzę o Archipelagu Nusantara od początku lat siedemdziesiątych XX wieku i posiadającą największą w Polsce i znaczącą w skali światowej kolekcję z tego obszaru.

Muzeum pretenduje do roli centrum zrzeszającego indonezjanistów oraz promującego wiedzę na temat Indonezji. Dotychczas prowadziło działalność wystawienniczą, edukacyjną, naukową, popularyzacyjną, a wraz z powstaniem niniejszej książki inauguruje działalność wydawnictwa naukowego. W 2023 roku hucznie obchodzone było pięćdziesięciolecie Muzeum. Uświetniły je otwarcie pierwszej części długo wyczekiwanej wystawy stałej, w tym Galerii Indonezji, konferencja naukowa poświęcona Indonezji oraz Festiwal Indonezji. Indonezja stała się także tematem pierwszego tomu serii „Azja i Oceania. Monografie”. Podkreśla to szczególną rolę, jaką ten kraj odgrywa w historii Muzeum Azji i Pacyfiku.

Książka, którą oddajemy do rąk Czytelników, ma za zadanie przybliżyć wybrane postaci, prace i kolekcje muzealne,

będące świadectwem naukowych kontaktów między Polską a Indonezją. Jest ona pokłosiem wspomnianej wyżej konferencji naukowej, która zgromadziła badaczy i miłośników Indonezji z całego kraju. Stała się platformą wymiany wiedzy i doświadczeń oraz okazją do nawiązania bezpośrednich kontaktów pomiędzy przedstawicielami różnych ośrodków akademickich i instytucji kultury. Wybrane referaty z tej konferencji w formie rozszerzonej znalazły się w niniejszej książce. Dotyczą wielu różnorodnych zagadnień i dają obraz rozległych zainteresowań polskich naukowców i muzealników.

Konferencja była dedykowana wybitnemu dr. Januszowi Kamockiemu, etnografowi, muzealnikowi, a także badaczowi Indonezji. Świadectwami jego pobytu na wyspach są zgromadzone w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (MEK) artefakty oraz zdjęcia, filmy i nagrania, a także książka *Przygoda z Indonezją* (Kamocki, 1976). Jego postaci i działalności poświęcony jest pierwszy rozdział niniejszej książki, napisany przez wieloletnią pracownicę Muzeum Etnograficznego w Krakowie i kontynuatorkę dzieła Janusza Kamockiego, którym był Dział Kultur Pozaeuropejskich, Eleonorę Tenerowicz. Tekst ten przybliży osobę jednego z pierwszych polskich badaczy kultur Indonezji, pośrednio opisuje początki działalności Ambasady Indonezji w Warszawie oraz ukazuje powojenne losy krakowskiego muzeum. Odnosi się także do najstarszych w Polsce kolekcji przedmiotów z Indonezji, m.in. przywiezionych przez Michała Siedleckiego, które znajdują się w MEK.

Największa sekcja książki poświęcona jest pochodzącym z Indonezji kolekcjom muzealnym. Należy do niej aż pięć tekstów, które jednak nie wyczerpują tematyki zbiorów indonezyjskich w polskich muzeach i pozostawiają pole dla kolejnych, podobnych publikacji. Koncentrują się na konkretnych zagadnieniach i rodzajach artefaktów, a nie jedynie ogólnej informacji o rodzaju i proveniencji zbiorów. Autorzy relacjonują w nich własne badania i ukazują interesujące ich przedmioty w szerszym kontekście. Dzięki tekstowi Artura Fonzychowskiego Czytelnik może się bliżej zapoznać z kolekcją indonezyjskich łodzi i modeli łodzi oraz statków zgromadzoną w Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku. Jest to rzadko prezentowany

i analizowany rodzaj obiektów, które jednak znajdują się także w innych muzealnych kolekcjach. Kolejne cztery teksty dotyczą zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku. Pierwszy, bardziej ogólny, omawia historię instytucji, przybliża kolekcję indonezyjską, a także wskazuje na wyzwania, jakie stawia ona jej kuratorom i konserwatorom, oraz potencjał, jaki posiada. Następne koncentrują się na wybranych zagadnieniach, takich jak balijskie *krisy*, manuskrypty czy gry i zabawy. Ich autorzy, pracownicy Muzeum, prezentują w nich wyniki swoich, często wieloletnich, badań. Dużym atutem tych tekstów są także liczne, dobrej jakości fotografie, które pozwalają Czytelnikowi przyrzeć się omawianym przez autorów obiektom muzealnym.

Drugą część monografii stanowią trzy teksty autorów niezwiązanych z muzealnictwem. Michał Sęk analizuje działania polityczne i ich wpływ na aktualny podział administracyjny i struktury władzy w Indonezji. Jego tekst jest doskonałym źródłem wiedzy o działaniach rządu, które mają wpływ właściwie na wszystkie aspekty życia Indonezyjczyków, także na kulturę i sztukę, które zdominowały tematycznie niniejszą książkę. Właśnie sztuce poświęcone są kolejne dwa teksty. Pierwszy z nich, autorstwa Dawida Martina, jest przeglądem literatury podróżniczej pod kątem zawartych w niej opisów muzyki. Okazuje się, że większość autorów, którzy wydali swoje relacje z podróży lub dłuższych pobyków w Indonezji, nie omieszkła wspomnieć o kulturze muzycznej. Dzięki nim mamy, choć niestety nie w pełni profesjonalne, ale zapewne interesujące i barwne opisy muzyki z różnych zakątków Indonezji. Monografię zamyka tekst Anny Brzezińskiej na temat wizerunków wulkanów w sztukach wizualnych. Autorka analizuje nie tylko sposoby użyte do przedstawiania wulkanicznych stożków przez artystów plastyków w ich dziełach, ale także to, jakie informacje i emocje chcieli przekazać. Odnosi się także do przykładów bardziej bezpośredniego nawiązania do wulkanów, takich jak wykorzystanie w pracach plastycznych pochodzącego z nich pyłu.

Indonezja w polskich badaniach i kolekcjach będzie kolejną pozycją na liście naukowych opracowań poświęconych Indonezji, które ukazały się w Polsce. Ich listę otwiera

wspomniana już książka Michała Siedleckiego, która uznana została za pierwszą polską publikację naukową o Indonezji także przez Macieja Klimiuka, autora *Bibliografii polskich i polskojęzycznych publikacji z zakresu studiów indonezjanistycznych i malaistycznych* (1913–2013) (Klimiuk, 2014). W jego spisie wyraźnie widoczny jest znaczący wzrost liczby publikacji po 2010 roku. Niestety, nie ma takiego podsumowania dla ostatnich 10 lat, ale wydaje się, że ta wzrostowa tendencja się utrzymała, a niniejsza pozycja także ją wzmacnia.

Z nadzieją na pozytywne przyjęcie przez Czytelników i życzeniami miłej lektury

Maria Szymańska-Ilnata

Bibliografia

Dzwonkowski Teodor Anzelm: 1985, *Pamiętniki. Czyli Pamiętka po ojcu dla Józefy z Dzwonkowskich Komornickiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kamocki Janusz: 1976, *Przygoda z Indonezją*, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”.

Klimiuk Maciej, 2014: *Bibliografia polskich i polskojęzycznych publikacji z zakresu studiów indonezjanistycznych i malaistycznych (1913–2013)* [w]: Piotr Bachtin, Maciej Klimiuk (red.), *Azja i Afryka: inność – odmienność – różnorodność*, Warszawa: Wydział Orientalistyczny UW, s. 209–232.

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

Siedlecki Michał, Siedlecka Ewa, Fedorowicz Zygmunt: 1966, „Na drodze życia i myśli : pisma pośmiertne uzupełnione wyciągami z «Notatnika wojennego» Ewy Siedleckiej”. *Memorabilia Zoologica* 15.

ELEONORA TENEROWICZ



Janusz Kamocki, Kraków, 2011 r. (z archiwum autorki)

JANUSZ KAMOCKI JAKO TWÓRCA DZIAŁU KULTUR POZAEUROPEJSKICH MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE, A TAKŻE BADACZ I POPULARYZATOR KULTUR AZJATYCKICH

Janusz Kamocki (1927–2021), etnograf, doktor nauk humanistycznych, badacz kultur i wykładowca. Urodził się w Warszawie, ale młodość spędził w rodzinnym majątku na ziemi sandomierskiej, do której często powracał w dorosłym życiu, by ostatecznie spocząć w swoim ukochanym Sandomierzu. Natomiast całe swoje dorosłe życie, od 1946 roku aż do śmierci 22 października 2021 roku, związany był z Krakowem, gdzie studiował etnografię pod kierunkiem prof. Kazimierza Moszyńskiego, którą ukończył w 1952 roku, uzyskując tytuł magistra po obronie pracy pt. „Krytyczny przegląd kwestionariuszy etnograficznych wydanych w języku polskim”. Jednocześnie w latach 1947–1949 studiował również dyplomację w Szkole Nauk Politycznych przy Wydziale Prawa UJ, którą ukończył w 1949 roku (Zachorowska, 2022: 406).

Zaraz po ukończeniu studiów etnograficznych podjął pracę w krakowskim Muzeum Etnograficznym, ale – jak wspominał w wywiadzie w 2010 roku – miał dwie propozycje pracy: jedną w Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach (późniejsze PME) – pół etatu dla siebie i pół etatu dla swojej wówczas narzeczonej, a późniejszej żony – oraz drugą, w Muzeum Etnograficznym

w Krakowie. Zdecydował się na MEK¹. Pracę w nim rozpoczął 1 stycznia 1952 roku i pracował aż do przejścia na emeryturę w 1987. Jak sam nieco żartobliwie przyznawał, o jego przyjęciu wtedy do pracy w Muzeum „zadecydowały głównie mięśnie” (*Sto i pół*, 2011: 52), ale także rekomendacja starszego kolegi ze studiów etnograficznych, Zdzisława Szewczyka (1918–2004), który już wcześniej był zatrudniony w Muzeum (*Sto i pół*, 2011: 132). Z dwóch kandydatur – studentki Jadwigi Bezwińskiej i Janusza Kamockiego – wybrano tę drugą. Zwyciężyła tężyzna, bo oprócz fachowej siły intelektualnej, Muzeum potrzebowało wówczas również realnej pomocy fizycznej przy organizowaniu się na nowo w budynku kazimierskiego ratusza.

Ta siła mięśni potrzebna była szczególnie przy transporcie, noszeniu i rozładowywaniu ciężkich skrzyń z obiektami, które w czasie II wojny światowej przechowywane były na Politechnice Krakowskiej i w Akademii Umiejętności. „Nigdy nie było wiadomo, co się w nich znajdzie” – mówił; czasem taka skrzynia mogła być wypchana owiniętymi w różne pakuły kamieniami, co było fortelem prof. Romana Reinfussa, by uchronić zabytki przed ewentualną wywózką do Niemiec (*Sto i pół*, 2011: 92).

Ówczesny dyrektor Muzeum, prof. Tadeusz Seweryn, nowo zatrudnionych pracowników „przeganiał” przez wszystkie działy, bo według niego pracownik muzealny musiał znać wszystkie „roboty”. Tak więc razem z innymi Janusz Kamocki wykonywał wszelkie konieczne prace, m.in. ze Zdzisławem Szewczykiem uruchamiał zepsutą windę, uczestniczył w pracach porządkowych i murarskich, naprawiał narzędzia rolnicze, ale i pracował przy organizacji wystaw. „Nie pełniłem tylko funkcji dyrektora, księgowego i palacza” (*Sto i pół*, 2011: 132) – mówił z uśmiechem. W pracach remontowo-montażowych na terenie Muzeum brała również udział żeńska kadra przebrana w kombinezony robocze, a jedna z pracownic pomocniczych

1 Wywiad przeprowadzony z dr. Januszem Kamockim przez autorkę w 2010 roku na potrzeby publikacji towarzyszącej jubileuszowi stulecia Muzeum Etnograficznego w Krakowie, przypadającego na luty 2011 roku.



Janusz Kamocki (w oknie) podczas prac montażowych przy wystawie
w powojennej siedzibie MEK, 1952 r.; nr inw. III 29198F_II 16453 (ze zbiorów MEK)



Janusz Kamocki w towarzystwie Lutosławy Hajówny²
i Aleksandry Jacherówny przy montażu wystawy MEK, 1952 r.,
nr inw. III 29223F_II 16447 (ze zbiorów MEK)

2

Lutosława Hajówna (1909–1971) – w MEK była zatrudniona już przed II wojną światową (od maja 1937 r.), współpracując jeszcze z założycielem, Sewerynem Udzielą; po wybuchu wojny pomagała w ratowaniu i ukrywaniu zbiorów, w tym katalogu zbiorów; po wojnie powróciła do pracy w MEK, biorąc czynny udział w porządkowaniu i inwentaryzowaniu uratowanych zbiorów; w latach 1951–1969 była kierowniczką biblioteki muzealnej; uczestniczyła w organizowanych przez Muzeum obozach naukowo-badawczych, a także prowadziła własne badania.

gotowała jednodaniowe obiady w pracowni konserwatorskiej, by pracujący nie opadli z sił.

Jak widać, początki Muzeum po wojnie były trudne, ale pracownikom nie brakowało ani chęci, ani humoru. Wielu pracowników Muzeum miało swoje pseudonimy, wśród nich „Inspektor”, „Aniołek”, „Magister”. Szczególnie dobraną parę stanowili „Inspektor”, czyli wspomniany wyżej Zdzisław Szewczyk, który swoje przezwisko zawdzięczał temu, że pełnił funkcję społecznego inspektora pracy, oraz „Magister”, czyli Janusz Kamocki, który jako pierwszy z nowo zatrudnionych w Muzeum był magistrem etnografii (Tenerowicz, 2010). Natomiast „Aniołkiem” była młoda Aleksandra Jacherówna (późniejsza Tyszkowa, 1925–2018) – socjolożka i etnografka (bez dyplomu), która pracę w MEK rozpoczęła już w 1951 roku i która odegrała również bardzo ważną rolę w tym początkowym okresie, pracując w Dziale Inwentaryzacji. Było to niezwykle istotne, bo na tym dziale spoczywał szczególny ciężar rozpoznania, uporządkowania i wstępnego opisanie rozproszonych podczas wojny zbiorów. Mimo wielkich trudności, już w 1951 roku otwarto pierwsze wystawy polskiej kultury ludowej dla publiczności. Również w końcu 1951 roku odbyły się pierwsze prezentacje zbiorów egzotycznych dla studentów etnografii. I to właśnie Aleksandra Jacherówna jako pracowniczka Działu Inwentaryzacji organizowała te pokazy; mimo braku jakiegokolwiek sprzętu ekspozycyjnego, pokaz obiektów przedstawiał przekrój wszystkich kręgów kulturowych reprezentowanych w zbiorach Muzeum, stanowił doskonałe uzupełnienie wykładów prof. Moszyńskiego. Prezentacje te były później wznawiane w zależności od zapotrzebowania, obejmując konkretne grupy etnograficzne (Kamocki, 1998: 89).

Dział kultur pozaeuropejskich

Prace montażowe przy organizacji Muzeum i praca w poszczególnych działach były tylko wstępem do nie lada wyzwania, jakie czekało młodego Kamockiego przy tworzeniu nowego Działu Kultur Egzotycznych, zwłaszcza w kontekście

gromadzących się chmur nad zbiorami pozaeuropejskimi, które na podstawie decyzji ówczesnych władz państwowych miały trafić do odradzającego się ze zgliszczy wojennych Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie-Młocinach, późniejszego Państwowego Muzeum Etnograficznego (PME). Państwowy plan dotyczący muzeów krajowych przewidywał scentralizowanie wszystkich zbiorów z zakresu etnografii pozaeuropejskiej w Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie. Muzea te miały ograniczyć się wyłącznie do posiadania zbiorów polskich i słowiańskich, czyli właściwie zostać zdegradowane do roli regionalnych. Choć taka uchwała została podjęta w Ministerstwie Kultury i Sztuki już w 1947 roku (Makulski, 22; Ślabczyński, 224; Suliga, 46)³, to realne zagrożenie pojawiło się później. Listy do muzeów w sprawie przekazania do warszawskiego muzeum wszelkich znajdujących się w Polsce zbiorów pozasłowiańskich z dziedziny ludoznawstwa, czyli „z zakresu etnografii ludów egzotycznych...”, zaczęły przychodzić już w 1950 roku. Z cytowanego w *Zwykłe-Niezwykłe* listu pierwszego powojennego dyrektora warszawskiego muzeum etnograficznego do Muzeum w Gliwicach i Naczelnej Dyrekcji Muzeów jasno wynika nakazowa realizacja uchwały z 1947 roku⁴ (Suliga, 2008: 46). Wiele muzeów, w tym krakowskie Muzeum Narodowe (MNK), które przejęło zbiory zlikwidowanego właśnie w 1950 roku Muzeum Techniczno-Przemysłowego (MTP), zaczęło przekazywać takie zbiory. Krakowskiemu Muzeum Etnograficznemu na początku

3 „W grudniu 1947 roku, na Ogólnopolskiej Konferencji Etnografów w Warszawie zwołanej przez Naczelną Dyrekcję Muzeów i Ochrony Zabytków, działającą w ramach ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki, zapadła brzemenna w skutki uchwała, by wszelkie znajdujące się w Polsce zbiory pozasłowiańskie z dziedziny ludoznawstwa zostały stopniowo zgromadzone w Muzeum Kultur Ludowych (późniejsze PME) w Warszawie, któremu od początku reaktywowania ze zgliszczy wojennych wyznaczono centralną rolę” (W. Suliga, *Zwykłe-Niezwykłe...*, s. 46).

4 Dyrektor Muzeum pisze: „Zgodnie z państwowym Planem Muzealistycznym przewidującym scentralizowanie wszystkich zbiorów z zakresu etnografii pozaeuropejskiej w Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie przystąpiło nasze Muzeum do przejmowania tychże zbiorów z poszczególnych muzeów krajowych. W związku z tą akcją prosimy o przekazanie nam eksponatów z zakresu etnografii ludów egzotycznych...” (W. Suliga, *Zwykłe-Niezwykłe...*, s. 46, przypis 14).

pomogła oprzeć się temu nakazowi sytuacja placówki, która musiała najpierw wyremontować otrzymany budynek kazimierskiego ratusza, by móc przenieść i rozpakować zbiory, a dopiero w następnej kolejności rozpocząć ich inwentaryzowanie. Dzięki temu początkowo wystarczały tłumaczenia prof. Tadeusza Seweryna – dyrektora Muzeum, że opóźniona inwentaryzacja zbiorów cały czas trwa i nie wiadomo, ile w ogóle jest wśród nich obiektów pozasłowiańskich. Ponadto ścisła współpraca z Katedrą Etnografii Słowian UJ sprawiła, że jej kierownik, prof. Kazimierz Moszyński, również pisał listy do Ministerstwa w obronie kolekcji pozaeuropejskich, które według jego tłumaczeń były konieczne dla potrzeb procesu edukacyjnego studentów etnografii i nauk pokrewnych, dlatego nie można tych zbiorów zabierać Muzeum Etnograficznemu (Kamocki, 1998: 89). Momentem krytycznym dla tych zbiorów okazał się 1954 rok. Nie można już było tłumaczyć się inwentaryzowaniem zbiorów, bo w tymże roku miał się zakończyć nakazany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki termin finalizacji prac z tym związanych. Dyrektor Seweryn postanowił walczyć o utrzymanie całości zbiorów poprzez nieformalne powołanie do życia nowego działu egzotyki. Misję jego stworzenia powierzył Januszowi Kamockiemu. Dlaczego akurat jemu? Na pewno pomogło pełne wykształcenie magisterskie, młodość i umiejętność radzenia sobie w trudnych sytuacjach. Ale nie tylko. Janusz Kamocki w tym początkowym okresie pracy wspólnie ze starszym kolegą Zdzisławem Szewczykiem odpowiadali za magazyny wszystkich zbiorów (Tenerowicz, 2010). Na początku wykonywali wspólnie konieczne prace z obiektami, z czasem jednak zaczęli się dzielić obowiązkami i zainteresowaniami. Szewczyk zajmował się przede wszystkim polską kulturą materialną, natomiast Kamocki w coraz większym stopniu zbiorami „egzotycznymi”, co na pewno wpłynęło na decyzję dyrektora Muzeum. W 1963 roku, po wprowadzeniu w lutym 1962 roku w życie ustawy O ochronie dóbr kultury i muzeach, zalegalizowano istniejący podział organizacyjny MEK (Zachorowska, 1998: 10). Od tego czasu aż do odejścia na wcześniejszą emeryturę w 1987 roku Janusz Kamocki już legalnie kierował Działem Egzotyki, którego nazwa została

zmieniona w 1968 roku na Dział Kultur Ludowych Pozaeuropejskich. Jednak określenie „Ludowych” był od samego początku ignorowany przez Kamockiego, co potwierdzała tabliczka na drzwiach pracowni pomijająca ten przymiotnik; obecnie komórka ta nosi nazwę Dział Kultur Pozaeuropejskich, jednak potocznie wciąż używa się nazwy „Egzotyka”. Kilkuletnie boje z Ministerstwem Kultury o utrzymanie zbiorów pozaeuropejskich opłaciły się. Pomysł centralizacji tych zbiorów w końcu upadł, a muzea, które uprzednio oddawały swoje eksponaty warszawskiemu Państwowemu Muzeum Etnograficznemu przekształconemu z Muzeum Kultur Ludowych, teraz zażądały ich zwrotu. Tutaj MEK wykazało się szczególną aktywnością, mimo że nie przekazywało swoich zbiorów pozaeuropejskich do Warszawy. Jednak w części przekazanych przez MNK zbiorów po Muzeum Techniczno-Przemysłowym⁵ znajdowało się wiele eksponatów uzupełniających nasze kolekcje, m.in. afrykańskie kolekcje Stefana Szolca-Rogozińskiego, syberyjskie Benedykta Dybowskiego, indonezyjskie Jarosława Waszaka (Kamocki, 1988b: 250; Zachorowska, 1988: 11), dlatego wykorzystując dobre międzymuzealne układy, krakowskie Muzeum Etnograficzne otrzymało zwrot obiektów, z których na jego rzecz zrezygnowało Muzeum Narodowe (Kamocki 1988b: 90). Na mocy decyzji Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki z 1962 roku, MEK otrzymało ok. 3000 eksponatów, w tym także te z krajów pozaeuropejskich, a były to kolejne części wspomnianych już wyżej afrykańskich kolekcji Rogozińskiego, syberyjskich Dybowskiego, a także kolekcje z transoceanicznych wypraw do Ameryki Płd., Azji i Australii Artura Müldnera i południowoafrykańskie Antoniego Rehmana, indonezyjskie Waszaka oraz innych. Kolekcje te były

5

W 1913 r. nastąpił pierwszy przekaz obiektów egzotycznych do MEK w związku z reorganizacją MTP (Muzeum Techniczno-Przemysłowe) i przenosinami tego muzeum do nowej siedziby; eksponaty niemieszczące się w jego profilu zostały zdeponowane w Urzędzie Miasta Krakowa, które oddało je jako depozyt Muzeum Etnograficznemu; wśród ok. 800 obiektów przekazanych przez Prezydium Miasta Krakowa okazałą grupę stanowiły kolekcje pozaeuropejskie, m.in. część zbiorów Dybowskiego, Szolca-Rogozińskiego, Müldnera.

przyjmowane partiami do roku 1964. W późniejszych latach (1980, 1989, 1990) na mocy następnych porozumień między MNK i MEK odbywało się stopniowe przekazywanie obiektów pozaeuropejskich, do czego w znacznej mierze przyczynił się Janusz Kamocki.

Opracowywanie obiektów i pierwsze wystawy

Tworzenie Działu Kultur Pozaeuropejskich od podstaw oraz katalogowanie zbiorów z opracowaniem, choćby pobieżnym, obiektów było niezmiernie trudnym zadaniem. Wymagało bardzo dużego wysiłku i zaangażowania nie tylko samego Kamockiego, ale wielu osób pracujących w Dziale Inwentaryzacji, bo to w tym dziale tworzone były katalogi i podstawowe opisy wszystkich obiektów. Do 1954 roku zbiory pozaeuropejskie w Muzeum opracowywali, a właściwie ewidencjonowali, różni pracownicy tego działu nieznani z nazwiska, gdyż dopiero w tym roku wprowadzono karty z miejscem na podpis wypełniającego. Były to również osoby spoza Muzeum, najczęściej studenci etnografii, którym zlecano takie prace z konieczności, by wypełnić narzucony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki termin zakończenia prac inwentarzowych do 1954 roku (Zachorowska, 1988: 15). Brak specjalistów z dziedziny etnografii pozaeuropejskiej w pierwszych dziesięcioleciach po wojnie sprawił, że obiekty te opracowywali z konieczności, oprócz Kamockiego, także inni pracownicy Muzeum oraz praktykanci, m.in. Jerzy Czajkowski, który zajmował się zbiorami syberyjskimi i na ich podstawie napisał pracę magisterską (Zachorowska, 1988: 16)⁶. Dopiero w późniejszym okresie, po sformalizowaniu podziału MEK na poszczególne działy merytoryczne i określeniu dokładnych zadań pracowników, obowiązek merytorycznego opracowania eksponatów z krajów pozaeuropejskich

mieli już tylko pracownicy Działu Kultur Pozaeuropejskich. Zadanie opisanie obiektów pozaeuropejskich było o wiele trudniejsze niż w przypadku eksponatów polskiej kultury ludowej. Niejednokrotnie brakowało przedwojennych ewidencji do tych obiektów, a wiele metryczek, przyklejonych wprost do eksponatów, było zniszczonych, co nie ułatwiało zadania. Brak wystarczających danych nie pozwalał na właściwe opisanie tych zbiorów. Te wszystkie okoliczności sprawiły, że sporo eksponatów oznaczano na wycucie, mając nadzieję, że późniejsze badania pozwolą na wykrycie błędów i uzupełnienie niedokładnych czy wręcz błędnych identyfikacji i opisów (Kamocki, 1988b: 88–89). Błędy stopniowo były likwidowane, a uzupełnianie i merytoryczne opracowanie ciągle trwa.

Po oficjalnym objęciu misji stworzenia działu przez Janusza Kamockiego, do jego pierwszych zadań należała ponowna organizacja prezentacji zbiorów pozaeuropejskich dla studentów etnografii. Nie było bowiem ani klimatu – „tendencje władz do likwidowania krakowskich zbiorów pozaeuropejskich nie sprzyjały zbyt ostentacyjnemu chwaleniu się nimi i prezentowaniu ich szerszej publiczności” – ani warunków w budynku przy pl. Wolnica na stałe eksponowanie egzotyki. Muzeum musiało przede wszystkim pokazać kulturę rodzimą, a zbiory egzotyczne jedynie użyczało na wystawy poza budynkiem (Kamocki, 1988b: 90). Pierwszą taką ekspozycją ze zbiorów pozaeuropejskich MEK w powojennym czasie była „Sztuka Tybetu” zorganizowana w 1959 roku we współpracy z krakowskim Stowarzyszeniem Historyków Sztuki, w lokalu Stowarzyszenia w Rynku Głównym, gdzie zaprezentowano zbiory z kolekcji prof. Juliana Talki-Hryniewicz i Witolda Światopełka-Mirskiego. Również w 1959 roku Kamocki przygotował, także we współpracy ze Stowarzyszeniem, wystawę „Teatr, broń i *batiki* jawańskie”, na którą złożyły się eksponaty ze zbiorów MEK – broń i lalki teatralne z kolekcji Mariana Raciborskiego oraz *batiki* z MNK (Zachorowska, 1988: 16; Kamocki, 1988b: 90). Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie, w związku z czym zaczęły się zgłaszać różne muzea regionalne, zwłaszcza z terenów śląskich, z prośbą o zorganizowanie podobnych wystaw dla nich. Następną wystawę sztuki jawańskiej, tylko z własnych zbiorów, zorganizowało



„Sztuka jawajska” – wystawa zorganizowana przez MEK w Raciborzu, 1962 r.; nr inw. III 25309F_III 4852, fot. Emilian Szostek (ze zbiorów MEK)

już samo Muzeum Etnograficzne, a towarzyszył jej niewielki folder. Wystawa ta, przystosowana do „koczowniczych” warunków, jak mówił i opisywał Kamocki, ze specjalnie skonstruowanym rozkręcanym sprzętem wykonanym z resztek dawnych ciężkich gablot wystawowych, była prezentowana w latach 1962–1967 w różnych miastach śląskich (Kamocki, 1988b: 91; Zachorowska, 1988: 16–20). Era wystaw objazdowych zaczęła się w 1962 roku w Raciborzu. Następnie w latach 1963–1967 prezentowano wystawę w Prudniku, Będzinie, Gliwicach, Zabrze, Bytomiu, Częstochowie, Bielsku-Białej, Tarnowie, Sandomierzu, Tomaszowie Mazowieckim, Łodzi, Sieradzu i w Opolu, w nowej wersji w roku 1975 w Brzegu nad Odrą, a w 1977 w Toruniu i Grudziądzu. Jej autorem był oczywiście Janusz Kamocki. Organizował on również wystawy z kolekcji afrykańskich, prezentujących



„Sztuka jawajska” – wystawa MEK w Prudniku, 1962 r.,
nr inw. III 25315F_III4848, (ze zbiorów MEK)

30 ciekawe kolekcje ze zbiorów Muzeum, ale – jak pisał – przedstawiciele żadnego z krajów, z których eksponaty były prezentowane, nie byli zainteresowani promocją swoich krajów, w przeciwieństwie do Ambasady Indonezji w Polsce, która odpowiadała na zaproszenia muzeów i instytucji i brała udział w uroczystym otwarciu tych wystaw.

I tak na wystawę w Raciborzu przyjechali przedstawiciele ambasady, a na otwarcie wystawy w niewielkim Prudniku przyjechała oficjalna delegacja. Janusz Kamocki niezwykle barwnie opisywał tę sytuację, co warto przytoczyć w całości:

Miasteczko „oszałało z wrażenia”, ostatni raz tej miary gości mieli chyba w XVII w., gdy Sobieski ciągnął na Wiedeń. Delegację (młody pracownik ambasady i dwu studentów indonezyjskich z Warszawy w charakterze tłumaczy) na dworcu witwały dzieci z kwiatami, nad jej snem w hotelu czuwał specjalnie ściągnięty z województwa funkcjonariusz bezpieczeństwa. A cała pompa naprawdę została zorganizowana w celu obrony wchodzącego w skład muzeum fragmentu murów miejskich. Miejskowe władze chciały je zburzyć, kierownik



„Sztuka jawajska” – wystawa MEK w Sandomierzu, 1964 r.,
nr inw. III 25306F_III4871, (ze zbiorów MEK)

muzeum rozpaczliwie bronił, lecz jego głos nie liczył się w miejscowym środowisku politycznym. Po tym wernisażu i po zachwytach gości na temat świetnego stanu tutejszych zabytków (oczywiście goście byli specjalnie poproszeni o te zachwyty) miejscowi notable nagle zapalali wielką troską o świadectwa starożytności miasta...

(Kamocki, 1988b: 92).

Nawiązanie dobrych stosunków z ambasadą Indonezji ułatwiło właściwą inwentaryzację kolekcji jawajskich lalek teatralnych *wayang golek*. Konstrukcja składa się z głowy osadzonej na drążku, który przechodzi przez korpus. Taka budowa była powodem pomyłek. Przy pośpiesznym pakowaniu tego typu lalek w czasie wojny, a później rozpakowywaniu i konserwacji, nie zadbano, aby właściwe głowy trafiły do odpowiednich korpusów; mało pomocne okazały się też karteczki informacyjne, przyczepiane wprost do eksponatów, które w większości poodpadały albo były zdekompletowane. Toteż po odczyszczeniu pracownia konserwatorska łączyła głowy i tułowia według własnego uznania. Nic więc dziwnego, że

było wiele wpadek, a i w podstawowych opisach występowały niemalże same postaci kobiece, jak się wydawało opisującym. Stałe kontakty Kamockiego z ambasadą pozwoliły na właściwą rekonstrukcję tego zbioru.

Zainteresowanie Indonezją

Tak więc inspiracją dla zainteresowania się szerzej kulturą i ludami Indonezji dla Janusza Kamockiego stały się zbiory indonezyjskie w Muzeum przywiezione przez botanika prof. Mariana Raciborskiego (1863–1917), który przebywał na Jawie i innych wyspach indonezyjskich w latach 1896–1900. Dodatkowym bodźcem mógł być również fakt, że Raciborski pochodził, podobnie jak Kamocki, z Sandomierszczyzny. Zbiory te zostały uzupełnione w 1970 roku przez pozyskane od rodziny zoologa, prof. Michała Siedleckiego (1873–1940), obiekty indonezyjskie z jego badań na Jawie w latach 1907–1908, a później o zbiory Jarosława Waszaka – lekarza i farmaceuty na Filipinach i wyspach indonezyjskich w drugiej połowie XIX wieku. Kolejnym krokiem w pracy nad tymi dawnymi zbiorami było zapoznawanie z nimi szerszej publiczności poprzez organizację wystaw cieszących się dużą popularnością, mimo swej siermiężności w początkowym okresie. Nawiązanie kontaktów z ambasadą Indonezji, a także podróżnikami i kolekcjonerami, stworzyło zaś nowe możliwości badawcze i pozyskiwania obiektów uzupełniających te kolekcje. Szczególne znaczenie miało nawiązanie kontaktów, które przerodziły się w przyjaźń z Andrzejem Wawrzyniakiem (1931–2020), wieloletnim pracownikiem dyplomatycznym w polskiej ambasadzie w Jakarcie oraz innych krajach azjatyckich (m.in. w Nepalu i Afganistanie). Ten świetny znawca kultury i kolekcjoner sztuki indonezyjskiej był niezwykle pomocny w przygotowaniu wyprawy dr. Kamockiego do Indonezji i umożliwianiu kontaktów na miejscu podczas pobytu. Jeszcze przed wyruszeniem w podróż do Indonezji, w 1966 roku zorganizowana była w Krakowie duża wystawa sztuki indonezyjskiej, którą ze względów politycznych zatytułowano „Sztuka

Mórz Południowych” (Kamocki, 1988b: 92)⁷. Ekspozycję, która prezentowała głównie sztukę Indonezji ze zbiorów MEK, MNK, PME, Muzeum w Kórniku oraz prywatnych Andrzeja Wawrzyniaka, uzupełniono o niewielką liczbę eksponatów z Melanezji oraz Polinezji i pokazano w Pałacu Sztuki w Krakowie oraz salonie wystawowym Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Nowej Hucie. Wystawie w artystycznej oprawie autorstwa Leszka Wajdy towarzyszył wydany wspólnie z Towarzystwem katalog, a w jej uroczystym otwarciu brali udział przedstawiciele Ambasady Indonezji w Polsce.

Dwa lata później, w 1968 roku w poznańskim Muzeum Archeologicznym otwarto wystawę „Sztuka Indonezji” autorstwa Janusza Kamockiego, w kooperacji z ambasadą tego kraju. Wystawa z dwujęzycznym (polsko-angielskim) katalogiem (Kamocki, 1968) towarzyszyła Międzynarodowym Targom Poznańskim. Wykorzystano na niej, oprócz zbiorów MEK (zbiory Raciborskiego i Siedleckiego, które wypożyczyła jego córka), także zbiory z MNK, PME, prywatne Andrzeja Wawrzyniaka oraz zbiory prywatne ambasadora Indonezji, pana Tengku Maimoena Habsjah’a (ambasadora w Polsce w latach 1967–1970), który wypożyczył m.in. własną broń rodową.

Bliska współpraca z ambasadą Indonezji poskutkowała propozycją dla Janusza Kamockiego wyjazdu do Indonezji w celu pogłębienia znajomości tamtejszej kultury; jednakże ze względów politycznych (Zachorowska, 2022: 412–413)⁸ doszedł on do skutku dopiero dwa lata później, w 1970 roku, kiedy Andrzej Wawrzyniak jako dyplomata uzyskał od indonezyjskiego Ministerstwa Kultury państwowe stypendium dla dr. Janusza Kamockiego na naukowy wyjazd do Indonezji. Kilkumiesięczny pobyt w Indonezji, w okresie 1970–1971, zaowocował powiększeniem się zbiorów indonezyjskich o wiele eksponatów, a także

7 Był to trudny czas dla Indonezji – rewolucja i odsunięcie od władzy prezydenta Sukarno, a władze PRL-owskie, uznając Indonezję za kraj antykomunistyczny, uważały, że jej sztuki propagować nie należy.

8 Janusz Kamocki za swoje poglądy polityczne i współpracę z podziemnymi organizacjami niepodległościowymi oraz działalność w harcerstwie był represjonowany, a w 1962 r. więziony; dostał też zakaz wyjazdu za granicę.

licznymi wykładami i publikacjami tematycznymi. O podróży i badaniach w Indonezji oraz Indiach, Nepalu i wędrówkach po Pakistanie, Afganistanie i Iranie napisał dokładniej w *Azjatyckich wędrówkach z polskim epilogiem* (Kamocki, 1987: 205–211). Badania w krajach pozaeuropejskich w okresie 1970–1981 prowadził czterokrotnie, spędzając w sumie półtora roku w państwach azjatyckich: w Indonezji osiem miesięcy, w Armenii – miesiąc, dwukrotnie w Nepalu i Indiach – w sumie też osiem miesięcy, w tym na miesięcznej wędrówce przez trzy pozostałe wyżej wymienione kraje. Podczas swojego pobytu w Indonezji dr Janusz Kamocki odbył wiele wypraw badawczych, wszystko skrzętnie notując w dzienniku podróży⁹, który stał się podstawą późniejszych publikacji. Oprócz Jawy odwiedził Madurę, Bali, Lombok, Sulawesi, Flores, Palue i Sumatrę, gdzie dotarł do mało znanego wówczas etnografom ludu Kubu, uważanego za ateistyczny. Kamocki zaprzeczył tym opiniom, publikując kilka artykułów o życiu tej społeczności, zarówno po polsku, opisując dokładnie życie Kubu Leśnych w „XIV Roczniku MEK” (Kamocki, 1998: 29–45), jak i po angielsku w „Asian Folklore Studies”, (38–1, 1979, 91–106), w artykule *Medak River Kubu* (Nagoya: Nanzan University). Mimo krótkiego pobytu wśród Kubu, ze względu na zbliżającą się porę deszczową, zdołał zgromadzić wystarczająco dużo faktów i prawie wszystkie obiekty kultury materialnej, którymi się posługiwali, w sumie kilkanaście artefaktów (ość rybacka, włócznia, kilka koszy, dwie maty, torba pleciana z rotangu i pandanu, hak na krokodyle), w tym kilka wykonanych w osadzie Kubu Kampung.

Janusz Kamocki zgromadził podczas pobytu w Indonezji ponad 150 obiektów, które przekazał później Muzeum. Pozyskując obiekty jawajskie i z innych wysp, myślał zarówno o uzupełnieniu już istniejących zbiorów, jak i pozyskaniu nowych kontekstowo eksponatów. Muzeum zawdzięcza mu zestaw przyborów do ręcznego batikowania tkanin z Jawy: komplet pisaków, pędzel, przykłady wosku, naczynie do topienia go i ceramiczny piecyk; zestaw metalowych klocków batikarskich,

9

Obecnie wraz z innymi dokumentami znajduje się w zbiorach archiwalnych MEK; nr inw. I/1918/MNP.

a także stojak bambusowy na tkaniny do batikowania i komplet próbek batikarskich z manufaktury w Jakarcie, ukazujących kolejne etapy procesu powstawania wzoru *batiku tulis*.

Uzupełnieniem tutaj są również tkaniny z wysp Palue i Sumatry ukazujące stosowane tam techniki zdobienia tkanin.

Z wyspy Palue przywiózł Kamocki największą kolekcję, bo 67 obiektów reprezentujących kulturę materialną jej mieszkańców. Wśród tych obiektów znajdują się, obok tkanin, przybory do *betelu*, a także koszyki, samolówki, łuk i strzały, instrumenty muzyczne, rzeźby, ozdoby, modele łodzi i inne.

Cenny zbiór lalek teatralnych z kolekcji Raciborskiego uzupełnił o odlaną z brązu lampę oliwną w formie mitycznego Garudy oraz nietypową lalkę – „syrenę” jawajską, reprezentującą dualistyczną postać: pół człowieka pół węża, nawiązującą do mitologii indyjskiej.

Wśród zbiorów, które przywiózł, znajdują się również niewielkie dary od oo. werbistów, katolickich misjonarzy z Flores, którzy ułatwiali i umożliwiali mu kontrakty z miejscową ludnością (dary to m.in. *sarongi* i *slendang*). Ciekawym przedmiotem przywiezionym z Madury jest komplet do zaprzęgu do wyścigu byków (*karapan sapi*) oraz przenośny stragan z piecykiem do *sate*.

Swą podróż do Indonezji Kamocki opisał w książce *Przygoda z Indonezją*, wydanej w 1976 roku przez PAX. Jego wyprawa powiększyła również zbiory archiwalne Muzeum, które wzbogaciły się o przekazaną przez niego wiele lat po wyprawie dokumentację fotograficzną. W 2016 roku podarował Muzeum prawie 850 kolorowych małoobrazkowych diapozytywów, dokumentujących, oprócz przyrody i egzotycznych krajobrazów odwiedzanych i eksplorowanych miejsc, także architekturę i zabytki sakralne w miastach, zabudowę wsi i osad, relacje z codziennego życia mieszkańców, targów i handlu ulicznego, a także uroczystości religijnych. Wśród uchwyconych codziennych czynności, jak suszenie ryb, wyplatanie koszy czy praca przy stępie, znajdziemy wnikliwe portrety osób w trakcie wykonywania różnych obowiązków, dzieci i ich zabawy, ale także zobrazowanie procesów wyrobu *batików* czy wyścigi byków na Madurze. Materiał fotograficzny obejmuje również



Kubu Leśni, Sumatra, 1970–1971,
nr inw. IV8366PC, fot. Janusz. Kamocki (ze zbiorów MEK)





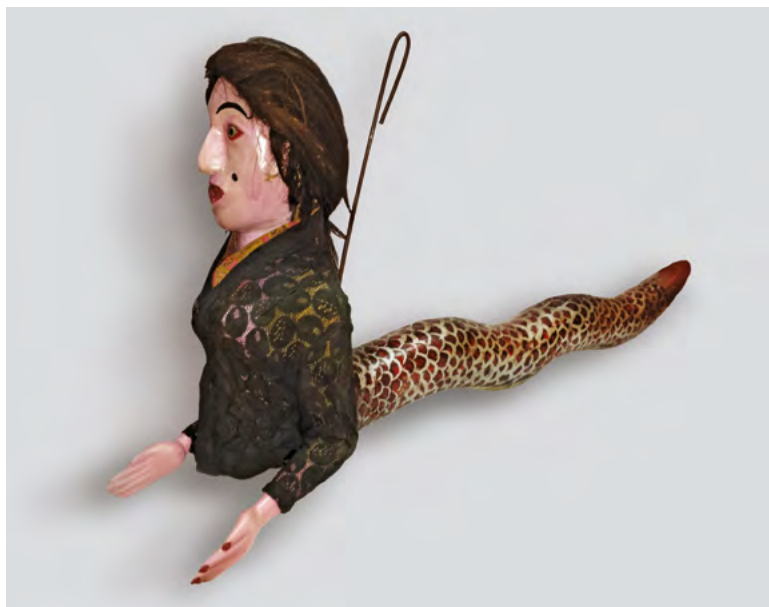
Przybory do batikowania tkanin, Jawa, pozyskane w 1970/1971,
nr inw. 41214–41216 i 41331 MEK, fot. Marcin Wąsik (ze zbiorów MEK)



Mitologiczny ptak Garuda dzierżący kosmiczne jajo, Bali, koniec XVIII w.,
fot. Marcin Wąsik, nr inw. 41224 (ze zbiorów MEK)



Loro Blonyo – jawajska para młoda, Jawa, okolice Yogyakarta lub Solo, lata 1920–1930, nr inw. 41206–41207, fot. Jacek Kubiena (ze zbiorów MEK)



Jawajska „syrena”, Jawa, Telengan, sprzed 1970 r.,
nr inw. 41209, fot. Jacek Szymański (ze zbiorów MEK)

40

ELEONORA TENEROWICZ



Przenośny stragan z piecykiem do szaszłyków sate,
Madura, przełom lat 60. i 70. XX w.,
nr inw. 41230–41234, fot. Marcin Wąsik (ze zbiorów MEK)

inne badane rejony Azji (z pobytu w Nepalu i Indiach portretujące Tybetańczyków i ich święta), a także mniejszości kulturowych w Polsce, jak np. Święto Ofiarowania Kurban Bajram polskich Tatarów w Bohonikach.

Inne zainteresowania badawcze

W kolejnych latach Kamocki jeszcze kilka razy wyjeżdżał na badania etnograficzne do Azji. W latach 1978–1980 i w 1981 roku przebywał dwukrotnie w Nepalu i Indiach, spędzając tam w sumie osiem miesięcy, przy czym w drodze powrotnej do kraju w 1979 roku odwiedził Peszawar i Lahore w Pakistanie oraz Herat w Afganistanie. Jego wyjazd do Indii i Nepalu znów odbył się pod protektorem Andrzeja Wawrzyniaka. Do Nepalu i Indii wrócił w 1981 roku. Dotarł wówczas do tybetańskich klasztorów w Ladakhu, gdzie konsultował się w sprawie, unikalnej w zbiorach MEK, tzw. apteczki tybetańskiej¹⁰. W indyjskim Kaszmirze odwiedził m.in. Leh – stolicę regionu Ladakh, zwanego Małym Tybetem, klasztor w Hemis, położony ok. 45 km od Leh, a także w większości muzułmański Kargil, w pobliżu granicy z Pakistanem (Kamocki 1987, 207–208). Pierwszy wyjazd połączył z uczestnictwem w kongresie Międzynarodowej Unii Muzeów Antropologicznych i Etnograficznych w New Delhi, który odbył się w 1978 roku, a także Seminarium Folklorystycznym w Cuttack w Orisie, gdzie prowadził również obserwacje etnograficzne. W Nepalu, oprócz Katmandu i okolic, odwiedził również trudno dostępne w owym czasie¹¹ buddyjskie królestwo Mustangu – prowincję w dystrykcie Dhaulagiri, która mimo przynależności do Nepalu, stanowiła ze względu na język tybetański oraz

10 W zbiorach MEK znajduje się bardzo cenna tzw. apteczka tybetańska, w której skład wchodzi dwa rękopisy medyczne w językach tybetańskim i mongolskim, wraz z zestawem ok. 300 leków, a właściwie surowców do ich sporządzenia, zebranych na pograniczu Mongolii i Buriacji na przełomie XIX i XX w., pozyskane przez prof. Juliana Talkę-Hryniewiczza od zesłańca Witolda Światopełka-Mirskiego.

11 Do 1992 r. obszar ten był praktycznie zamknięty dla osób z zewnątrz.



Odbijanie tekstu religijnego z matrycy, Nepal, Mustang, Jharkot,
1978–1979, nr inw. IV 9099 PC, fot. Janusz Kamocki (ze zbiorów MEK)





Płytką z muru ofiarnego, Nepal, Dhaulagiri, Mustang, Jharkot, połowa XX w., nr inw. 56120, fot. Marcin Wąsik (ze zbiorów MEK)

44 kulturę i religię odrębną część, czyniącą ją bardziej częścią Tybetu niż Nepalu.

Janusz Kamocki przywiózł z tych eksploracji, głównie z Nepalu, wiele okazów uzupełniających zbiory MEK, m.in. związane z buddyzmem przedmioty wotywnie, płytkę z muru ofiarnego i róg jaka z wyrytą mantrą, a także zestaw kilkudziesięciu próbek roślin stosowanych do leczenia chorób przez Tybetańczyków z Jharkot w Mustangu.

Kamocki interesował się również mniejszościami narodowymi w Polsce, zarówno tymi o korzeniach azjatyckich, jak i tymi z obszarów pogranicza (Spisza, Orawy, Zaozia, Łużyc). Przez wiele lat prowadził badania wśród polskich Tatarów, a ich wynikiem były jego samodzielne publikacje i wydawnictwa przygotowane we współpracy z Aleksandrem Miśkiewiczem (Kamocki, Miśkiewicz: 2004).

Kolejną grupą, którą się interesował byli Ormianie, z którymi nawiązał kontakt już w latach siedemdziesiątych XX wieku za pośrednictwem Stanisława Donigiewicza (1904–1980) – działacza środowiska ormiańskiego i popularyzatora kultury ormiańskiej w Polsce. Z jego inicjatywy Kamocki wyjechał w 1975 roku



Filakterie Żydów bucharskich, Uzbekistan, Buchara, początek XX w., nr inw. 72368, fot. Marcin Wąsik (ze zbiorów MEK)

na badania do Armenii, gdzie spędził miesiąc. W wyniku wzajemnych nieformalnych ustaleń z polskimi Ormianami i Muzeum Historycznym w Erywaniu miało dojść do wymiany obiektów armeńskich na polskie. Zebranie kolekcji armeńskich dla MEK miało ułatwić tamtejsze muzeum. Niestety wymiana nie doszła do skutku ze względu na niedopilnowanie koniecznych formalności ze strony polskich władz (Kamocki, 1988b: 103; Kamocki, 1987: 206). Kolekcja armeńska w MEK jest dlatego więcej niż skromna, liczy bowiem niespełna 10 obiektów. Natomiast w wyniku współpracy Kamockiego z Ormianami i jego starań w 1980 roku zostało powołane Koło Zainteresowań Kulturą Ormian przy krakowskim Oddziale PTL, które przekształciło się w 1990 roku w Ormiańskie Towarzystwo Kulturalne. Doktor Kamocki nadal współpracował z Ormianami, a w 2015 roku został honorowym członkiem Towarzystwa (Zachorowska, 2022: 411). Śladów Ormian szukał nie tylko w Polsce, ale także podczas swoich podróży do Indii i Iranu, w drodze powrotnej z Indonezji – w Singapurze, a z poznanymi tam Ormianami utrzymywał kontakty po powrocie do Polski.

Swoje badania nad kulturami azjatyckimi opisał w artykule *Azjatyckie wędrówki z polskim epilogiem* (Kamocki, 1987) oraz wielu innych publikacjach, np. *Egzotyczne podróże etnografa. Azjatyckie wędrówki i poszukiwania polskich zesłańców w ZSRR*, opublikowane w 2013 roku przez wydawnictwo Kubajak.

Badania kultur Azji nie wyczerpywały zainteresowań dr. Kamockiego. Interesował się również i prowadził badania nad kulturą polską, a w latach 1992–1993 i 1996 – wśród Polaków żyjących w Tatarstanie, Kazachstanie, Kirgistanie i Uzbekistanie. Przy okazji wyjazdów do środkowej Azji przywoził również okazy związane z kulturami odwiedzanych krajów. Przykładem mogą tu być filakterie Żydów bucharskich z Uzbekistanu.

Podsumowanie

Doktor Kamocki nie był typem badacza gabinetowego. Jego żywiołem, w którym czuł się znakomicie, były badania terenowe. Umiejętnie nawiązując kontakty z ludźmi, wzbudzał w nich zaufanie, zarówno podczas badań krajowych, jak i za granicą, również poza Europą, a trudności podróżowania nie stanowiły dla niego żadnej przeszkody. Oceniając siebie jako badacza kultur pozaeuropejskich, widział swoje trzy główne wady, które przeszkadzały mu w pracy i nie pozwalały na maksymalne wykorzystanie badań, co w efekcie pomniejszało ich wyniki (Kamocki, 1987: 209–210). Za najważniejszą z nich uznał brak talentu do nauki języków obcych – jego znajomość angielskiego nie była wystarczająco dobra, by móc swobodnie poruszać wszelkie interesujące go tematy. Jedynie z nauką języka indonezyjskiego nie miał specjalnych problemów i w krótkim czasie przyswoił go w wystarczającym stopniu, by móc się nawet obywać bez tłumacza. Drugą wadą, która nie pozwalała w pełni wykorzystać badań w terenie, było nietrzymanie się zaprojektowanego programu badań, co powodowało, że często zbacział z obranej drogi, bo nie mógł przepuścić nadarzającej się okazji, tylko dlatego że nie miał jej w planie. Jednak wydaje się, że właśnie dzięki temu niepokornemu charakterowi i swojej żywiołowości jego podróże i badania stawały się ciekawsze. Za



Doktor Janusz Kamocki i Andrzej Wawrzyniak na otwarciu wystawy sztuki tybetańskiej w Muzeum Archeologicznym w Krakowie, 1987 r., nr inw. III 74839F_II2 4275, fot. Jacek Kubiena (ze zbiorów MEK)

trzecią swoją wadę uznał chroniczny brak pieniędzy. Trudno tu mówić o wadzie – takie były bowiem realia w trudnych czasach PRL, z którymi trzeba się było mierzyć. To na pewno utrudniało jego pracę w terenie, gdyż zmuszało do korzystania z wszelkich okazji, nie zawsze bezpiecznych. Ale to właśnie dzięki niezłomności charakteru i uporowi na gruncie muzealnym był niestrudzonym orędownikiem szerokiego udostępniania zbiorów, zwłaszcza tych prezentujących kultury pozaeuropejskie. Niestety, mimo różnych prób stworzenia oddzielnego działu, w którym miały być prezentowane te kultury, nie udało się go uruchomić, a w głównym budynku do tej pory brak miejsca na stałą ekspozycję kultur pozaeuropejskich. W pracy muzealnej dr Kamocki zdecydowanie wolał przygotowywanie i realizowanie wystaw, nawiązywanie kontaktów i inicjowanie wielu niestandardowych i trudnych przedsięwzięć w celu

wzbogacenia zbiorów pozaeuropejskich od nudnego opracowywania eksponatów, nie tylko tych azjatyckich, ale także z innych kontynentów i obszarów kulturowych. Częstsze wyjazdy terenowe dr. Kamockiego i organizacja wystaw oraz innych projektów stała się o wiele łatwiejsza z chwilą zatrudnienia w 1970 roku absolwentki etnografii Uniwersytetu w Poznaniu, Marii Gołuchowskiej (późniejszej Zachorowskiej, dyrektorki Muzeum w latach 1991–2008), która doskonale sprawdzała się w systematycznej i starannej pracy, zarówno przy tworzeniu od podstaw magazynu zbiorów pozaeuropejskich po jego przenosinach, jak i w opracowywaniu eksponatów, równoważąc nieco bałaganiarskie podejście szefa do tych koniecznych prac. W związku z tym Janusz Kamocki mógł z czystym sumieniem poświęcić się organizowaniu lub współorganizowaniu wystaw, tak w ramach wystaw czasowych w gmachu Muzeum, jak i poza nim. Były to wystawy dotyczące kultur azjatyckich, jak również spoza tego obszaru. W latach 1972–1973, wykorzystując zarówno zbiory własne MEK, jak i prywatne Andrzeja Wawrzyniaka, przygotował wystawę objazdową „Sztuka Bali” prezentowaną w Bytomiu, Częstochowie, Tomaszowie Mazowieckim, Wieluniu, Pabianicach, Raciborzu i Żywcu, a w 1980 roku, tylko ze zbiorów MEK – w Białymstoku. Największą wystawą dotyczącą sztuki indonezyjskiej, którą Janusz Kamocki przygotował wraz z Marią Alberową z MNK w 1974 roku, była „Broń Indonezji”, prezentująca zbiory Andrzeja Wawrzyniaka, MNK i MEK. Towarzyszył jej katalog autorstwa Marii Dzieduszyckiej i Janusza Kamockiego, wydany wspólnie przez oba muzea.

Ostatnim sporym przedsięwzięciem, pomyślanym jako pożegnanie długoletniego szefa Działu Kultur Pozaeuropejskich, było zorganizowanie (przez dotychczasowy zespół) sesji naukowej i dużej wystawy „Sztuka Tybetu”, ze zbiorów muzeów Etnograficznego i Narodowego w Krakowie, Muzeum Azji i Pacyfiku, Muzeum Misyjnego w Pieniężnie oraz ze zbiorów prywatnych Marka Kalmusa, Ewy Waldek-Kurtyki i Janusza Kamockiego. Wystawa w oprawie plastycznej artystów plastyków Anny i Leszka Wajdów eksponowana była w wypożyczonych na ten cel salach Muzeum Archeologicznego w Krakowie na przełomie 1987 i 1988 roku.



Doktor Janusz Kamocki w MEK – podczas jubileuszu dziewięćdziesięciolecia urodzin zorganizowanego przez krakowski oddział PTL, 2017 r., fot. Filip Wróblewski (ze zbiorów prywatnych)

Podsumowując, należy podkreślić, że dr Janusz Kamocki jako muzealnik starał się powiększać zbiory MEK, szczególnie z krajów pozaeuropejskich, przywożąc obiekty z badań terenowych, nawiązując kontakty z kolekcjonerami i zbieraczami, podróżnikami czy misjonarzami, których inspirował do działań na rzecz Muzeum. Starania te przyniosły Muzeum wiele interesujących i rzadkich okazów, choć nie brak było również niezawinionych porażek i straconych okazji, wynikających z niedopilnowania przez przełożonych ważnych spraw. Niemal do końca swojego życia prowadził intensywne prace badawcze. Po przejściu na emeryturę poświęcił się przede wszystkim dydaktyce i pracy naukowej, prowadząc wykłady z zakresu etnografii na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, w filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie i w Wyższej Szkole Humanistyczno-Przyrodniczej w Sandomierzu oraz na Uniwersytecie Polskim w Wilnie, publikując również książki, m.in.: *Etnologię ludów pozaeuropejskich – zarys* (Kraków: 2003), czy *Zarys grup etnograficznych w Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio F, 46/47, 1991/1992.

Niemal do końca prowadził aktywne życie naukowe, nie tracąc kontaktu z Muzeum, które traktował jak drugi dom. Z całą odpowiedzialnością można powiedzieć, że dr Janusz Kamocki był nie tylko twórcą Działu Kultur Pozaeuropejskich, ale także jednym z głównych filarów odradzającego się po wojnie Muzeum Etnograficznego w Krakowie i niestrudzonym badaczem kultur.

Bibliografia

Gruszka Dorota, Kożuch Barbara, Majkowska-Szajer Dorota, Małeta Alicja, Szczurek Małgorzata, Tenerowicz Eleonora, Zych Magdalen (red.), 2011: *Sto i pół. Opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, Kraków: Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

Kamocki Janusz, 1988: *Kubu Leśni (Kubu Hutan) na Sumatrze*, „XIV Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, Kraków: Muzeum Etnograficzne w Krakowie, s. 29–46.

Kamocki Janusz, 1987: *Egzotyczne wędrówki z polskim epilogiem* [w:] *Na egzotycznych szlakach. O polskich badaniach etnograficznych w Afryce, Ameryce i Azji w dobie powojennej*, Dziegiel Leszek (red.), PTL (Archiwum Etnograficzne, t. 33), Wrocław, s. 205–211.

Kamocki Janusz, 1988b: *Zbiory indonezyjskie Mariana Raciborskiego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie* [w:] *Ludy i kultury Australii i Oceanii*, Wrocław: „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 889, s. 245–251.

Kamocki Janusz, 1998: *Z dziejów etnografii pozaeuropejskiej Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, Warszawa: Instytut Historii Nauki PAN, R. 43, nr 3–4, s. 87–109.

Makulski Jan Krzysztof (red.), 1973: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Historia. Zbiory. Ekspozycje*, Warszawa, s. 22.

Słabczyński Wacław, 1949: *U kolebki narodowego Muzeum Etnograficznego*, „Ziemia”, nr 11, s. 222–224.

Suliga Jan Witold, 2008: *Zwykłe-Niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, red. Czyżewski Adam, Warszawa, s. 42–47.

Tenerowicz Eleonora, Wywiad z dr. Januszem Kamockim przeprowadzony w 2010 roku, przed jubileuszem stulecia Muzeum Etnograficznego w Krakowie przypadającym na 19 lutego 2011 roku.

Zachorowska Maria (red.), 1998: „XIV Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, Kraków, s. 7–27.

Zachorowska Maria, 2022: *In Memoriam. Janusz Maria Saryusz Kamocki (1927–2021)* [w:] *Lud*, Warszawa–Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, t. 106, s. 405–413.

ARTUR FONŻYCHOWSKI

ARTEFAKTY DZIEDZICTWA INDONEZJI W ZBIORACH NARODOWEGO MUZEUM MORSKIEGO W GDAŃSKU

Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku jest instytucją o rozbudowanej strukturze organizacyjnej. Obecnie instytucja ma dziewięć czynnych oddziałów (cztery w Gdańsku, dwa w Tczewie, po jednym w Gdyni, Helu i Kątach Rybackich) oraz jeden w budowie (Muzeum Archeologii Podwodnej i Rybołówstwa Bałtyckiego w Łebie). Zgodnie ze swoim statusem, jest kluczową w skali kraju jednostką muzealną powołaną do kultywowania tradycji i gromadzenia dziedzictwa związanego z morzem. Z racji przyznanego jej nobilitującego statusu muzeum narodowego (spośród muzeów tematycznych, obok NMM, status taki mają tylko Narodowe Muzeum Rolnictwa w Szreniawie i Narodowe Muzeum Techniki w Warszawie) główne pole zainteresowań skupione jest na obszarze Polski – zarówno w rozumieniu granic aktualnych, jak i historycznych. W przeszło sześćdziesięcioletniej historii Muzeum, niemal od samego początku równolegle rozwijał się jednak zbiór artefaktów pozaeuropejskich (czy ściślej: pozapolskich). Głównym motorem napędowym tej kolekcji była obecność polskiej floty handlowej na morzach i oceanach całego świata. Załogi statków Polskich Linii Oceanicznych w latach PRL aktywnie pozyskiwały od napotykaných

mieszkańców odległych krain ciekawe eksponaty: od łodzi rybackich po drobne przedmioty mające charakter artystyczny. Nie bez znaczenia pozostawały związki osobiste kapitanów tychże statków z Trójmiastem. Patriotyzm lokalny motywował ich do powiększania kolekcji instytucji z ich regionu. Dzięki mnogim darom różnych osób, takich jak kpt. Stefan Brąglewicz z Sopotu, Muzeum wzbogacało swoje zbiory o niezwykle cenne, inspirujące przedmioty z jakże trudno dostępnych wówczas dla przeciętnego gościa odwiedzającego Muzeum miejsc na świecie. Rozwijającą się dzięki marynarzom kolekcję wzbogacali darczyńcy, wśród których byli m.in. polscy dyplomaci, np. w Peru czy Indonezji. W tym miejscu wspomnieć należy z wdzięcznością o darach Andrzeja Wawrzyńska, dzięki któremu kolekcja indonezyjska NMM bogatsza jest o 11 zabytków – łódź oraz dziesięć modeli przekazanych Muzeum w 1971 roku.

Odpowiedzialny za opiekę nad zbiorami pozapolskimi Dział Etnologii Morskiej rozpoczął swoje funkcjonowanie w 1998 roku, choć już od ok. 1990 roku trwały prace nad wydzieleniem kolekcji – w pierwotnych planach nazywanej „Działem Kultur Pozaeuropejskich”.

Ze względu na zmieniającą się z biegiem lat strukturę organizacyjną dziś zabytki etnograficzne spoza terenu Polski znajdują się w trzech działach: Budownictwa Okrętowego, Sztuki Marynistycznej i Etnologii Morskiej.

W inwentarzach Narodowego Muzeum Morskiego zewidencjonowano 42 zabytki pochodzące z Indonezji. Spośród tych zaklasyfikowanych do *stricte* etnograficznej Kolekcji Etnografii Morskiej, to właśnie z tego kraju pochodzi największa liczba zabytków – 22. Spoglądając z szerszej perspektywy regionu, zbiory z Azji Południowo-Wschodniej stanowią łącznie ponad 1/5 zasobów etnograficznych pochodzących spoza Polski. Dodatkowo wspomnieć należy o zbiorze 49 muszli głowonogów, małż i ślimaków z wód wokół Indonezji, zgromadzonych w kolekcji oceanograficznej NMM. W zbiorach znajduje się także kilkanaście przedmiotów o niepewnej proveniencji, z których część może z dużym prawdopodobieństwem pochodzić z Archipelagu Nusantara.



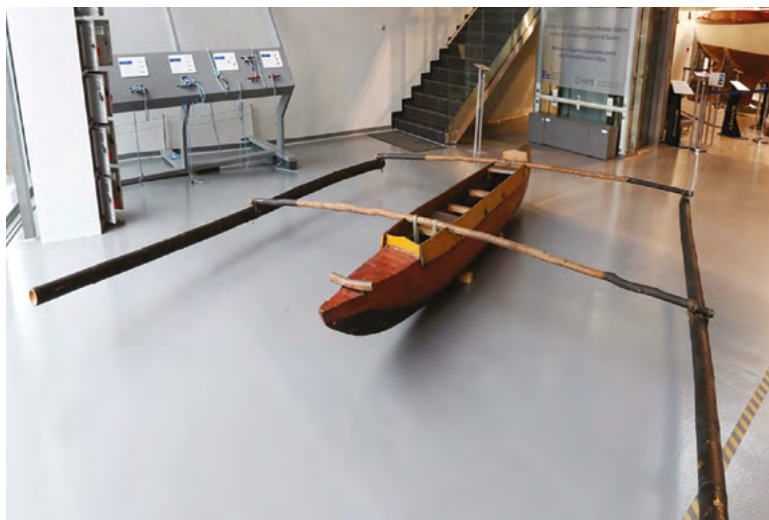
Łódź jawańska (wymiary: 374 × 107 × 56 cm, długość pływaka: 548 cm)
CMM/BO/169, fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)

57

Zbiory indonezyjskie

Wśród zgromadzonych eksponatów indonezyjskich najbardziej charakterystyczne w kontekście profilu Muzeum są łodzie. W kolekcji NMM znajdują się trzy takie jednostki pływające.

Łódź jawańska w muzealnych kuluarach zwana jest łodzią typu „perahu”. Po zapoznaniu się z nomenklaturą indonezyjską, wiadomo już, że słowo *perahu* w języku indonezyjskim oznacza łódź, czyli jest po prostu lokalną nazwą obiektu. Analogiczne łodzie ze stabilizatorami są typowe dla Nusantara. Na wschodzie Jawy wytykom nadaje się szczególny, wygięty kształt. Warto zwrócić uwagę na kwiaty – zastępują one, ze względu na reguły sztuki islamu znane na całym świecie, magiczne oczy łodzi. Oczy takowe według przekonań



Łódź z Panjangu na Sumatrze (wymiary: 464 × 42 × 46 cm)
CMM/BO/871, fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)

58 mają przynosić szczęście żeglarzom i pozwalają łodzi lepiej „widzieć” bezpieczny kurs. Łódź trafiła do Muzeum w 1971 roku jako dar Andrzeja Wawrzyniaka, ówczesnego sekretarza Ambasady PRL w Indonezji.

Łódź z Panjangu na Sumatrze to klasyczny przykład prostego czółna ze stabilizatorami. Wysięgniki są rozłożone szeroko w znacznym oddaleniu od kadłuba czółna. Łodzie takie mają w rejonie Archipelagu Malajskiego zastosowanie zarówno w rybołówstwie, jak i w celach komunikacyjnych. Do Muzeum trafiła w 1985 roku, jako dar kpt. Stefana Brąglewicza i załogi statku handlowego m/s „Ursus”.

Nieukończone czółno drążone z okolic wysp Anambas to dłubanka, która ma zaszczytne miejsce w kolekcji łodzi świata NMM z dwóch względów. Jest pierwszą łodzią egzotyczną pozyskaną przez Muzeum – już w 1966 roku. Ponadto, bez wątpienia jest to także wyjątkowy eksponat z racji swojej niecodziennej historii. To nieukończone czółno drążone, które dryfowało na Morzu Południowochińskim, zostało wyłowione przez załogę statku handlowego m/s „Chopin”, co tak wspominał po latach kpt. Marian Chodkowski:



Nieukończona czółno drążone z okolic Wysp Anambas
(wymiary: 460 × 68 × 40 cm) CMM/BO/101,
fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)

Zauważono na kursie grupę łodzi rybackich, które holowały tę właśnie jeszcze niezupełnie wykończoną łódź. Okazało się, że ostatni sztorm zabrał łódź z wybrzeża. Na propozycję, aby nam ją podarowano, holujący chętnie przystali. W zamian za wydrążony pień podarowałem im banderkę naszego armatora i poczęstowałem polskim obiadem z kuchni okrętowej. W ten sposób nawiązaliśmy przyjazny kontakt z rybakami z wysp Anambas, porozumiewając się z nimi głównie na migi (Zamościński, 2019: 341).

Innym priorytetowym podzbiorem są **modele jednostek pływających**. Pośród tych pochodzących z terenów Indonezji znajduje się szeroki wachlarz eksponatów: od dużych statków, poprzez mniejsze łodzie, aż po proste czółna dłubanki. Łodzie, jako eksponaty wielkogabarytowe, wymagają dużej przestrzeni wystawienniczej, która – jak się wydaje – nigdy nie będzie wystarczająca na potrzeby stale rozwijanej kolekcji. Kompromisowym rozwiązaniem byłoby stworzenie kolekcji modeli dającej możliwość zapoznania się z łodzią w pomniejszonej skali, na co Muzeum kładzie nacisk.



Model statku z goździków, CMM/EM/10, fot. Bernadetta Galus,
Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)

60 Takich modeli z Indonezji posiadamy w zbiorach 18. Poniżej przedstawiam najciekawsze z nich.

Modele statków *perahu cengkih* wykonane z goździków symbolizują tradycje handlu przyprawami na Molukach. Z wytwarzania takich artefaktów słynie wyspa Ambon, będąca w okresie kolonialnym centrum produkcji przypraw korzennych. W zbiorach NMM znajdują się dwa egzemplarze tych nieszablonych konstrukcji. Mniejszy z modeli ma wymiary 34 × 13 × 47 cm. Zakupiony został przez darczyńcę w małym sklepiku portowym na Jawie w latach pięćdziesiątych XX wieku, za symboliczną kwotę jednego dolara. Większy ma wymiary 60 × 8 × 47 cm, sposób pozyskania nie jest niestety znany. Oba modele wykonano pomiędzy 1950 a 1960 r.

Czółna żłobione Asmatów (społeczności z Nowej Gwinei) – przedstawiane także często w postaci rzeźb ceremonialnych *wuramon* – charakteryzują się złożonymi figurami dziobowymi, których elementem bywają najczęściej postacie ludzkie lub duchy. W kolekcji posiadamy dwa modele ukazujące kunszt rzeźbiarski Asmatów. Oba pozyskano z jednej kolekcji w 2017 roku.



Czołna żłobione Asmatów, NMM/EM/103, NMM/EM/107,
fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)

Modele łodzi Dayaków z dorzecza rzeki Barito na Borneo są wyjątkowo interesujące, jako że rdzenne społeczności Kalimantanu zbiorczo określane Dayakami specjalizują się w zdobnej snycerce, a więc zdobieniach w drewnie. Właśnie łodzie są jednym z najwybitniejszych przykładów ich sztuki. Te modele łodzi wykonane zostały z czerwonego kauczuku. Ich długość oscyluje w granicach 25–50 cm. Na jednym z modeli zainteresowanie wzbudza przedstawiona scena codziennego życia myśliwych. Oprócz dwóch żeglarzy, widoczny jest leżący w poprzek łodzi upolowany jeleń, przy nim czuwają dwa psy gończe. Dary z 1971 roku.

Model statku żaglowego *palari* reprezentuje typ łodzi występujących na południowym Sulawesie. Są to łodzie o charakterystyce transportowej, zarówno dla dóbr jak i ludzi. Jest to typ łodzi drewnianej nazywanej szerzej *pinisi*. Tradycja budowy drewnianych łodzi *pinisi* na tym obszarze została doceniona przez UNESCO w 2017 roku¹², kiedy to wpisano ją na listę

12 *Pinisi, art of boatbuilding in South Sulawesi – intangible heritage – Culture Sector – UNESCO.*



Model statku żaglowego *palari*, CMM/BO/162,
fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)



Modele łodzi Dayaków, CMM/BO/157, CMM/BO/158,
fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)



Modele dekoracyjne ze srebra (ok. 10 cm), CMM/SM/1592, CMM/SM/1660, fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)



Wiosła ceremonialne z Indonezji, NMM/EM/104, NMM/EM/105,
 fot. Bernadetta Galus, Paweł Józwiak (ze zbiorów NMM)

64 niematerialnego dziedzictwa kulturowego jako dopiero szóstą tradycję z Indonezji. Jest to zarazem jeden z zaledwie 10 wpisów na tej zaszczytnej liście związanych ze sztuknictwem na świecie. Przedmiot podarowany w 1971 roku, jego gabaryty to: 65 × 60 × 12 cm.

Modele ze srebra o charakterze dekoracyjnym. Kadłub i żagiel o konstrukcji ażurowej, stylizowane na liście palmy. Modele pochodzą z południowego Sulawesi i Jawy. Oba należały do jednej kolekcji i zostały podarowane Muzeum na początku lat osiemdziesiątych XX wieku.

Kolejnym podzbiorem o charakterze marynistycznym są wiosła. Posiadamy cztery **wiosła ceremonialne z Indonezji** (zakupione w 2017 r.), spośród których trzy pochodzą z regionu Sentani z prowincji Papua na Nowej Gwinei. Mają one charakter ceremonialny, choć ich profesjonalna konstrukcja pozwalałaby również na sprawne poruszanie się łodzi. Społeczność Sentani znana jest z wykonywania ozdobnych wiosół dla kobiet (*mie reng*) i wiosół dla mężczyzn (*roh reng*). Wiosła wycinane są z jednego kawałka drewna. Ich długość oscyluje wokół 150 cm.

Grupę domykającą kolekcję indonezyjską w NMM stanowią niejako *varia* gromadzone na przestrzeni lat w trakcie kwerend, przedmioty przekazane w komplecie z przedmiotami *stricto* marynistycznymi, jak również dary. Ten zbiór różnorodnych eksponatów jest znakomitym uzupełnieniem dla morskiej narracji o zróżnicowanej i barwnej kulturze odległego od polskich realiów państwa, jakim jest Indonezja.

W kolekcjach NMM znajduje się 17 takich eksponatów:

- dwie płaskorzeźby ze scenami z eposu *Ramajana*,
- dwa *krisy*,
- dwie lalki indonezyjskiego teatru cieni,
- sześć rzeźb, m.in.: boga Wisznu z Bali, mitycznego ptaka Garudy – symbolu Indonezji,
- model domu Bataków,
- maska rytualna Raksasa,
- pojemnik z liści palmy lontarowej,
- kilka malowideł.

Podsumowanie

Indonezja stanowi niezaprzeczalnie ogromne źródło inspiracji w badaniu etnografii morskiej. Na wyjątkowość tego państwa wpływa ukształtowanie geograficzne – lokalizacja na tysiącach wysp – niejako naturalnie predestynujące mieszkańców do silnych związków z żeglugą, rybołówstwem i szkutnictwem. Wyspiarski charakter państwa wpłynął również na swoistą izolację mieszkańców, co dziś dla etnografów stanowi źródło do badań wielu, nie-rzadko skrajnie zróżnicowanych, kultur – współistniejących jednak w ramach jednego kraju. Z perspektywy działu powołanego do zgłębiania kultury nautycznej i jej artefaktów odległych od Polski kultur przyznać trzeba, że Indonezja była, jest i z pewnością będzie obiektem naszego priorytetowego zainteresowania.

Bibliografia

Horridge Adrian (red.), 1981: *The ancient planked boats of the islands east of Asia*, Greenwich: National Maritime Museum.

Horridge Adrian, 2001: *The evolution of Pacific canoe rigs*, „The Journal of Pacific History”, vol. 21, no. 2, s. 83–99.

Parry M.H., 1986: *A dictionary of the world's watercraft. From Aak to Zumbra*, Londyn: Mariners Museum.

Zamościński Krzysztof, 2008: *Na morskich szlakach Azji: modele statków i łodzi w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie oraz z daru Andrzeja Wawrzyniaka dla Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku*, Gdańsk.

Zamościński Krzysztof, 2023: *Tradycyjne łodzie świata w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku*, Gdańsk.

Zamościński Krzysztof, 2019: *Życie po życiu – historia i znaczenie kolekcji łodzi egzotycznych Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku i ich modeli [w:] Opus opificem probat. Księga pamiątkowa dedykowana Jerzemu Litwinowi*, Gdańsk, s. 339–371.

Pinisi, art of boatbuilding in South Sulawesi – intangible heritage – Culture Sector – UNESCO <https://ich.unesco.org/en/RL/pinisi-art-of-boatbuilding-in-south-sulawesi-01197> [dostęp: 24.08.2023].

MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA

INDONEZYJSKA KOLEKCJA MUZEUM AZJI I PACYFIKU – POTENCJAŁ I WYZWANIA

Muzeum Azji i Pacyfiku istnieje od 50 lat. Jego losy były burzliwe, ale ostatecznie doprowadziły do wykształcenia się instytucji nowoczesnej, odpowiadającej na najnowsze trendy w muzealnictwie, stale rozwijającej się i przyciągającej coraz większe grono odbiorców. Przez lata działalności zgromadzono w Muzeum łącznie ponad 23 000 obiektów pochodzących z różnych regionów Azji i Pacyfiku (5500 z samej Indonezji). Do niedawna zdecydowana większość zbiorów przechowywana była w magazynach. Nieliczne można było oglądać na wystawach czasowych i w katalogach. Dopiero w 2022 roku otwarta została wystawa stała „Podróże na wschód”, której częścią jest Galeria Indonezyjska prezentująca wybór ok. 400 obiektów z muzealnej kolekcji.

Geneza Muzeum i jego kolekcji

Muzeum Azji i Pacyfiku prawdopodobnie nie powstałoby i nie przetrwałoby bez motywacji i samozaparcia jednego człowieka. Był nim Andrzej Wawrzyniak (1931–2020), marynarz i dyplomata,

a przede wszystkim kolekcjoner (Wasilewska, 2021). To jego zainteresowanie sztuką i kulturą Indonezji oraz pasją gromadzenia związanych z nimi przedmiotów doprowadziły do powstania Muzeum. Jest ono jedną z nielicznych w Polsce instytucji muzealnych, na których działalność niezwykle silny wpływ miał ktoś, kto od samego początku, przez ponad 40 lat, decydował o jego kształcie. Andrzej Wawrzyniak dziewięć lat swojego życia spędził w Indonezji, pracując w polskiej ambasadzie, podróżując po kraju i nawiązując liczne kontakty, które pozwalały mu na rozwijanie swojej pasji. Zafascynowany tamtejszą kulturą, początkowo kolekcjonował broń białą, głównie w postaci *krisów*¹³, *batiki*¹⁴ oraz maski i lalki teatralne. W późniejszym czasie gromadził także inne rodzaje przedmiotów, np. związane z życiem codziennym mieszkańców różnych regionów kraju. Po zakończeniu pracy w Jakarcie, w 1971 roku jego kolekcja liczyła ponad 3000 różnego rodzaju obiektów, które – jak wspominał podczas wywiadu w 2016 roku¹⁵ – zajmowały cały jego dom. Rozpoczął więc analizowanie różnych metod utrzymania i eksponowania swojego zbioru, który sprowadził do Polski.

Jeszcze podczas pracy w Indonezji przesłał do Polski część swojej kolekcji i czynił starania, by prezentować ją publiczności. Zaczął wówczas rozwijać współpracę z Muzeum Etnograficznym w Krakowie, które posiadało kolekcje indonezyjskie przywiezione z podróży przez Mariana Raciborskiego (1863–1917) i Michała Siedleckiego (1873–1940). Współpraca ta rozpoczęła się od organizacji kilku wystaw ze zbiorów Andrzeja

13 *Kris* – sztylet o charakterystycznej, zwężającej się lub wężowatej głowni, zdobiony kamieniami i metalami szlachetnymi, mający rzeźbioną rękojeść. Występuje w Azji Południowo-Wschodniej. W 2008 r. został wpisany na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO.

14 *Batik* – tkanina wykonana z użyciem rezerważu polegającego na malowaniu wzorów ciekłym woskiem, a następnie moczeniu tkaniny w barwniku, który wnika w miejsca niepokryte woskiem i zabarwia je. Następnie wosk jest usuwany. Proces powtarzany jest tyle razy, ile kolorów ma mieć ostatecznie tkanina.

15 Wywiad przeprowadzony na potrzeby wystawy „Azja/Pacyfik/Solec 24” przez Julitę Poluch, zarchiwizowany w Pracowni Materiałów Wizualnych MAiP.



Wnętrze domu Andrzeja Wawrzyniaka, WIZ/MAP 1/1269
(ze zbiorów MAiP)

Wawrzyniaka, których kuratorem był etnograf Janusz Kamocki¹⁶, pracownik MEK.

To on stał się pierwszym kuratorem zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka oraz osobą przygotowującą broszury towarzyszące wystawom. Ich współpraca przerodziła się w przyjaźń, która trwała aż do śmierci kolekcjonera. To za radą Janusza Kamockiego w 1973 roku Andrzej Wawrzyniak przekazał swoje zbiory, dokładnie 2899 obiektów, Państwu Polskiemu w zamian za stworzenie Muzeum Archipelagu Nusantara i stanowisko jego dyrektora. W akcie założycielskim widnieje następujący zapis:

właściciel zbiorów sztuki malajskiej [...] mając na celu wzbogacenie ilości muzealiów w kraju oraz udostępnienie ich społeczeństwu – daruje Państwu [...] należące do niego zbiory sztuki malajskiej opisane szczegółowo w Księdze Inwentarzowej (z aktu notarialnego za: Strzechowska, 2000: 50).

16 Janusz Kamocki był także autorem katalogów tych wystaw, m.in. Kamocki i Dzieduszycka, 1974.

MUZEUM ETNOGRAFICZNE W KRAKOWIE
TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH

UPRZEJMIIE ZAPRASZAJĄ
NA OTWARCIE WYSTAWY

SZTUKA MÓRZ POŁUDNIOWYCH

W DNIU 24 WRZEŚNIA 1966 O GODZ. 12
W Gmachu PAŁACU SZTUKI
W KRAKOWIE PRZY PLACU
SZCZEPAŃSKIM 4



Zaproszenie na wystawę „Sztuka mórz południowych”, 1966 r.
(ze zbiorów MAiP)

Nie były to jednak wszystkie przedmioty, które Andrzej Wawrzyniak zgromadził w Indonezji. Część z nich sprzedał już wcześniej Muzeum Etnograficznemu im. Seweryna Udzieli w Krakowie, inne pozostały jego prywatną własnością. Kolejnych kilkakset przekazał Muzeum Azji i Pacyfiku w późniejszych latach. W sumie Andrzej Wawrzyniak podarował MAiP 3368 obiektów z Indonezji.

W momencie powstania Muzeum otrzymało dwa za-
bytkowe i wymagające generalnego remontu budynki przy
ul. Solec 24 oraz środki na etaty dla pracowników. Pierw-
sza nazwa Muzeum funkcjonowała tylko przez trzy lata. Już
w 1976 roku zmieniono ją na Muzeum Azji i Pacyfiku. Było
to związane z poszerzaniem się kolekcji, przede wszystkim
o przedmioty przywożone przez dyrektora z kolejnej placówki
w Nepalu i innych azjatyckich krajów (Ginter-Frołow i Wasilew-
ska, 2016: 129–131). Obecnie zawiera ona eksponaty z więk-
szości państw azjatyckich, jednak nadal kolekcja indonezyjska
pozostaje największa spośród zgromadzonych w magazynach
Muzeum Azji i Pacyfiku i liczy 5545 obiektów inwentarzowych.

W ciągu lat rozbudowywana była w różnorodny sposób. Kolejne obiekty przywoził ze swoich wyjazdów Andrzej Wawrzyniak oraz inni podróżnicy, a także osoby wyjeżdżające do Indonezji do pracy, misjonarze, dyplomaci. Ofiarowywali oni lub sprzedawali pozyskane podczas wyjazdów przedmioty. Wśród tych osób był Janusz Kamocki – jeden z pierwszych polskich badaczy Indonezji, misjonarze: o. Stanisław Pikor, o. Józef Glinka i o. Stanisław Wypało, którzy uzupełnili kolekcję przede wszystkim o przedmioty z wyspy Flores, na której pracowali. Były to głównie tkaniny – *ikaty*¹⁷, ale także ciekawe *batiki*, z przedstawieniami wątków chrześcijańskich, plecione kosze, w sumie prawie 40 obiektów. W ostatnim czasie Muzeum otrzymało dary od Aliny i Jerzego Markiewiczów – byłego polskiego ambasadora w Indonezji i jego żony. Przekazali oni dotychczas 15 przedmiotów – lampy do teatru cieni, maski, broń, rzeźby, a kolejne przedmioty, w tym wartościowe obrazy, są obecnie spisywane, także w celu przekazania ich Muzeum. Rzeźby, obrazy, rysunki – 17 obiektów – podarował Edward Śluczański, autor książek popularnonaukowych o tematyce azjatyckiej. Hojnymi ofiarodawcami byli także Indonezyjczycy. Abdul Azis z Surabai, o którym niestety nie zachowały się dokładniejsze informacje, przekazał 122 obiekty, wśród których dominują lalki teatralne *wayang klitik* oraz rekwizyty teatralne. Jest to znakomity zespół artefaktów dość rzadko spotykanych w muzeach europejskich. Nyoman Gunarsa – znany indonezyjski malarz – podarował muzeum 100 rysunków i akwareli, co stanowi ponad połowę zbioru dzieł jego autorstwa zgromadzonych w MAiP. Są to prace z początków jego twórczości, przedstawiające przede wszystkim kulturę wyspy Bali. Wszystkich darów, poza tymi, które pochodziły od Andrzeja Wawrzyniaka, jest w kolekcji indonezyjskiej 680.

17

Ikot – tkanina wykonana z użyciem rezerważu polegającego na owijaniu fragmentów nici stanowiących osnowę tkaniny i tworzeniu w ten sposób wzoru. Nici są następnie moczone w barwniku, który nie wnika w owinięte fragmenty. Kroki te powtarzane są wielokrotnie, w zależności od liczby kolorów, które ma mieć tkanina. Po ostatnim barwieniu i wysuszeniu osnowa jest rozciągana na krośnie i wprowadzany jest jednokolorowy wątek. Powstają wzory o nierównych, rozmytych krawędziach.

Zawartość kolekcji

Obecnie w kolekcji indonezyjskiej można wyróżnić kilka najbardziej licznych zbiorów, które pokrywają się z podstawowymi zainteresowaniami Andrzeja Wawrzyniaka. Są to rodzaje obiektów, od których zaczęła się jego kolekcjonerska pasja. Najliczniejszy jest zbiór lalek teatralnych, złożony z 1180 elementów. Wśród nich prawie 590 reprezentuje typ jawajek, czyli *wayang golek*, 450 to lalki teatru cieni, *wayang kulit*, a 140 należy do najrzadziej dziś spotykanego typu *wayang klitik*. Muzeum może się poszczycić kompletnym zestawem do teatru cieni, zawierającym oprócz lalek także skrzynię do ich przechowywania, plecione maty służące do ich układania oraz bawełniany ekran. Posiada również przykłady metalowych ozdobnych lamp do oświetlania ekranu. Zbiór teatralny jest silnie reprezentowany na wystawie stałej „Podróż na wschód”, gdzie można zobaczyć kilkadziesiąt lalek należących do wszystkich wymienionych typów, a także maski, które należą do drugiego pod względem objętości zbioru. Zawiera on 570 masek teatralnych, z których aż 171 pochodzi z okolic miasta Malang, 143 z wyspy Bali i ponad 70 ze środkowej Jawy. Niestety wiele masek wymaga jeszcze badań pozwalających ustalić ich dokładną proveniencję. Nieco mniejszy zbiór stanowią 533 przykłady broni, wśród których jest aż 249 *krisów* pochodzących z różnych regionów Indonezji i prezentujących różne odmiany tej broni. Zbiór ten jest bardzo cenny i istotny nie tylko w skali polskiej, ale także międzynarodowej.

Kolejną dużą grupę obiektów stanowią tkaniny. W Muzeum podzielone są ze względu na zastosowanie. Wśród kuponów tkanin służących do owijania dolnej części ciała, określanych w systemie do inwentaryzacji zbiorów jako „stroje drapowane”, znajduje się 314 obiektów z Indonezji. Ze względu na technikę, w jakiej zostały wykonane, można je podzielić na: 173 *batiki*, 70 *ikatów*, 21 *songketów*¹⁸, a także tkaniny haftowane.

¹⁸ *Songket* – tkanina z dodatkowym, lansującym wątkiem z nici z opłotem metalowym.

Dużą grupę obiektów stanowią rzeźby (650), z których ponad połowa pochodzi z wyspy Bali. W tej grupie znajdują się najstarsze obiekty w kolekcji. Jest to prawie 100 terakotowych rzeźb z wyspy Jawa. Niektóre z nich datowane są na XIV wiek, czyli okres panowania dynastii Majapahit. Zbiory po ok. 30 rzeźb przypisywane są grupie Bataków z Sumatry oraz mieszkańcom wyspy Nias. Większość to obiekty o niewielkich gabarytach, lecz jest też kilkanaście rzeźb kamiennych o znacznych rozmiarach.

Andrzej Wawrzyniak zgromadził też sporą kolekcję malarstwa w związku z tym, że utrzymywał kontakty z indonezyjskimi artystami. Dziś liczy ona 285 obiektów, wśród których najwięcej, bo ponad 170, jest prac autorstwa Nyomana Gunarsy, ale są także dzieła takich artystów, jak Hendra Gunawan, Batara Lubis, Basuki Abdullah, Tatang Ganar, Dullah czy Yap Hian Tjay.

Od początku istnienia Muzeum pojawiały się w nim instrumenty muzyczne. Obecnie tych pochodzących z Indonezji jest w zbiorach 136. Instrumenty należące do dwóch zestawów *gamelanów*¹⁹ jawajskich oraz pałki do nich zajmują 40 numerów inwentarzowych. Pozostałe to głównie bębny, bamusowe flety, dzwonki i niewielkie gongi o dekoracyjnym lub sygnałowym zastosowaniu. Ciekawy jest także zbiór ponad 80 naczyń i pojemników do przechowywania i podawania *betelu*²⁰, z których ponad 20 zostało zakupionych w 2021 roku. Wykonane są z różnych tworzyw, np. metalu, włókien roślinnych, drewna, rogu, kości, i pochodzą z wielu regionów Indonezji (Jawa, Sumatra, Sumba, Bali). Dalsze liczne zbiory zawierają naczynia i pojemniki o różnorodnym przeznaczeniu, biżuterię, rysunki. Dobrze opracowana została ważna kolekcja ponad 30 manuskryptów, z których większość wykonana jest na liściach palmy lontarowej i pochodzi z Bali. Pozostałe powstały na Sumatrze Północnej i zapisane są

19 *Gamelan* – tradycyjna orkiestra składająca się głównie z metalofonów, ale także bębnów, instrumentów strunowych i fletu.

20 *Betel* – popularna używka złożona z liści pieprzu żuwego, orzechów arekowych, wapna i dodatków smakowych, np. tytoniu, goździków.

pismem batackim na korze lub na bambusie. Kolekcję indonezyjską MAiP uzupełniają mniej liczne, ale równie istotne obiekty, takie jak różnego rodzaju narzędzia, elementy dekoracyjne, akcesoria strojów czy też pamiątki turystyczne.

Pod kątem geograficznym omawianą kolekcję podzielić można na kilka zbiorów. Najliczniejsze są obiekty z Jawy (3047) i Bali (1215). Wpłynęło na to z pewnością kilka czynników. Pierwszy z nich to umiejscowienie polskiej placówki dyplomatycznej, w której pracował Andrzej Wawrzyniak w stolicy państwa, Jakarcie, położonej na Jawie. Ta wyspa stała się więc miejscem jego zamieszkania przez dziewięć lat i siłą rzeczy dostęp do wytworów kultury materialnej jej mieszkańców był dla niego najłatwiejszy. Niemale znaczenie miała też z pewnością dość długa historia badań nad tradycjami Jawy i Bali, które od dawna wzbudzały zainteresowanie Europejczyków. Wiele z powstających tam przedmiotów, takich jak *krisy*, *batiki* czy rzeźby, znajdowało się w kolekcjach muzealnych pozyskanych w czasach kolonialnych i nosiło dumną nazwę „sztuki” w rozumieniu europejskim. Z kolei wyspa Bali już wówczas była znaną destynacją turystyczną, gdzie wypoczywali także dyplomaci pracujący w Jakarcie. Prawdopodobnie mniej liczna reprezentacja obiektów z innych regionów Indonezji związana jest także z ich mniejszą dostępnością i popularnością wśród Europejczyków. Zapewne znaczna część przedmiotów z kolekcji założycielskiej pozyskana została na Jawie od handlarzy, a nie bezpośrednio na terenach, na których te rzeczy powstały lub były użytkowane. Obecnie w indonezyjskiej kolekcji MAiP Sumatrę reprezentuje 360 obiektów, z których 71 to przedmioty z kręgu kultury Bataków, 41 – z okolic Palembangu, 29 – z regionu Minangkabau, 29 – z Aceh, a aż 77 – z sąsiadującej z Sumatrą wyspy Nias. Z Kalimantanu posiadamy 152 obiekty, z Sumbi – 112, przy czym warto zaznaczyć, że ten zbiór w większości został przez Muzeum zakupiony w 2021 roku od prywatnego kolekcjonera i miłośnika tkanin pochodzących z tej wyspy. Ponadto Muzeum zgromadziło ponad 80 obiektów z Sulawesii, głównie z obszarów zamieszkiwanych przez ludność Toraja, 74 – z Flores (przede wszystkim tkaniny), 64 – z Madury (dominują *krisy* i elementy architektoniczne). Ponad 50 obiektów

pochodzi z Timoru Wschodniego. Dominują wśród nich tkaniny, ale są także kosze, pojemniki na *betel*, rzeźby oraz maty.

Politycznie do Indonezji należy też zachodnia część Nowej Gwinei (dawniej prowincje Papua i Papua Zachodnia, podzielone od 2021 roku na kilka mniejszych prowincji), z której w Muzeum przechowujemy ok. 180 obiektów, wśród nich głównie broń, narzędzia i elementy stroju, ale także tarcze, rzeźby, naczynia, maski. Kulturowo ten region jest jednak bliższy Oceanii niż pozostałym regionom Indonezji, dlatego też w MAiP należy do działu nazwanego Obszarem Pacyfiku i nie jest prezentowany w Galerii Indonezyjskiej na wystawie „Po drodze na wschód”.

Charakterystyka kolekcji

Indonezyjska kolekcja Muzeum Azji i Pacyfiku jest największa w Polsce i znacząca na świecie. Jej atuty wynikają także z innych cech. Dla ich zrozumienia istotne jest poznanie historii kolekcji i środków użytych do jej gromadzenia. Większość należących do niej obiektów powstało w XX wieku, przed 1970 rokiem, czyli do czasu wyjazdu Andrzeja Wawrzyniaka z Indonezji. Jako kolekcjoner prywatny nie dysponował tak dużymi zasobami finansowymi, jak ekspedycje organizowane przez państwa Europy Zachodniej, które stać było na sprowadzanie ogromnych rzeźb, a nawet budowli. Starał się kupować jak najbardziej interesujące przedmioty, kierując się nie tylko pozyskiwaną wiedzą na temat lokalnej kultury, ale także swoim gustem. Z pewnością miał pewne ograniczenia finansowe, które nie zawsze pozwalały na szybki zakup. Często pozyskanie wypatrzonego przedmiotu wymagało czasu i wysiłku. Wiele znających go w tamtych czasach osób wspominało jego doskonałą umiejętność targowania się, która – jak wiadomo – ceniona jest przez Indonezyjczyków. Podczas kupowania rzeczy, na których nam zależy, często możemy się spotkać z zabiegiem otrzymywania niejako w pakiecie lub promocji także mniej pożądaných przedmiotów. Prawdopodobnie te indonezyjskie realia przyczyniły się do tego, że w kolekcji Andrzeja Wawrzyniaka znalazły się nie tylko

przedmioty o wysokiej wartości artystycznej, ale także nieco mniej wyrafinowane i przeznaczone na rynek lokalny, dla przeciętnego klienta. Dobrym tego przykładem są *batiki*, wśród których znajdziemy zarówno doskonałe prace doświadczonych *batikarek*, zdobione klasycznymi wzorami, jak też tkaniny wykonywane szybko, z mniejszą precyzją, przeznaczone dla mniej zamożnego odbiorcy. Dziś okazuje się, że są one unikatami w skali światowej, bo większość kolekcjonerów skupiała się jedynie na tych najdoskonalszych *batikach*. Te mniej prącochłonne były przez nich odrzucane i współcześnie właśnie dzięki kolekcji MAiP możemy uzyskać szerszy obraz tego, jakie *batiki* powstawały i były używane przed kilkudziesięciu laty.

Do czasu utworzenia Muzeum Andrzej Wawrzyniak nie dysponował pomieszczeniami magazynowymi i otaczał się zebranymi obiektami w domu. Podobnie jak współcześni mu Indonezyjczycy, dekorował dom w Indonezji, a potem w Polsce przedmiotami, takimi jak batikowe serwety czy obrazy. Zostały one później włączone do zbiorów Muzeum i – choć noszą ślady intensywnego użytkowania – są świadectwem historii, gustów i realiów życia w Indonezji w trzeciej ćwierci XX wieku. Pozwalają także dowiedzieć się nieco na temat wyrobów przeznaczonych dla Europejczyków, być może tworzonych z uwzględnieniem wyobrażeń Indonezyjczyków o ich potrzebach i gustach.

Gust Andrzeja Wawrzyniaka jako kolekcjonera, a następnie dyrektora Muzeum miał decydujący wpływ na wybór obiektów włączanych do kolekcji. Poza kolekcją założycielską osobiście przekazał do Muzeum jeszcze prawie 600 obiektów. Ponadto przyjmował bądź odrzucał oferty zakupów i darów napływające do instytucji z różnych źródeł. Andrzej Wawrzyniak nie był badaczem kultury Indonezji. Jego pasja kolekcjonerska rozwijała się w czasie podróży związanych z zawodem marynarza, a swój finalny kształt osiągnęła podczas pracy dyplomatycznej. Zatrudnienie w polskiej ambasadzie w Jakarcie pozwalało mu na podróże po kraju, poznawanie wielu ludzi, ale nie umożliwiało głębszego wglądu w codzienność przeciętnych mieszkańców. Swoje zbiory powiększał nie w tak zwanym terenie, ale za pośrednictwem handlarzy, przyjaciół

i innych pośredników. Z tego powodu zazwyczaj nie znamy historii przywiezionych przez niego przedmiotów, a czasem nawet ich miejsca pochodzenia. Czynione przez obecnych kuratorów muzealnych wysiłki w celu uzupełnienia tych informacji na podstawie dostępnych dziś materiałów są niestety często bezowocne.

Wyzwania

Obowiązkiem muzeów jest prowadzenie ewidencji muzealiów oraz sporządzanie kart inwentarzowych zawierających takie dane jak data i miejsce powstania. Należy sobie wyobrazić, że na początku lat siedemdziesiątych XX wieku z powodów historycznych, politycznych i finansowych w Polsce niełatwo było o ludzi dobrze znających kultury Indonezji, a dostęp do fachowych, naukowych publikacji był utrudniony. Wprawdzie Andrzej Wawrzyniak sprowadził do Polski sporo książek o tematyce indonezyjskiej, jednak fakt, że były napisane w języku indonezyjskim, z pewnością stanowił przeszkodę dla pierwszych pracowników Muzeum Archipelagu Nusantara i Muzeum Azji i Pacyfiku.

Karty inwentarzowe, które powstawały w pierwszym okresie istnienia Muzeum, zawierały w większości jedynie ogólne, podstawowe informacje. Związane to było także z pośpiechem, w jakim je tworzone. Należało bowiem w dość krótkim czasie zinwentaryzować duży zbiór przedmiotów, które stały się muzealiami. Dopiero kolejne pokolenia pracowników MAiP dokonywały bardziej wnikliwych opisów i weryfikowały wcześniejsze dane, korzystając z nowszych publikacji czy kontaktów ze specjalistami z zagranicy. Niektóre obiekty pozostają jednak zagadką do dziś, ponieważ w muzeach i dostępnych źródłach brak jest analogii, w związku z czym nie możemy być pewni co do ich pochodzenia i przeznaczenia. Stanowi to jedno z wyzwań, z którymi mierzymy się do dziś.

Istotnym wyzwaniem dla muzeów posiadających zbiory z Azji Południowo-Wschodniej jest znacząca różnica klimatu istniejącego w miejscu ich powstania i w Polsce. Niestety

wpływa to negatywnie na kondycję przedmiotów z takich materiałów, jak bambus, drewno, skóra. Utrzymanie w muzealnych magazynach zbliżonych do istniejących w Indonezji warunków klimatycznych – wilgotności i temperatury – jest bardzo trudne. W związku z niższą wilgotnością obiekty ulegają wysuszeniu i czasem pękają. W przypadku kolekcji indonezyjskiej działa się to przede wszystkim w pierwszych latach jej obecności w Polsce.

Zadaniem konserwatorów jest czuwanie nad tym, aby zgromadzone zbiory przetrwały jak najdłużej w dobrej kondycji oraz prowadzenie zabiegów mających na celu zniwelowanie skutków zmian klimatycznych. Stosują oni w tym celu wiele różnorodnych zabiegów, które muszą być odpowiednio dobrane do materiałów, z jakich wykonane są konserwowane przedmioty, oraz technik, których użyto do ich stworzenia. Wielkim atutem konserwatorów pracujących w MAiP jest nie tylko ich znajomość, ale także umiejętność rozpoznawania i stosowania.

Indonezyjska kolekcja MAiP nie jest bardzo stara, ale za to dość zróżnicowana. Reprezentuje twórczość wielu grup etnicznych zamieszkujących wszystkie największe indonezyjskie wyspy. Daje możliwość zaprezentowania na wystawie bogactwa kulturowego tego kraju i jednocześnie stanowi punkt wyjścia do poruszania podczas oprowadzań czy lekcji muzealnych rozmaitych tematów. Wydawać by się mogło, że Muzeum istnieje stosunkowo długo, bo ponad 50 lat, więc najstarsza z jego kolekcji nie powinna już mieć przed kuratorami tajemnic. Tak się jednak nie dzieje i uważam, że jest to dla nas, osób zainteresowanych tym obszarem geograficznym, sytuacja korzystna. Każdy z dotychczasowych jej kuratorów miał swoje ulubione obszary tematyczne, którym poświęcał szczególnie dużo czasu i pracy. Dokładne zbadanie poszczególnych obiektów, zapoznanie się ze stosowną literaturą i analogicznymi eksponatami przechowywanymi w innych muzeach na świecie wymaga wiele czasu. Poza tym opracowywanie kart obiektów nie jest jedynym zadaniem kuratorów. Z tego względu nadal są obszary, które wymagają szczególnej uwagi. Wiedza specjalistyczna ciągle się zmienia i poszerza, w związku z tym zmieniać się może sposób interpretacji niektórych obiektów. Szczególnie ciekawe informacje

pozyskiwane mogą być także podczas procesu konserwacji eksponatów. Przytoczę tutaj trzy przykłady.

Pierwszy z nich dotyczy weryfikacji merytorycznej dwóch obiektów pochodzących z kolekcji założycielskiej i opisanych jako osłony przed deszczem z wyspy Flores (MAP 2937 i MAP 2938). Poszukiwania informacji na ich temat doprowadziły mnie do interesujących wniosków. Było to możliwe dzięki internetowej publikacji Rosie H. Cook, młodej konserwatorki z Australii (Cook, 2017). Jednym z jej zadań w czasie studiów była konserwacja dość zniszczonego obiektu, który – jak się okazało – mógł pełnić dwie funkcje. Był wyplecioną z liści osłoną używaną jako ochrona przed deszczem i słońcem dla kaczek wypasanych na łąkach, a po naciągnięciu strun w jego wnętrzu mógł być też wykorzystywany jako instrument muzyczny, zwany *kowongan*. W artykule Rosi H. Cook opisała swoje doświadczenia zdobyte podczas poszukiwania informacji na jego temat, prac konserwatorskich, a także działań na rzecz odrodzenia umiejętności gry na *kowonganie* w regionie Wonosobo na Jawie, skąd pochodzi. Dzięki zamieszczonym przez nią opisom i zdjęciom udało mi się z całą pewnością ustalić, że dwa obiekty znajdujące się w zbiorach MAiP nie są płaszcami przeciwdeszczowymi, ale osłonami od deszczu i instrumentami muzycznymi, ponadto, że powstały na Jawie, a nie na Flores. Nastąpiła więc zupełna zmiana identyfikacji muzealnego obiektu.

Drugi przykład dotyczy jednej z masek, również z kolekcji założycielskiej. W czasie prowadzonego w magazynach skontrum została wytypowana do konserwacji z powodu ubytków w warstwie malarskiej. Podczas prac okazało się, że jej stan jest znacznie gorszy, niż się początkowo wydawało, oraz niezmienny od wielu lat – prawdopodobnie te zniszczenia powstały jeszcze w Indonezji. Podczas usuwania kolejnych fragmentów odpadającej farby we wnętrzu maski znaleziono gniazdo z jajami owadów i martwymi owadami. Zarówno stan maski, jaki i jej martwych mieszkańców udokumentowano fotograficznie pod mikroskopem. Owady i ich jaja zostały z obiektu muzealnego usunięte, wszelkie ubytki drewna uzupełnione, a warstwa malarska – odtworzona. Obiekt okazał



Archiwalne zdjęcie *kowonganu*, MAP 2938 (ze zbiorów MAiP)

się wyzwaniem dla konserwatorów, którzy nie spodziewali się tego, co odkryli podczas pracy. Ukryte wewnątrz zniszczenia i ubytki, których przy pierwszym oglądzie maski nie było widać, znacząco poszerzyły zakres prac konserwatorskich i wydłużyły czas ich trwania. Ten przypadek pokazuje, że w pracy muzealnej można natrafić na wiele niespodzianek, które powodują, że założenia dotyczące prac i ich harmonogram muszą ulec modyfikacjom, co stanowi jedno z wyzwań tej działalności. Takie odkrycia sprawiają jednak, że obiekt staje się jeszcze bardziej wyjątkowy. Zyskuje dodatkowe cechy i historię, które rzucają na niego nowe światło i pobudzają wyobraźnię muzealników i zwiedzających.

Trzecim obiektem muzealnym o ciekawej historii odkrytej przypadkiem jest chusta z Sumatry Zachodniej (MAP 9017), która również została poddana zabiegom konserwatorskim. Tego typu chusty w regionie pochodzenia służą do przykrywania podarunków niesionych przez kobiety podczas pochodów związanych z uroczystościami, takimi jak śluby. Podarowano ją do muzealnej kolekcji w 1989 roku. Była oprawiona w ramę i zabezpieczona szybą. W tej formie stanowiła prawdopodobnie dekorację w domu jej poprzednich właścicieli. W związku z planowaną ekspozycją chusty na wystawie podjęta została decyzja o jej wyjęciu z ram w celu zaprezentowania jej pierwotnej funkcji. Podczas dokładnych oględzin obiektu okazało się, że w jego wnętrzu zaszyte były dwie niepełne strony z gazety z 1973 roku. Stały się one doskonałą wskazówką do bardziej precyzyjnego datowania obiektu, który wcześniej określany był bliżej roku jego podarowania do zbiorów Muzeum.

Prawdopodobnie jeszcze wiele obiektów kryje w sobie tego rodzaju tajemnice. W związku z dokuczającym nam przez niemal 50 lat brakiem przestrzeni wystawienniczej wiele obiektów od dawna pozostawało w muzealnych magazynach. W ciągu ostatnich kilku lat, podczas przygotowań do otwarcia Galerii Indonezyjskiej kilkaset z nich zostało poddanych pracom konserwatorskim i bliższym przeglądom kuratorskim. Nadal jednak wiele czeka na swoją kolej.



Maska w trakcie i po konserwacji, MAP 497 (ze zbiorów MAiP)



Chusta *dalamak*, MAP 9017 (ze zbiorów MAiP)



Fragment gazety wyjęty
z wnętrza chusty
(ze zbiorów MAiP)

Rozwój

Jednoczesnym wyzwaniem i szansą dla obecnych kuratorów jest poszerzanie i uzupełnianie kolekcji. Ostatnie zakupy dokonywane były z myślą o otwartej niedawno Galerii Indonezyjskiej. Zakupiono głównie stroje, ponieważ w związku z ograniczonym czasem prezentowania eksponatów z materiałów wrażliwych na światło, takich jak tkaniny i skóra, potrzebne były dublety dla obiektów wytypowanych do ekspozycji. Zakupiono zatem m.in. elementy męskiego stroju odświeżonego ze środkowej Jawy oraz strój do tańca z Bali.

Kolekcję staramy się uzupełniać także o obiekty z rejonów i kategorii, które dotychczas nie są w niej reprezentowane. Zgodnie z tym założeniem, w 2021 roku zakupiony został zbiór obiektów z Małych Wysp Sundajskich, głównie Sumbi, liczący prawie 100 obiektów. Obecnie zmuszeni jesteśmy poszerzać kolekcję z rozmysłem i planem, także ze względu na ograniczoną przestrzeń magazynową i wysokie koszty utrzymania eksponatów we właściwym stanie. Nie szukamy antyków, ale koncentrujemy się na współczesności. Staramy się zidentyfikować ciekawe zjawiska i przemiany w kulturze oraz zachować ich warstwę materialną w postaci przedmiotów włączanych do kolekcji muzealnej. Przykładem takiego sposobu powiększania zbiorów MAiP są maseczki ochronne z tkanin we wzory *batikowe*, które już na zawsze pozostaną świadectwem czasów pandemii spowodowanej koronawirusem.

Kilka lat temu w Muzeum zaczęliśmy też gromadzić i udostępniać on-line materiały audiowizualne stanowiące doskonałe uzupełnienie zbiorów. Większość z nich to negatywy, slajdy i odbitki, które są sukcesywnie poddawane digitalizacji, ale pozyskujemy także filmy i zdjęcia cyfrowe. Obecnie w inwentarzu cyfrowym zajmują one 46 323 pozycji, z czego 8882 dotyczą Indonezji. Są to fotografie z archiwów osób najbardziej zasłużonych dla powstania i działalności MAiP – Andrzeja Wawrzyniaka i Janusza Kamockiego, a także reporterów, w tym Jerzego Chociłowskiego, podróżników, dyplomatów, misjonarzy i innych Polaków pracujących w Indonezji. Zazwyczaj Muzeum otrzymuje je w formie darów przekazywanych przez autorów



Balijski strój do tańca *legong*, MAP 20974 (ze zbiorów MAiP)

lub ich spadkobierców. Do przechowywania delikatnych materiałów fotograficznych przystosowano jedno z muzealnych pomieszczeń. Obecnie Muzeum dysponuje profesjonalną infrastrukturą pozwalającą nie tylko zapewnić materiałom fizycznym bezpieczne dla ich długotrwałego przechowywania warunki, ale także digitalizować je zgodnie z najnowszymi wytycznymi i możliwościami technicznymi oraz udostępniać szerokiej publiczności.

Większość materiałów audiowizualnych trafia do Muzeum nieopisanych. Wymagają wnikliwej analizy oraz identyfikacji znajdujących się na nich miejsc i sytuacji. Przy tak małym zespole kuratorskim, jakim dysponuje Muzeum, to praca na lata, jednak już teraz fotografie te stanowią doskonałe źródło wiedzy oraz budują kontekst dla prezentowanych na wystawach muzealiów. Istotny jest także fakt, że wiele z tych zdjęć pochodzi z czasów, kiedy tworzona była kolekcja założycielska. Są więc doskonałym materiałem kontekstowym pozwalającym wniknąć nieco w realia życia, w jakich kolekcja ta powstała. Jest to także doskonałe pole do badań dla specjalistów z różnych dziedzin, które wciąż czeka na ich zainteresowanie.

Podsumowanie

Indonezyjska kolekcja Muzeum Azji i Pacyfiku jest z pewnością z wielu wspomnianych już względów kolekcją ciekawą. Mam nadzieję, że teraz, kiedy wreszcie prezentujemy jej wycinek na wystawie stałej, co było naszym wieloletnim dążeniem, będziemy ją mogli eksplorować i wykorzystywać na nowe sposoby. Wierzę, że także niniejsza publikacja może przyczynić się do zwiększenia zainteresowania kolekcją wśród badaczy z innych instytucji, którzy dostrzegą w niej potencjał do prowadzenia własnych badań. Coraz śmieiej angażujemy się także w działania międzynarodowe i widzimy zainteresowanie ze strony badaczy zagranicznych. Staramy się kolekcję promować i sukcesywnie udostępniać kolejne jej części na stronie internetowej, natomiast na miejscu, w Muzeum, udostępniamy zainteresowanym pełny katalog zbiorów w wersji cyfrowej.

Bibliografia

Cook Rosie H., 2017: *Making Connections: The Bundengan of Wonosobo*. Rosie H. Cook (blog), <https://rosiehcook.com/making-connections/> [dostęp: 22.12.2017].

Kamocki Janusz, Dzieduszycka Maria (red.), 1974: *Broń Indonezji: katalog ze zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka*, Kraków: Muzeum Narodowe, Muzeum Etnograficzne.

Ginter-Frołow Magdalena, Wasilewska Joanna (red.), 2016: *Azja/Pacyfik/Solec 24*, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku.

Strzechowska Monika, 2000: *Muzeum Azji i Pacyfiku. Historia i zbiory* [w:] *Orient w kulturze polskiej. Materiały z sesji jubileuszowej z okazji 25-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, 15–16 października 1998*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

Wasilewska Joanna, 2021: *Marynarz, dyplomata, kolekcjoner – Andrzej Wawrzyniak (1931–2020)*, „Muzealnictwo”, nr 62, s. 53–57.

**KRZYSZTOF
MORAWSKI**

KRISY Z BALI – FORMA I SYMBOLIKA

Ozdobne sztylety *krisy* do dziś odgrywają ważną rolę w życiu Balińczyków jako dziedziczone w linii męskiej przedmioty ceremonialne. Istnieje wiele ich odmian, różniących się szczegółami zdobień. *Krisy* mają złożoną symbolikę i wiążą się z nimi prastare wierzenia. Artykuł zilustrowano, w znacznym stopniu opierając się na kolekcji balijskich *krisów* z Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Wiele z nich znalazło się na otwartej w 2022 roku wystawie stałej pt. „Podróże na wschód”, której część stanowi sztuka i rzemiosło Indonezji.

***Kris* w Indonezji – budowa, występowanie, znaczenie**

Krisy to dwusieczne, niekiedy faliste, a często pięknie zdobione sztylety, będące narodową bronią Nusantara, największego archipelagu świata. Są niesymetryczne, co oznacza, że ich głównia rozszerza się w górnej części przy rękojeści niejednakowo: mocniej w jedną stronę niż w drugą. To rzadkość wśród białej broni, nie tylko azjatyckiej. Tę cechę pogłębia



Detale głowni *krisa*, MAP 18786,
fot. Eugeniusz Helbert (ze zbiorów MAiP)

96 jeszcze pozioma nakładka, zwana *ganją*, na górnej części głowni, przy samej rękojeści, mająca kształt niedużej metalowej sztabki z zadziorami. Przypomina jelec – poprzeczny element np. w mieczu – i pełni jego funkcję, czyli chroni rękę przed cięciem ze strony przeciwnika, ale jalcem nie jest. W Europie bowiem jelec to część rękojeści, a w *krisie* – część głowni. Ten przykład ilustruje terminologiczne trudności: niekiedy azjatycka broń wymyka się naszemu systemowi terminów.

Nakładka *ganja* jest osadzona na trzpieniu głowni, szpikulcu wystającym z głowni na podobieństwo długiego spłaszczonego gwoźdźdza. Trzpień (jaw. *paksi*) przechodzi przez otwór wykonany w *ganji* (a dalej jest wsunięty w rękojeść), ale otwór nie wypada pośrodku nakładki. Dłuższy jej koniec jest wąski i często wyposażony w zadziory, krótszy zaś – pogrubiony, gdyż kontynuuje zgrubienie znajdujące się na jednym z dwóch ostrzy, zwane „twarzą *krisa*”, inaczej *gandik*. *Ganja* kontynuuje więc i akcentuje niesymetryczność reszty głowni. Co ciekawe, *krisy* symetryczne jak miecz zdarzają się także, ale są rzadkie.



*Kris dla osób o randze władców na Bali, MAP 17160,
fot. Eugeniusz Helbert (ze zbiorów MAiP)*

Inną cechą *krisów* jest jasny wzór, zwany *pamore*m, przypominający słoje, linie, liście paproci lub palmy, formy w przybliżeniu geometryczne i symboliczne, widoczny na ciemniejszym (a na Bali czarnym lub ciemnobrązowym) tle głowni. Trudność wykonania *pamoru* zwiększa to, że nie jest on widoczny w czasie pracy²¹, a staje się taki, dopiero gdy po wykuciu i dopracowaniu głowni (dłutkami, pilnikami i oszlifowaniu) zostaje ona wytrawiona w roztworze zawierającym arszenik. Wówczas żelazna powierzchnia głowni ulega zaczernieniu,

21

Pamor – wzór wkuwany w głownię, a dokładniej skuwany razem z nią. Wpierw powstaje sztaba skuta z obu tych materiałów, którą następnie łamie się na pół i rozkuwa do pierwotnej długości. To podwaja liczbę linii, a zabieg można powtórzyć, nawet kilkakrotnie. Powstanie najprostszy *pamor* złożony z linii, wzór zwany *adegiem*. Tak uzyskaną sztabę dzieli się następnie na trzy części, z których jedna – krótsza od pozostałych dwóch – będzie uformowana w nakładkę *ganja*, pełniącą rolę jelca. Dwie dłuższe zaś przekłada się sztabą stali i skuwa się je wszystkie razem. W ten sposób formuje się głownię *krisa*, która w przekroju nieco przypomina kanapkę ze stalowym rdzeniem w środku oraz dwiema okładzinami z żelaza z *pamore*m na obu płaszcach. Dlatego *krisy* mają na ogół jednakowy *pamor* po obu stronach; ale nie jest to regułą. Wykuty *kris* trzeba jeszcze czytelować, polerować i wytrawić, po czym następuje jeszcze natarcie aromatycznym olejem.

pamor zaś – stop żelaza z niklem – jest na to odporniejszy i pozostaje jasny, srebrzysty lub lekko żółtawy. Wzory nie są przypadkowe – symboliczne i, co więcej, otoczone wiarą w ich magiczne moce. W związku z tym muszą być możliwie zbliżone do pewnych wzorców, których najlepsza literatura przedmiotu wymienia ponad 230 (Tammens, 1993).

Kolejną ważną cechą jest obecność wielu różnych, mniejszych i większych zadziórów na obu ostrzach, jak też zagłębień i żeberek w obu powierzchniach (płazach) głowni. Szczegóły te grupują się głównie w jej górnej części, przy rękojeści. Co istotne, ich dobór i wzajemny układ nie jest przypadkowy i podobnie jak wzór *pamor* musi być uwzględniony przez mistrza – miecznika *empu*.

Wielka jest różnorodność opraw – czyli rękojeści i pochew – *krisów*²², w tym zwłaszcza rękojeści, mających bardzo wiele odmian regionalnych. Rękojeści często są figuralne, o różnym stopniu stylizacji, niekiedy geometryczne. Wykonywano je z rozmaitych materiałów. Rękojeści są odejmowalne, można je wymienić i w istocie nieraz się to zdarzało²³. Gdyby nie to, miejsce pochodzenia *krisa* można by rozpoznać po samej rękojeści, gdyż wykazują one największą różnorodność, a poszczególne wyspy mają swój typ, czasem więcej niż jeden (na Jawie, Bali, Sumatrze). Antropomorficzne obejmują formy od całkiem czytelnych, wyraźnie ukazujących postać o ludzkich cechach, przez wciąż czytelną, lecz lekko stylizowaną figurę przodka w rękojeściach typu *Jawa demam* („Jawajczyk w gorączce”) z pewnych części Sumatry, po całkiem odrealnione środkowojawajskie rękojeści *tunggak semi* („pączkujący pień”), w których daje się z trudem rozpoznać jakby głowę i uproszczoną sylwetkę jako uchwyt. Cała jednak forma jest w swoim uproszczeniu wysmakowana: złożona z wygładzonych, pionowych powierzchni – faset. Istnieją rękojeści zoomorficzne:

22 Rękojeści *krisów* z różnych wysp często tworzą z pochwami stylistyczne komplety.

23 Zdarzało się, że np. przy okazji sprzedaży *krisa* na inną wyspę broń otrzymywała nową rękojeść, zgodną z miejscowym stylem.

w formie papugi, czegoś w rodzaju konika szachowego, chrząszcza (na Bali), a także wiele typów geometrycznych.

Pochwy również wykazują różnorodność. Ich szczególną cechą jest występowanie górnej, poprzecznej, krótszej części, określanej jako *wrangka* albo łódka, przez co całość przypomina literę T. Ale ta litera znów jest lekko niesymetryczna, gdyż górna, poprzeczna część pochwy mieści w sobie wspomnianą niesymetryczną nakładkę *ganja* na głowni, zatem i ona sięga dalej w jedną stronę niż w drugą. Pochwy *krisów* różnią się głównie łódkami. Wreszcie, występować może na podłużnej części pochwy *krisa*, zwanej *gandarem*, okucie w formie rękawa z blachy z metali szlachetnych lub częściej ze stopów metali półszlachetnych: paktongu i tombaku. Jego powierzchnia bywa rozmaicie opracowana: gładka, grawerowana lub wytłaczana. Samo okucie również występuje w nieco różniących się odmianach. Może być pełne i wówczas często zdobi je grawerowany ornament, ale też może mieć – po jednej stronie – wycięte ażury. W innej wersji pojawia się podłużne, wąskie wycięcie na niemal całą długość, występujące znów tylko po jednej stronie, lub podłużne okienko, za które może być wsunięta dekoracyjna metalowa wkładka z ażurowym ornamentem. Lokalnie – na Madurze i rzadziej na Bali – okucie bywa przedłużone w górę, na łódkę, o dekoracyjnie wytłaczaną w metalu maskę Bomy o groźnych rysach.

Krisy występują zatem w licznych odmianach regionalnych na wielu, choć nie wszystkich, wyspach Indonezji, na części archipelagu Filipin i w Malezji. W Indonezji *krisy* znane są na Jawie – przypuszczalnie ich kolebce, choć geneza tej broni nie jest w pełni wyjaśniona – a poza nią na Sumatrze, części Sulawesi, na wybrzeżach Borneo, na Bali, Lomboku, Sumbawie. Nie wytwarza się ich zaś na leżących na wschód od Sumbawy Małych Wyspach Sundajskich, w centralnej części Borneo i na Molukach.

Wykuwanie *krisów* należało w Indonezji do wysoko cenionych sztuk. O randze tych przedmiotów w kulturze Nusantara świadczą ich rozbudowana terminologia w językach regionu, zwłaszcza w jawajskim. Istnieje wielka liczba nazw własnych poszczególnych części i detali *krisa*. I tak np. jawajskiemu słowu

wilah na określenie głowni odpowiada malajskie i indonezyjskie *mata keris*, dosłownie „oko *krisa*”. Z kolei jawajskiemu terminowi *ukiran* (dosł.: „rzeźba”), oznaczającemu rękojeść, odpowiada indonezyjskie *hulu keris* – „część górna sztyletu”. Również sama nazwa tej broni różni się w różnych językach używanych w Indonezji, np. wśród zachodniosumatrzańskich Minangkabau jest to *karih*, na Filipinach *kalis*. Również nazwa typu *krisa* zyskuje rozszerzenie w zależności od szczegółów cechujących dany typ. Na przykład nazwa *keris Nagasasra* („*kris* koronowany wąż”) oznacza, że wzdłuż całej głowni na obu płazach jest wykute i złożone ciało węża, a głowa w koronie zaczyna się przy rękojeści, na jednym z dwóch ostrzy. Z kolei *keris Nagakresna* („*kris* czarny wąż”) przedstawia podobną sylwetkę węża po obu stronach głowni, ale jest ona zaczerpnięta, nie złożona. Oba wymienione typy stanowią przykłady szczególnie spektakularnie zdobionych głowni, w dodatku są faliste. Nazwy zaś zależą na ogół od kombinacji detali: od wyboru pewnych zadziórów i zagłębień w zestawieniu z obrysem głowni, prostym lub falistym, i nieparzystą liczbą wygięć, zwanych *lukami* – zatokami (*krisy* proste określa się jako 1 *luk*). Kombinacja określana jest słowem *dapor*, a jako że istnieją różne kombinacje, to każdy *dapor* ma osobną nazwę (Tammens, 1991: 40–59).

Co ciekawe, *krisy* faliste przeważają w kolekcjach, choć w rzeczywistości częściej występują proste. *Krisy* faliste są bardzo spektakularne, trudniejsze do wykucia i bardziej pracochłonne niż *krisy* proste. W warsztatach kowali mieczników powstawało znacznie więcej *krisów* o głowniach prostych.

***Krisy* na Bali**

Balijskie *krisy* różnią się od tych z innych wysp dość dużymi wymiarami i znaczną wagą. Jest to jedna z największych odmian *krisa*. Ich głownie są dość duże i ciężkie, widać to na przykład, w porównaniu z jawajskimi i najdelikatniejszymi – sumatrzańskimi. Poza tym zachowują te same wzory *pamoru* i kształty (*dapor*), co jawajskie, bywają proste lub faliste.

Krisy z sąsiedniego Lomboku, częściowo pozostającego pod wpływem kultury Bali, są w zasadzie takie same jak balijskie, ale spotkałem się z opinią – jak wydaje się, sporną – iż są mniej dokładnie polerowane, lekko szorstkie (Ghiringhelli, 2007: 46–47)²⁴.

Balijskie *krisy* wykonywano w różniących się odmianach – dla klas wyższych (arystokratów i braminów) oraz dla ludu (balijski – *sudra*). Prócz tego w obrębie *krisów* dla obu wyżej wymienionych grup społecznych istniał podział na ceremonialne i służące do walki. Różniła je forma łódki, czyli górnej, poprzecznej części pochwy. W okazach ceremonialnych łódki były obłe, kanciaste o obrysie zbliżonym do prostokąta, lub fantazyjne, o kształcie trapezu z wydłużonymi w górę końcami. Wszystkie były wydatne w proporcji do całości, a te w egzemplarzach do walki – zredukowane do formy przypominającej spłaszczony lejek. Na uwagę zasługuje właśnie ten fakt: pochwy *krisów* z Bali mają łódki we wszystkich czterech znanych w Indonezji odmianach. Jest to wyjątek w skali kraju, ponieważ na Jawie stosowane są tylko trzy, brak tam odmiany geometrycznej, przypominającej prostokąt.

Rękojeści *krisów* z Bali również odznaczają się dość dużymi wymiarami. Występują zasadniczo w odmianie geometrycznej i antropomorficznej (z uzupełnieniem w postaci zoomorficznej – chrząszcza, o czym niżej). Niektóre – niezależnie od typu – są okute w całości blachą z metalu szlachetnego, często srebra, i bardzo dekoracyjne, co oznacza, że są ceremonialne. Rękojeści z drewna służyły natomiast do walki. Te z balijskich, które są okute metalem, mają w dolnej części pierścień, tzw. *selut* z metalu szlachetnego z wprawionymi kamieniami ozdobnymi w formie kaboszonów – istotny wyróżnik rękojeści *krisów* z tej wyspy. Niekiedy jest on naśladowany w rękojeściach z drewna, imitacyjnie wyrzeźbiony w powierzchni rękojeści wraz z drewnianymi kaboszonami.

Antropomorficzne rękojeści figuralne określa się jako *togogan*. Były przeznaczone dla władców i arystokracji

(dworzan). Ukazane na tych rękojęściach postacie pochodzą z mitologii hinduistycznej, w tym z eposów indyjskich. Mitologiczne rękojęści są w stylizacji podobnej do tej, która cechuje lalki jawajskiego i balijskiego teatru cieni (*wayang kulit*). Stylistykę tę wyróżniają – zwłaszcza na Jawie – szczególnie wąskie oczy i ostre, szpiczaste nosy postaci spokojnych i pozytywnych, zaś oczy koliste i wytrzeszczone – porywczych i negatywnych, np. złych władców. Niektóre rękojęści przedstawiają postacie takie jak np. heros Bima z eposu *Mahabharata* lub hinduistyczny bóg wiatru – Bayu, czy postacie o groźnych, wyraźnie demonicznych cechach, z podkreślonymi kłami i kolistymi oczami. W katalogach aukcyjnych i często w literaturze przedmiotu rozpowszechniony jest nawyk określania ostatnich z wymienionych postaci terminem *rak-sasa*, nazwą dla pewnego rodzaju demonów z mitologii hinduistycznej. Stopień malującej się na nich grozy może być różny: od twarzy wręcz potwornej (ogromne, wyszczerzone zęby zajmujące niemal połowę twarzy, obnażone kły, kuliste oczy teleskopowo wytrzeszczone) do takiej z zaznaczonymi tylko kłami.

Postacie ukazywane na rękojęściach figuralnych bywają niekiedy rozpoznawane w literaturze przedmiotu z imienia, ale zdarzają się w tym niekonsekwencje. Do tych postaci należą:

- Bayu – hinduistyczny bóg wiatru;
- Bima – heros z *Mahabharaty*, mityczny syn Bayu;
- Rahwana – główny negatywny bohater *Ramajany*, ukazwany jako demon i wojownik zarazem;
- Bhuta Nawasari – groźna forma Syiwy, tj. Śiwy (Ghiringhelli, 2007: 154–155);
- Durga – groźna bogini hinduistyczna (Weihrauch, Kloubert, Aljunied, 2015: 122).

Postacie na rękojęściach antropomorficznych są ukazane w siedzącej pozie na wysokim cokoliку, złączonym z daną postacią w całość. Spośród wymienionych, najmniej trudności sprawia identyfikacja czwartego z nich – Bhuty Nawasariego,



Rękojeść przedstawiająca Bayu
(ze zbiorów Metropolitan
Museum w Nowym Jorku,
[https://www.metmuseum.org/art/
collection/search/23017](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23017))

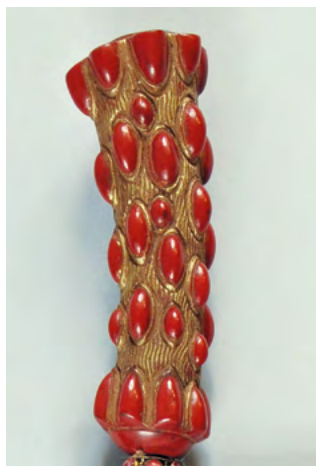


Rękojeść typu *kocet-kocetan*,
fragment *krisa*, MAP 18785,
fot. Eugeniusz Helbert (ze zbiorów MAiP)

103

gdyż ma charakterystyczną ikonografię: dynamiczną pozę i gest. Siedzi, ale wydaje się, że jest w ruchu, z kolaniem uniesionym wysoko w górę aż przed tors, a ręką sięga za głowę i trzyma trójkątny przedmiot, określany jako kłos ryżu lub kwiat pandanusa.

Specyficzny typ stanowi rękojeść zoomorficzna, mająca formę realnie istniejącego chrząszcza, zwanego *kocet-kocetan*. Ten owad symbolizuje postać z hinduistycznej mitologii. Jest to mityczny brat orła Garudy. Te rękojeści przeznaczone są dla braminów.



Fragmenty *krisów*
 MAP 381, MAP 119,
 MAP 18795, MAP 125,
 MAP 18790,
 fot. Eugeniusz Helbert (ze zbiorów MAiP)

Rękojeści geometryczne są dla najniższej warstwy społecznej. Występują w kilku odmianach:

- cylindryczna, lekko wygięta, obłożona metalem lub o uchwycie w metalowej plecionce – *grantim*; są elementem *krisów* ceremonialnych w tej grupie społecznej;
- cylindryczna, lekko wygięta, z owijką na uchwycie – *tapukan*; owijka zwykle z końskiego włosia lub ze sznurka;
- harmonijkowa fasetowana – *cecekahan*²⁵;
- przypominająca krótką i masywną rączkę od parasola – *bebondolan*; jest podobna do rękojeści środkowo-jawajskich, zwanych *tunggak semi*, ale wyraźnie od nich masywniejsza;
- cylindryczna, z kilkoma rzędami owalnych „narośli” – *cecanginan* (Weihrauch, Kloubert, Aljunied, Heckmann, 2015: 120)²⁶.

Warto wspomnieć o *krisach*, których pochwy są ozdobione polichromią – wzorami roślinnymi i geometrycznymi w złotej barwie na gładkim tle czerwonym, zielonym lub czarnym (niekiedy użytych jest w ornamencie więcej barw niż złota) – ten typ rękojeści był przeznaczony dla dworzan.

Wszystkie *krisy* mają między rękojeścią i głownią wąski metalowy pierścień, na Bali zwany *uwarem*. Zasłania on

25 Pokrewną nazwę *cekah solas* podała Ghiringhelli (2007: 46). Nazwę tę przełożono jako „jedenaście nacięć” (<https://www.mandarinmansion.com/item/bali-straight-keris>). Wśród rozbieżności w literaturze przedmiotu zdarzają się te dotyczące nazw typów rękojeści. Edward Frey (2003: 60) i Gerard Tammens (1994: 20) podali nazwę *terhi-merhi*. Czasem występuje też zamienianie nazw parami, np. dla rękojeści *cecekahan* i *bebondolan*.

26 Także tu istnieją rozbieżności wśród znawców przedmiotu co do nazw typów rękojeści. Ten typ jest określany jako *cecanginan* (Weihrauch, Kloubert, Aljunied 2015: 120) lub jako *jampaka* (Tammens 1994: 24). Alan Maisey na blogu znawców starej broni argumentował, opierając się na zasadach języka balijskiego, że właściwa jest prostsza wersja pierwszej z tych nazw: *cenangan* (<http://www.vikingsword.com/vb/showthread.php?t=23380>).



Fragment *krisa*, MAP 17988, fot. Eugeniusz Helbert (ze zbiorów MAiP)

nieduży fragment trzpienia głowni, który w *krisach* nie jest całkiem wsuwany do wnętrza rękojeści. *Uwary* są w *krisach* wykonywane z najróżniejszych materiałów, w tym z miedzi, mosiądzu, niekiedy srebra, a nawet ze złota, i zdobione z użyciem rozmaitych technik, takich jak wytłaczanie, granulacja, niekiedy mosiądzowanie lub srebrzenie oraz kameryzacja. Na Bali są szczególnie zredukowane, wyglądają niemal jak obrączki, ale bywają zdobione równie bogato, jak biżuteria, zwłaszcza kameryzowane, przy czym stosuje się często autentyczne kamienie ozdobne, w skromniejszych okazach barwne szkiełka.

Rola *krisów* w kulturze Bali

Wyspa Bali znalazła się w orbicie wpływów kultury Indii co najmniej od VII wieku n.e. Chiński uczony i podróżnik Yijing (635–713) wspominał, że w czasie swej wyprawy do Indii odwiedził ok. 670 roku. buddyjski kraj, zwany Bali (Ramseyer, 2002: 35). Wpływ ten mógł pochodzić z samych Indii albo nastąpił być może za pośrednictwem międzynarodowego

buddyjskiego uniwersytetu w Sriwijayi na południowej Sumatrze, gdzie w VII wieku skupiło się grono ponad tysiąca studentów i wykładowców. Istnieją pierwsze królewskie dekrety z ok. 882 roku napisane w języku starobalijskim bez śladu jawanizmów, co wskazuje na początkową niezależność wpływu Indii na Bali – bez pośrednictwa Jawy (Ramseyer, 2002: 36). Tenże jednak nastąpił i miało to miejsce prawdopodobnie na przełomie X i XI wieku. Udayana, potomek pierwszego wymienionego w źródłach z imienia króla Bali – Kesariego Warmadewy – w 989 roku poślubił księżniczkę z królewskiego rodu władającego na Jawie Wschodniej, a ich syn Erlangga władał Jawą Wschodnią (Ramseyer, 2002: 36). Jawajski wpływ przeobraził Bali (z wyjątkiem wiosek Bali Mula – Najwcześniejszych Balińczyków, o czym niżej), gdy została ona podbita w 1343 roku przez Gajah Madę, potężnego ministra przy królu Rajasanagarze – nazywanym także Hayamem Wurukiem, władcy wschodniojawajskiego imperium Majapahit. Minister ustanowił i wysłał na Bali swojego wasala-namiestnika. Był to bramin Sri Kresna Kapakisan. Ten ostatni, zakładając swój dwór (*kraton*) w Samprangan, ponoć wziął ze sobą swój *kris* – jak głosiła nie całkiem jednak wiarygodna kronika balijska (Ramseyer, 2002: 57) – oraz przeniósł swych dworzan z Jawy. Następny dwór powstał w Gelgelu, jeszcze w tym samym XIV wieku. Wraz z upadkiem państwa Majapahit pod wojennym naporem młodych islamskich państweczek na Jawie w stuleciach XV i XVI nastąpiła migracja osób, zwłaszcza elit, nieakceptujących nowego stanu rzeczy. W ten sposób dokonała się kolejna faza jawajskiego wpływu kulturalnego. Nawet jeśli nie było to legendarne, jednorazowe wydarzenie wskutek upadku Trowulanu, stolicy imperium Majapahit, tylko trwająca dziesięciolecia, stopniowa emigracja Jawajczyków wyznających hinduizm i buddyzm, to niewątpliwie świadczy o jawajskim wpływie na Bali.

Do czasu ostatecznego podboju przez Holandię w 1908 roku Bali była złożona z wielu małych zwalczających się królestw, których granice mają dzisiejsze dystrykty na mapie administracyjnej. Poprzez dwory tych lokalnych królów postępowała jawanizacja Bali. W XIV wieku trwał podbój Bali, w tym czasie Jawa kwitła pod względem kulturalnym. Wówczas, za

dynastii Majapahit dokonywał się rozkwit sztuk przedstawiających, w tym rzeźby, teatru i literatury (Ramseyer, 2002: 57). Jawajską kulturę przejmowały na Bali najpierw władcy i ich otoczenie. Docierali do nich artyści i rzemieślnicy z Jawy, mający różne specjalności, wśród nich aktorzy i tancerze, ale też rzeźbiarze, snycerze i malarze, a także kowale i złotnicy. Do dziś wielu artystów i rzemieślników tradycyjnych dziedzin sztuk i rzemiosła wywodzi swoje genealogie z Jawy, balijscy władcy zaś lubili uważać za swoich przodków Pandawów – pięciu braci herosów występujących w *Mahabharacie*.

Kris na Bali, jak również na Jawie, jest otaczany czcią. Wierzy się w związek *krisa* z przodkami, pali mu się kadzidło i składa ofiary (żywność, kwiaty). Jest tak na Bali, gdzie właściwie składa mu ofiary razem z tymi dla przodków raz do roku, czyli co 210 dni według kalendarza obrzędowego. Jest tak również na Jawie, mimo trwającej od pięciu wieków islamizacji wyspy. *Krisa* wyświeca kowal – mistrz *empu*, który na Jawie ma status kapłana niższej rangi²⁷, gdyż przysługuje mu prawo przeprowadzania rytuału ożywienia *krisa*, obdarzenia go duszą, której siedliskiem – jak się wierzy – jest *pamor*. W zasadzie więc tylko głównia w *krisie*²⁸ jest otoczona czcią. Na Bali – w hinduistycznej społeczności – kowale *pande besi* są połączeni w klan wywodzony od Brahmy jako ich mitycznego przodka. W obrębie ich klanu przekazuje się tajniki rzemiosła i rytuałów z nim związanych. Jeśli członek klanu nie chce wykonywać tego zawodu, nie musi tego czynić, lecz i tak jest zobowiązany do składania darów ofiarnych temu mitycznemu przodkowi w *pura dadya* – świątyni przodków.

Balijscy kowale wykonywali nie tylko *krisy*, ale także włócznie, noże, narzędzia rolnicze, nożyce do nasion palmy arekowej (tzw. orzechów betelowych), wchodzących w skład używki (*betelu*). W czasie wykonywana *krisa* na zamówienie

27 Kowale w Indonezji, w tym na Bali, cieszyli się szczególnym szacunkiem, gdyż wierzono, że metale – a zwłaszcza żelazo – są naładowane jakimiś magicznymi mocami.

28 Wyjątek stanowią rękojeści na Jawie, zwane *ganami*, takie, które z natury miały kształt zbliżony do rzeźby groźnej hinduistycznej bogini Durgi.

króla, lub urzędnika dworu będącego arystokratą, co dzień w czasie pracy musiał zanosić modły i składać ofiary mające zapewnić pomyślność tej pracy. Zaczynał w dzień uważany za pomyślny i kuł od świtu do zmierzchu (Ramseyer, 2002: 64)²⁹.

Kris nosi się zatknięty z tyłu, a ze względu na jego duże wymiary i miejscowy typ stroju wiązanego wysoko na torsie – rękojeść wystaje ponad prawym ramieniem, niemalże na wysokości głowy. Ma to „chronić od sił zła” od tyłu. Wierzy się, że *kris* jest strażnikiem swego właściciela i może go ostrzec przed niebezpieczeństwem, zwłaszcza gdy na rękojeści jest wyobrażony bóg hinduistyczny lub *raksasa* (de Marval, 1997: 32). W czasie zbiorowych samobójstw – *puputanów* – na Bali (1906 i 1908 r.) w rozpaczliwym proteście przeciw zbrojnemu atakowi Holendrów na pałac, władca i arystokratyczni dostojnicy kierowali swe *krisy* przeciw holenderskim żołnierzom uzbrojonym w karabiny, gdyż *krisy* mogą razić na odległość.

Dawna balijska etykieta miała jakoby wymagać, by składając wizytę w pałacu lub domu ważnej osoby, zostawić swój *kris* w ręku rzeźbionej w drewnie i polichromowanej postaci, stojącej tuż przy drzwiach (Brinkgreve, 2010: 245). Ma ona formę ludzką (książę, jeden ze sług) bądź zwierzęcą, np. małpią (Hanuman) lub żabią. W wyciągniętej dłoni postaci jest wykonany odpowiednio szeroki otwór do wsunięcia *krisa*. W przypadku żaby służy temu celowi zwrócony pionowo w górę i otwarty pyszczek.

Kris stał się elementem męskiego stroju nawet w wiosce Tenganan Pegeringsingan należącej do wiosek Bali Mula (Pierwotni/Najwcześniejsi Balijscy)³⁰ – jak określa się społeczność rdzennych Balijszyków, zachowujących kulturę sprzed wpływu jawańskiego w X wieku. Każdy mężczyzna, wychodząc z domu, musi mieć ze sobą *kris*. Złamanie nakazu grozi wykluczeniem na trzy dni z uczestniczenia w życiu wspólnoty

29 Prawdziwi kowale może istnieć jeszcze do dziś na Bali, ale obecnie dominują szarlatani z ich turystycznymi podróbkami (Ramseyer, 2002: 64).

30 Inaczej: Bali Aga (Górcy Balijscy), ale określenie to uchodzi za uwłaczające.

i w rytuałach (Ramseyer, 2002: 64). *Kris* przeniknął więc nawet do wioski należącej do takiej pradawnej społeczności.

Geneza *krisa*

Istnieją różne teorie dotyczące genezy tego typu broni. *Krisy* miałyby według nich stanowić wynalazek własny – zapewne jawański, albo mieć prawnórk na terenie Wietnamu lub też w Indiach. Prócz tego brane jest pod uwagę pochodzenie z Chin, o czym niżej.

Kris w formie wykształconej w pełni, czyli takiej, jaką znamy do dziś, istnieje co najmniej od XIV wieku, gdyż z tego stulecia pochodzi najstarszy datowany okaz tej broni³¹. Spośród obecnie przyjętych teorii, rozpowszechniona jest ta o pochodzeniu *krisa* od formy, zwanej *krisem Majapahit* – od nazwy dynastii władającej krajem z Jawy Wschodniej od schyłku XIII do początku XVI wieku – lub wymiennie *krisem sajen* (indonezyjskie: dar ofiarny). Teorię tę wprowadził w 1947 roku George Cathart Wooley i do dziś nie została podważona (Wooley, 1947). *Kris* taki był wykuty w całości – rękojeść i głownia – z kawałka żelaza uprzednio skutego w jedną bryłę razem z *pamore*m (stopem żelaza i niklu), rękojeść zaś była antropomorficzna. W przypadku tych *krisów* podejrzewa się, że mogły im służyć za wzór brązowe wietnamskie sztylety z III wieku p.n.e. z rękojeścią w formie ludzkiej sylwetki, tworzącej całość z głownią. Nie odznaczały się jednak typową w *krisach* niesymetrycznością. Ponadto nie dotarły do nas na razie żadne znaleziska z okresu pomiędzy epoką Dong Son a czasami, w których mogły zaistnieć *krisy sajen* / *krisy Majapahit* (Frey, 2003: 9–11), czyli przed 1000 rokiem n.e.

Kris Charlesa Knauda – określenie od nazwiska jego dawnego holenderskiego właściciela (1840–1897), lekarza przy Pakualamie V władającym księstwem Pakualaman, które stanowiło część sułtanatu Yogyakarta na Jawie Środkowej. *Kris* ten lekarz otrzymał w darze od władcy. Obecnie jest zdeponowany w Royal Tropical Institute w Amsterdamie. Udało się odczytać datę na głowni *krisa*: 1342 rok, istnieją jednak domysły, że okaz ten jest dawniejszy, tylko data odnosi się do zdobień na *krisie* i rzekomo jest umieszczona wtórnie.

(Tammens, 1994: 114–115)³². Nie ma więc etapu pośredniego, żadnego typu sztyletu lub miecza łączącego bronie z tych dwóch mocno od siebie oddalonych epok.

Podobnie rzecz się ma w przypadku zbliżonej teorii, wywodzącej *krisy* z chińskiej brązowej broni *ge* [ko], czyli noża mocowanego do drzewca, przy czym – co szczególnie – poprzecznie do niego, na podobieństwo żelźca siekiery. Ponadto noże te cechował inny, jeszcze bardziej swoisty szczegół: żelźce było niesymetryczne, gdyż wyposażone u dołu w pojedynczy kołec odstający w bok, co wskazywało na podobieństwo do *krisów*. Również jednak i ta broń pochodziła z epoki brązu, z czasów chińskich dynastii Shang i Zhou (XVII wiek – 256 rok p.n.e.), a podobnie jak w przypadku brązowych sztyletów Dong Son nie znaleziono dotychczas przykładów na tyle młodszych, by mogły uchodzić za ogniwo łączące ten typ broni z uformowanymi *krisami* (de Marval, 1997: 8).

Zgodnie z trzecim z aktualnych, ale młodszych, poglądem Garretta Solyoma (Solyom, 1978: 12–13), inną formą *prakrisów* były *krisy buda* (czyli: „Budda” lub „buddyjskie”). Nazwa ta jest przez miejscową ludność zamieszkującą region Surakarty na Jawie Środkowej stosowana do dawnych *krisów* – znalezisk archeologicznych, pochodzących w opinii tubylców z epoki hinduistyczno-buddyjskiej. Pogląd Solyoma rozwinął w ostatnich latach XX wieku Alan Maisey (Maisey 1998: 8–11, 23), który broń tę określił także terminem *kris Prambanan II* w nawiązaniu do wielkiej świątyni na Jawie Środkowej, również wzniesionej w okresie środkowojawajskim, przypuszczalnie na początku X wieku (Kempers, 1959: 59), i bogato zdobionej reliefami architektonicznymi. Wśród licznych scen ilustrujących *Ramajanę* pojawiają się wizerunki tej bardzo dawnej broni. Były to *prakrisy* o szerokiej, krótkiej głowni, przypominającej obły liść zaokrąglony na końcu. Na głowni przy rękojeści miały już tę typową dla *krisów* niesymetryczność, a także charakterystyczną nakładkę *ganja*.

32

Gerard Tammens (1924–2001) był zwolennikiem bardzo dawnego datowania *krisów*; wśród uznanych zachodnich znawców tematu jego stanowisko było niemal odosobnione.

Nadto na ściennych reliefach ze świątyni Prambanan ukazane zostały także inne, nieco podobne formy krótkiej białej broni. Nie miały niesymetryczności na głowni, ich rękojeść była użytkowa, wydłużona, z głowicą i jelcem, a obrys głowni – szerokiej i „liściastej” – skłonił Maiseya w cytowanej wyżej pracy do wysunięcia tezy, że stanowiły jeszcze wcześniejsze ogniwo rozwojowe *krisów*, które nazwał *krisami Prambanan I*. One z kolei miałyby mieć korzenie w dawnych Indiach.

Prócz tych trzech teorii istniały także inne, dziś odrzucone, zwłaszcza ta o pochodzeniu *krisów* od kolca jadowego płaszczki (Gardner, 1936) lub z żelazca włóczni opatrzonego krótką rękojeścią (Griffith-Williams, 1937).

Pochodzenie *krisów* z Jawy głosi sześć dawnych dworskich rękopisów jawajskich, przebadanych ponad sto lat temu przez Holendra J. Ostmeiera (Frey, 2003: 7–8). Rękopisy te są ogólnie zgodne co do chronologii najdawniejszych *krisów* oraz imion królów i kowali – mistrzów *empu*, ale zarazem mocno rozbieżne w innych sprawach. Według nich najstarsze *krisy* powstały między 230 a 288 rokiem n.e. i były proste, pierwszy falisty zaś wykuto w 329 roku. Dane te są jednak podejrzane, dokładne i nie znajdują potwierdzenia w innych źródłach ani w archeologii (Frey, 2003: 7–8).

Według jawajskich legend, *kris* miał być wprowadzony na tzw. Wyspy Wschodnie przez mitycznego herosa Jawajczyków, księcia Panji (w X wieku), razem z teatrem cieni *wayang kulit* i *gamelanem*. W tej legendzie zastanawia zestawienie tych trzech dziedzin kultury. W odniesieniu do *gamelanu* i *wayangu* sądzi się, że były to oryginalne, własne osiągnięcia jawajskiej kultury, niezależne od wpływu Indii, a wskazuje na to związana z nimi rodzima, jawajska terminologia. Teatr cieni występuje w źródłach od XI wieku, co nie jest sprzeczne z legendą. Zatem *krisy* byłyby może jego rówieśnikami. Jak wspomniano, początki *krisa sajen* / *krisa Majapahit* – jednej z dwóch teoretycznych form wyjściowych *krisa* – mogłyby sięgać ok. 1000 roku według domniemywań w literaturze przedmiotu (Tammens, 1994: 114–115).

Krisy – w swej rozwiniętej, znanej dziś formie – mogły rozpowszechnić się na całą nieomal Indonezję i nawet w pewnym

stopniu poza jej dzisiejsze granice właśnie z Jawy. Można tak sądzić dlatego, że występują tam, dokąd sięgał wpływ kultury wschodniojawajskiego państwa Majapahit, nie są zaś znane na Małych Wyspach Sundajskich i we wnętrzu Borneo, gdzie wpływ ten nie zaznaczył się. To wielkie poszerzenie zasięgu występowania i wytwarzania *krisów* mogłoby dokonać się najpóźniej w epoce Majapahit. Bali zaś rozwijała dalej zdobycze tej kultury, co zresztą trwa do dziś.

Bibliografia

Bernet Kampers Agust Johan, 1959: *Ancient Indonesian Art*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.

Brinkgreve Francine, 2010: *57 Kris stand in the form of a statue of Rawana* [w:] Natascha Reichle (wyd.), *Bali. Art – Ritual – Performance*, Asian Art Museum, San Francisco.

Frey Edward, 2003: *The Kris*, Oxford University Press.

Ghiringhelli Vanna, 1991: *The Invincible Krisen*, Milano.

Ghiringhelli Vanna, 2007: *The Invincible Krisen 2*, Milano.

Kerner Martin, 1996: *Keris-Griffe aus dem Malayischen Archipel*, Museum Rietberg, Zürich.

LaRocca Donald J., 1996: *The Gods of War: Sacred Imagery and the Decoration of Arms and Armor*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Maisey Alan, 1998: *Origin of the Keris and Its Development to the 14th Century*, „Arms Cavalcade, Official Journal of the Antique Arms Collectors Society of Australia Co-op Limited”, Vol. 1, No. 2 (April).

Marval Gaspard de, 1997: *Le monde du kris. Indonésie – Malaisie – Philippines*, Musée Militaire Morges, Morges.

Ramseyer Urs, 2002: *The Art and Culture of Bali*, Basel.

Solyom Garrett, Bronwen Solyom, 1978: *The World of the Javanese Keris*, katalog wystawy w East-West Culture Learning Institute, East-West Center, Honolulu, Hawaii.

Tammens Gerard, 1991: *De kris. Magic relic of old Indonesia*, t. 1, Eelderwolde.

Tammens Gerard, 1993: *De kris. Magic relic of old Indonesia*, t. 2, Eelderwolde.

Tammens Gerard, 1994: *De kris. Magic relic of old Indonesia*, t. 3, Eelderwolde.

Weihrauch Achim, Kloubert Udo, Aljunied Adni, Heckmann Günther, 2015: *The Gods & the Forge. Balinese Ceremonial Blades in a Cultural Context*, IFICAH (International Foundation of Indonesian Culture and Asian Heritage) Museum of Asian Culture, Hollenstedt-Wohlesbostel.

Wooley, George Cathart C., 1947: *The Malay Keris: its origin and development*, „Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society”, vol. 20, 2, s. 60–103.

DOMINIK A

KOSOWSKA-JANIK

TRADYCJE PISARSKIE INDONEZJI A KOLEKCJA MANUSKRYPTÓW Z MUZEUM AZJI I PACYFIKU

Kolekcja manuskryptów indonezyjskich Muzeum Azji i Pacyfiku liczy 37 egzemplarzy. Są to przede wszystkim balijskie książki z liści palmowych, batackie księgi *pustaha* oraz inskrypcje na bambusowych łodygach, a także teksty o tematyce islamskiej spisane na papierze europejskim. Obiekty w większości pochodzą z przełomu XIX i XX wieku. Kolekcja ta, choć niewielka i stosunkowo współczesna, bardzo dobrze obrazuje rozwój i ewolucję tradycji pisarskich w obrębie Archipelagu Malajskiego. Najsilniej widoczne są wpływy indyjskie, które można odnaleźć w strukturze pisma, formach książek oraz technikach ich produkcji. Duch indyjski przetrwał także w samej literaturze, garściami czerpiącej z eposów hinduistycznych czy tekstów medycznych, jak w przypadku części balijskich manuskryptów związanych z tradycją medyczno-leczniczą *usada*. W zbiorach MAiP widać także, jak w zależności od regionu pismo adaptowano na potrzeby lokalne. Na przykład batackie akszary z pozoru nie przypominają pism stosowanych na Jawie czy Bali, ich wygląd jest prawdopodobnie dostosowany do rycia tekstu na twardym materiale, jakim jest bambus. Wykorzystanie bambusa czy kory wymusiło również odejście od formatu

poti i stworzenie nowych lokalnych form książki. Kolekcję MAiP uzupełniają jawajskie manuskrypty na papierze europejskim, spisane w większości w rodzimym wariantcie pisma arabskiego (pegon³³). Są to świadectwa kolejnych dwóch cywilizacji – arabskiej i europejskiej – które wywarły olbrzymi wpływ na przemiany zachodzące w obrębie Archipelagu Malajskiego, w tym na literaturę, religię, a w konsekwencji także prawie na całkowite wyparcie pism lokalnych na rzecz łacinki.

W niniejszym opracowaniu postaram się przedstawić obraz przedkolonialnych tradycji pisarskich w kontekście zbiorów MAiP. Wprowadzenie papieru, zmiana formy książki na kodeks oraz dostosowanie alfabetu arabskiego, a później łacińskiego do zapisu języków indonezyjskich wymaga osobnego omówienia, dlatego skupię się jedynie na rozwoju pism odindyjskich, technologii produkcji książek na liściach palmowych oraz wykorzystaniu lokalnych podłoży pisarskich, takich jak bambus czy kora drzew.

Historia kolekcji

Zdecydowana większość manuskryptów indonezyjskich pochodzi z kolekcji założycielskiej, na którą składa się zbiór prawie 3000 obiektów przekazanych w 1973 roku Państwu Polskiemu przez przyszłego dyrektora MAiP Andrzeja Wawrzyniaka, postać kontrowersyjną, lecz bez wątplenia zasłużoną w popularyzacji kultur azjatyckich w Polsce. Andrzej Wawrzyniak jako nastolatek zaciągnął się na „Dar Pomorza”. Pierwsze zetknięcia z odległymi geograficznie i kulturowo regionami rozbudziły pasję, której następstwem było pełnienie misji dyplomatycznych w Wietnamie, Indonezji, Laosie, Nepalu i Afganistanie. Prawie dziesięcioletni pobyt w Indonezji odcisnął największe piętno na Andrzeju Wawrzyniaku. Z tego okresu pochodzi wspomniana kolekcja, załączek obecnego

33

Nazwy języków i pism konsekwentnie są zapisywane pismem prostym jako nazwy własne obowiązujące w języku polskim.

Muzeum Azji i Pacyfiku, początkowo zwanego ze względu na charakter zbiorów Muzeum Archipelagu Nusantara.

Niestety w przypadku manuskryptów z kolekcji założycielskiej nie jest możliwe prześledzenie ich historii. Andrzej Wawrzyniak nie zostawił żadnych informacji o okolicznościach pozyskania tych obiektów. Początkowo część z nich była źle zidentyfikowana, np. rękopisy balijskie opisano jako wyrób Bataków Karo zamieszkujących Sumatrę. Nie wiadomo zatem, czy zostały zakupione na rynku antykwarycznym, czy pochodzą z prywatnych bibliotek. Ślady zużycia na niektórych egzemplarzach – przetarcia, pęknięcia liści, niekompletność – mogą świadczyć o celowym usunięciu tych obiektów z lokalnych kolekcji. Zgodnie z tradycją rozpowszechnioną w całej Azji Południowej i Południowo-Wschodniej, książki zniszczone były przepisywane, a następnie palone lub deponowane. Obecnie tendencja jest odwrotna, sztuka pisania na liściach jest w zaniu, natomiast kładzie się duży nacisk na konserwację, badanie i digitalizację księgozbiorów *in situ*.

W kolekcji balijskiej znajduje się także siedem manuskryptów ilustrowanych. Są to obiekty wyprodukowane tradycyjnymi metodami na rynek kolekcjonerski. Trzy z nich (MAP 9070, 9071, 9072) zostały zakupione w 1985 roku od Marii Giedwiź, natomiast jeden (MAP 17365) był darem Jerzego Chociłowskiego z 2003 roku. Manuskrypty MAP 2546, 2547 i 2548 pochodzą natomiast z kolekcji założycielskiej.

Ciekawy, jednak bardzo enigmatyczny jest manuskrypt spisany w niezidentyfikowanym języku w lokalnym wariantcie pisma jawajskiego (MAP 4278). To dar Brigitty i Wawrzyńca Węclewiczów z 1978 roku. Prawdopodobnie ofiarodawcy nabyli manuskrypt poza Indonezją, gdyż trafił on do Muzeum jako obiekt nieznanego pochodzenia. Po wstępnych konsultacjach błędnie założono, że może on pochodzić z Mjanmy. Obecnie przypuszczamy, że jest to obiekt wytworzony na Madurze albo Lomboku.

Oprócz manuskryptów balijskich, w skład kolekcji założycielskiej wchodziła także większość rękopisów batackich, z wyjątkiem księgi *pustaha* (MAP 11798) podarowanej Muzeum w 1988 roku przez Zofię i Bogdana Staevenów, inskrybowanej

bambusowej tuby (MAP 14721) i inskrybowanych bambusowych deszczulek (MAP 14722) ofiarowanych w 1995 roku przez Waldemara Klimonta oraz kalendarza (*porhalaan*) wyrzeźbionego na łopacie bawolej (MAP 17519), który został przekazany MAiP w 2003 roku przez Barbarę Chwilczyńską-Wawrzyniak. Podobnie jak w przypadku kolekcji założycielskiej, brak jakichkolwiek informacji o sposobie i dacie pozyskania obiektów przez ofiarodawców.

Jeszcze trudniej odtworzyć historię siedmiu manuskryptów pisanych na papierze europejskim (MAP 22185–MAP 22191). Zostały one przekazane prawdopodobnie przez Andrzeja Wawrzyniaka do biblioteki muzealnej, do inwentarza zbiorów muzealnych trafiły dopiero podczas porządkowania księgozbioru bibliotecznego w 2023 roku.

Manuskrypty indonezyjskie ze zbiorów MAiP spisane są w archaicznych pismach i językach, które wyszły z powszechnego użycia, co sprawiło, że przez lata ich identyfikacja była utrudniona. Dopiero na przełomie lat 2019 i 2020 zostały zbadane w ramach prowadzonego przeze mnie projektu „Digitalizacja manuskryptów i książek drukowanych z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku” dofinansowanego z programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Kultura Cyfrowa”. W trakcie projektu nawiązaliśmy współpracę z dr. Andreą Acrim³⁴, specjalizującym się w tekstach starojawajskich i balijskich, oraz z Robertą Zollo³⁵, badaczką piśmiennictwa batackiego, dzięki czemu udało się potwierdzić pochodzenie rękopisów oraz wstępnie zidentyfikować ich treść. Cała kolekcja została zdigitalizowana i udostępniona w „Cyfrowej bibliotece manuskryptów i książek drukowanych w Muzeum Azji i Pacyfiku”, dostępnej na stronie manuskrypty.muzeumazji.pl w wersji polskiej i angielskiej. Obecnie dostęp do biblioteki jest możliwy także za pośrednictwem serwisu Federacji Bibliotek Cyfrowych i Europeany.

34 École pratique des hautes études, PSL Université.

35 Centre for the Study of Manuscript Cultures, University of Hamburg.

Rozwój pisma na Archipelagu Malajskim

Historia pisma na Archipelagu Malajskim sięga pierwszych wieków I tysiąclecia n.e., kiedy to rozpoczął się napływ ludności z Indii związany z prężną działalnością handlową w basenie Oceanu Indyjskiego. Ze względu na wilgotny klimat, nie zachowały się żadne wczesne napisy na nietrwałych materiałach, jedynym świadectwem początków rozwoju pisma w Azji Południowo-Wschodniej są inskrypcje wyryte w kamieniu i innych twardych surowcach. Mimo że jest ich stosunkowo niewiele, rzucają światło na proces ewolucji i ekspansji pisma w regionie. Językiem najstarszych inskrypcji był sanskryt. Pismo, w jakim zostały spisane, to południowa odmiana brahmi, pierwszego pisma Indii, z którego wywodzi się pośrednio zdecydowana większość współczesnych pism stosowanych w Azji Południowej i Południowo-Wschodniej (Kossowska-Janik, 2020: 196–237).

Najstarsze znane świadectwo pisma z terenów Indonezji pochodzi z V wieku n.e. Jest to siedem kamiennych filarów z inskrypcjami na cześć króla Mulavarmana, które zostały odkryte w Kutai we wschodnim Kalimantanie (Vogel 1918, de Casparis, 1975: 14–18). Podobnie jak w przypadku pozostałych wczesnych inskrypcji z terenów Azji Południowo-Wschodniej, tekst spisany jest w sanskrycie pismem wywodzącym się z południowego odłamu brahmi, zwanym najczęściej pismem Pallawów³⁶.

Nieco młodsze zabytki epigrafiki pochodzą z zachodniej Jawy, z okolic Jakarty i Bogoru (de Casparis, 1975: 18, Susanti i in., 2015: 20). W drugiej połowie I tysiąclecia zaczęły się pojawiać także inskrypcje w języku malajskim, przykładem

36

J.P. Vogel (1918), analizując inskrypcje z Kutai, udowodnił, że znaki pisma przypominają grantha – odłam brahmi stosowany w hinduistycznym państwie Pallawów w Indiach. Stąd utożsamianie pisma najstarszych znanych inskrypcji z Azji Południowo-Wschodniej z pismem Pallawów. A. Griffiths (2014a: 54) zauważył jednak, że we wczesnym okresie pisma na południu Indii były na tyle zbliżone do siebie, że jednoznacznie nie można stwierdzić, czy to właśnie pismo Pallawów dało początek systemom indonezyjskim. Bez wątplenia jednak było to jedno z południowych odłamów brahmi.

mogą być zabytki epigraficzne z wysp Bangki i Sumatry datowane na koniec VII wieku (Guy, 2014: 12).

W połowie VIII wieku na Jawie z pisma południowo-indonezyjskiego, które do tej pory było stosowane na wyspach indonezyjskich, wykształciło się lokalne pismo kawi (starojawajskie). Najstarsze jego znane zabytki to sanskryckie inskrypcje z Plumpunganu (750 rok n.e.) i z Dinoyo (760 rok n.e.) (de Casparis, 1975: 28–33). Z pisma kawi wywodzą się kolejne systemy, np. pismo sundajskie, jawajskie i balijskie. Poza Jawą materiał epigraficzny jest na tyle ubogi, że nie ma możliwości prześledzenia ewolucji pozostałych pism, takich jak ulu i batackich z Sumatry czy makasarskiego i lontara z Sulawesi. Powszechnie przyjęto założenie, że pochodzą one od wcześniejszych form kawi (Kozok, 1996: 233–234). Badania dokonane przez ostatnie lata znacznie powiększyły korpus epigraficzny (Griffiths, 2011, 2012, 2014b, 2020), co może się przyczynić do lepszego poznania historii pisma na Sumatrze i wyspach ościennych³⁷.

Systemy indonezyjskie w pewnym stopniu oparły się arabizacji, która przyniosła ze sobą m.in. religię muzułmańską i alfabet arabski. Ten z kolei został przystosowany do zapisu np. języka malajskiego (pismo jawi) czy jawajskiego (pismo pegon). Obecnie pismem jawi wciąż zapisuje się język malajski w Brunei, w samej Malezji stosuje się go rzadziej, gdyż malajski zapisywany jest głównie alfabetem łacińskim, który od XVII wieku stopniowo wypierał inne systemy pisma. Współcześnie łacinka jest przystosowana do zapisu wszystkich języków występujących w Indonezji, podczas gdy pisma lokalne ostatecznie albo zanikły, albo zostały zmarginalizowane.

Warto zaznaczyć, że wszystkie systemy zapisu wywodzące się od brahmi, w tym pisma indonezyjskie, nie są alfabetami, lecz abugidami, zwanymi także niekiedy alfabetami sylabicznymi. Oznacza to, że podstawę znaku stanowi spółgłoska czytana domyślnie z samogłoską „a”. Zmiana samogłoski

လက်မှတ်ချမှတ်

အကျဉ်းချုပ်

77 7 7 7 7 7 7 7 7

U W V X Y Z

てふ又、又又、

11/11/11

~~~~~

~~~~~

Abugidy indonezyjskie: pismo jawajskie, balijskie, sundajskie, batakckie, rejang (z grupy pism ulu), makasarskie i lontara.

następuje poprzez dodanie znaku diakrytycznego w obrębie znaku odpowiadającego danej spółgłosce, przed tym znakiem i/lub po nim. Nie są to zatem litery, lecz tzw. akszary. Oprócz podstawowych znaków wypracowano także elementy dodatkowe, pozwalające np. zapisać zbitkę spółgłoskową lub stłumić domyślną samogłoskę. Istnieją także znaki określające konkretne samogłoski. Wykorzystuje się je na początku słowa lub w zbitkach samogłoskowych. Pisma indonezyjskie zapisywane są od lewej do prawej strony. Oryginalnie nie stosowano interpunkcji. Gdy słowo kończyło się na spółgłoskę, a kolejne zaczynało się od samogłoski, stawiano jeden znak (tzn. wygłoszono domyślną samogłoską w ostatnim słowie i nie zaczynało kolejnego słowa od znaku odpowiadającego konkretnej samogłosce, lecz zapisywano obie głoski jedną akszarą).

Manuskrypty na liściach palmowych w kulturze indonezyjskiej

Wraz z ideą pisma z terenów Indii przyszła także technika produkcji książek. Zapewne już od samego początku obecności pisma na Archipelagu Malajskim podstawowym podłożem pisarskim był liść palmowy. Surowiec ten znany jest także obok kory brzozonej z jednych z najstarszych manuskryptów indyjskich odkrytych na terenie cywilizacji Gandhary i w oazach ulokowanych na obrzeżach pustyni Takla Makan. Podłużny i wąski kształt liścia wymusił powstanie nowej formy książki, jaką jest *poti*. Przycięte do kształtu prostokąta karty podczas pisania, a potem czytania obracano wzdłuż szerszego boku.

Wilgotny i ciepły klimat Azji Południowo-Wschodniej sprawił, że nie zachowały się żadne wiekowe teksty spisane na materiałach nietrwałych, jednak istnieją przesłanki, które świadczą o tym, że liść palmowy mógł być podstawowym podłożem pisarskim już we wczesnym okresie. Jedną z nich jest przedstawienie reliefowe ze świątyni Borobudur na Jawie³⁸. Ukazane na nim postaci trzymają w rękach manuskrypty z liści palmowych. Relief można datować na przełom VIII i IX wieku n.e. Kolejną wskazówką przemawiającą za rozpowszechnieniem liścia palmowego mogą być odkrycia dość licznych inskrypcji na miedzianych i złotych blaszkach (np. de Casparis, 1975: Plates IV, VII, VIII; Susanti i in., 2015: 76, 79, 100; Griffiths, 2014: Fig. 39, 40), gdyż ich podłużny i wąski kształt bez wątpienia naśladuje format liścia palmowego.

Na wyspach indonezyjskich do produkcji manuskryptów wykorzystywano prawdopodobnie dwa gatunki palmy: winodani wachlarzowatej (*Borassus flabellifer*), wachlarzowca (*Corypha gebanga* lub *Corypha utan*), być może także nipy krzewinkowej (*Nypa fruticans*). Zdecydowanie najpopularniejszym surowcem były liście winodani wachlarzowatej, zwane lontarami (jawajski *ron tal* – liście palm). Winodań wachlarzowata dorasta do 30 m wysokości. Pozyskanie liści jest procesem bardzo niebezpiecznym, gdyż osoby wspinające się na palmę



Manuskrypt na liściach palmowych, MAP 2556, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

nie są w żaden sposób zabezpieczone. Ponoć najlepsze liście można uzyskać jedynie od września do października oraz od marca do kwietnia, inne nie mogą być użyte do spisywania świętych tekstów (Hinzler, 1993: 443–444). Samo ścięcie liści jest dopiero początkiem często wielomiesięcznego procesu, podczas którego są suszone, przycinane, utwardzane i zabezpieczane przed owadami. W zależności od warsztatu proces ten różni się w detalach, natomiast zawsze zachowuje się jego podstawowe elementy. Opierając się na literaturze, materiałach audiowizualnych, a także informacjach uzyskanych od lokalnych producentów³⁹, można stwierdzić, że obecnie liście preparowane są praktycznie takimi samymi metodami, jak na

39 Muzeum Azji i Pacyfiku nawiązało kontakt ze sklepem Widyaksa-ra Nyurat Lontar, z którego sprowadziliśmy liście, tusz i sprzęt na potrzeby warsztatów. Opis preparowania liści odpowiada tradycyjnej procedurze.

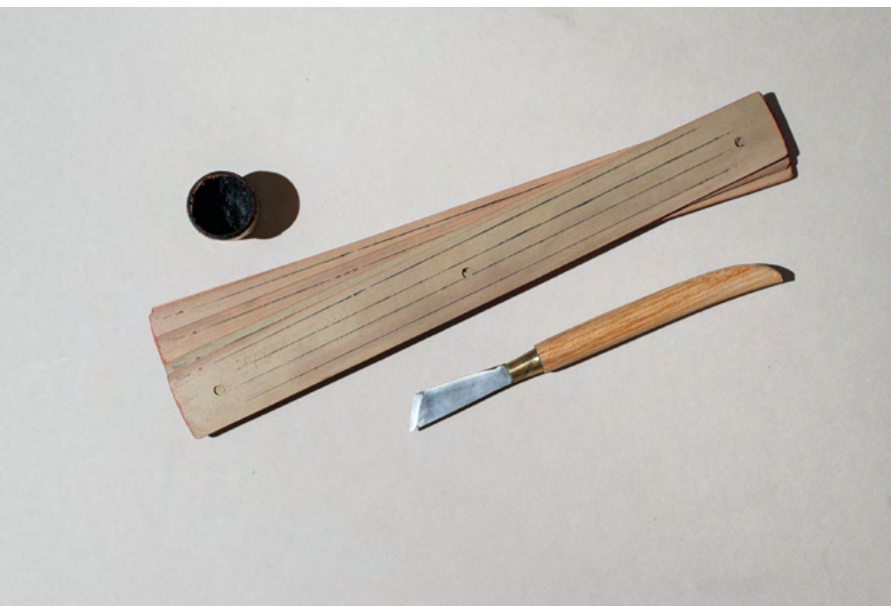
przełomie XIX i XX wieku⁴⁰. Najpierw należy je rozłożyć na słońcu w celu ich wysuszenia. Później są wstępnie przycinane, przyciskane kamieniem i zalewane wodą, która codziennie powinna być wymieniana, aby nie zaległy się w niej żadne drobnoustroje. Po okresie moczenia liście znów są suszone na słońcu, a następnie wkładane do naczynia i ponownie zalewane wodą. Kolejnym etapem jest gotowanie ich przez kilka godzin w wodzie z dodatkiem wybranych składników o właściwościach antyseptycznych. Po wysuszeniu liście wkładane są pod drewnianą prasę. Po tym procesie można je ostatecznie przyciąć, wypolerować pumeksem lub papierem ściernym, wykonać otwory i nanieść linie. Dość częstą praktyką jest pokrywanie brzegów kart czerwonym barwnikiem (np. chińską laką), który nie tylko dodaje manuskryptowi uroku, ale przede wszystkim dodatkowo zabezpiecza karty przed szkodnikami.

Powierzchnia lontaru jest na tyle śliska, że nie można na niej pisać tuszem. Tekst należy najpierw wyrzeć za pomocą metalowego narzędzia, zwanego *pengrupakiem*. W przeciwieństwie do pozostałych rejonów Azji Południowej i Południowo-Wschodniej w Indonezji nie używa się szpiczastych stylusów, narzędzi zbliżonych kształtem do nożyka/dłuta. Technika rycia tekstu pozostaje jednak ta sama, gdyż do powierzchni liścia przykładana jest jedynie szpiczasta końcówka ostrza. Wykwalifikowani skrybowie nanoszą tekst bardzo szybko i jednocześnie starannie. Nie jest to jednak łatwy proces, ponieważ blaszka liściowa jest użytkowana, co powoduje opór podczas pisanie. Poza tym wryty tekst jest prawie niewidoczny. Skryba zazwyczaj wspomaga się liniami naniesionymi wcześniej na powierzchnię liścia. W przypadku pism odindyjskich znaki, w przeciwieństwie do liter alfabetu łacińskiego, zapisuje się nie nad linią, lecz pod nią.

Uwidocznienie tekstu następuje najczęściej poprzez wtarcie popiołu z orzecha tungowca molukańskiego (*Aleurites moluccanus*), znanego w Indonezji pod nazwą *kemiri*.

40

Więcej na temat różnych metod preparowania liści palmowych można przeczytać w artykule Hedi Hinzler (1993) i Raechelle Rubinstein (1996: 136–137). Proces ten został także uwieczniony w nagraniu Studia Mini (<https://www.youtube.com/watch?v=9UyDasycrk0&t=1s>).



Materiały i narzędzia do pisania, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

W większości rejonów Azji Południowej i Południowo-Wschodniej masę do uwidaczniania tekstu otrzymuje się poprzez mieszanie popiołu z olejem, w przypadku orzecha tungowca molukańskiego wystarczyłoby go tylko spopielić, ponieważ zawiera w sobie bardzo dużo tłuszczu, jednak często mieszany jest dodatkowo z olejem kokosowym. Lepka masa wchodzi w wryte zagłębienia, a w pozostałych miejscach dobrze natłuszcza i zabezpiecza lontar. Po przetarciu powierzchni ściereczką czern zostaje jedynie we wgłębieniach.

Sporządzony manuskrypt wkłada się zwykle pomiędzy dwie drewniane okładki, następnie przez centralny otwór w liściach i okładkach przewleka się sznurek, którym dodatkowo obwiązuje się całość książki. W przypadku manuskryptów indonezyjskich sznureczki często zdobi się monetami chińskimi lub kolonialnymi. Sznurek może być alternatywnie udekorowany na końcach pojedynczymi koralikami lub innymi ozdobami (van der Meij, 2017: 175–179).

Obecnie sztuka pisania na liściach palmowych jest w zaniku. Jedyną wyspą indonezyjską, gdzie wciąż kultywuje się tę tradycję, jest Bali. I chociaż coraz częściej skrybowie przygotowują zamiast manuskryptów ozdobne dekoracje dla turystów, nadal nanoszą tekst czy ilustracje w kanoniczny sposób na tradycyjnie przygotowanym liściu. Przepisywanie oryginalnych tekstów nie jest jednak rzadkością. Co więcej, w dalszym ciągu proces ten poprzedzają właściwe rytuały.

Obecnie lontar traktowany jest jako dobro wspólne Balińczyków, co przełożyło się na liczne projekty mające m.in. na celu konserwację i digitalizację manuskryptów, przekłady i popularyzację tekstów starojawajskich i balijskich, a także wprowadzenie cyfrowych technologii w sztuce pisania na liściach palmowych (Aciri, 2015).

Ciekawy typ lontaru wykształcił się na wyspie Sulawesi. Tekst spisywano na wąskich (ok. 3 cm) i bardzo długich pasach liścia (do 60 cm), które następnie zszywano i zwijano na dwóch szpulach, zamontowanych na specjalnej drewnianej konstrukcji (Tol, 1996: 217). Tekst czytano poprzez przewijanie liści z jednej rolki na drugą. Zachowały się bardzo nieliczne przykłady tego typu manuskryptów, gdyż w czasach kolonialnych na Sulawesi znacznie częściej pisano na papierze europejskim.

W przeciwieństwie do dobrze udokumentowanej i poznanej produkcji lontarów dużo mniej wiadomo na temat manuskryptów wykonanych z innego gatunku palmy. W literaturze występuje on najczęściej pod nazwą *nipah*, która ma odnosić się do nipy krzewinkowej (*Nypa fruticans*). Aditia Gunawan (2015) udowodnił, że zarówno nazwa, jak i identyfikacja gatunku palmy jest błędna, gdyż najprawdopodobniej jako podłoża pisarskiego używano liści wachlarzowca (*Corypha gebanga* lub *Corypha utan*), znanego lokalnie jako *gebang*. Obecnie w kolekcjach indonezyjskich i europejskich znanych jest tylko 30 manuskryptów wykonanych na liściach wspomnianego gatunku palmy⁴¹. Są one mniej sztywne i śliskie od lontaru. Jest to powód, dla którego tekst nie jest na nich rity,

41

Aditia Gunawan (2015: 254) wymienia 29 znanych manuskryptów, nie uwzględnił jednak manuskryptu z British Library MSS JAV 105.

lecz bezpośrednio наносzony tuszem. Wszystkie znane manuskrypty tego typu pochodzą z zachodniej i środkowej Jawy (Gunawan, 2015). Krótkie teksty pisano także na liściach pandanu (*pudak*) (Hinzler, 1993: 438–439).

Lontary z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku

W kolekcji Muzeum znajduje się 20 indonezyjskich manuskryptów spisanych na liściach palmowych (tab. 1). Oprócz wspomnianego wcześniej rękopisu MAP 4278, wszystkie pochodzą z wyspy Bali. Tylko w dwóch utworach na końcu dzieła znajduje się kolofon pozwalający na precyzyjne określenie momentu powstania obiektów (MAP 2537 – 1884 rok; MAP 2539 – 1931 rok). W pozostałych przypadkach najbezpieczniej datować je na XIX–XX wiek. Większość to teksty związane z tradycją medyczno-magiczną *usada* w języku balijskim i/lub starojawajskim. W manuskryptach o tematyce magicznej zdarzają się ilustracje (*rajahan/rerajhan*), które można spotkać także na amuletach, gdyż pełnią one funkcje zaklęć (van der Meij, 2017: 230–231; Hinzler, 1993: 456). Sześć manuskryptów (MAP: 2546, 2547, 2548, 9070, 9071, 9072, 17365) to tzw. *prasi*, rękopisy bogato ilustrowane scenami z poematów starojawajskich (*kakawin*), w szczególności *Ramajany*. Tradycja wykonywania tego typu rękopisów znana jest z Bali, jednak współcześnie są one wykonywane głównie na europejski rynek kolekcjonerski (van der Meij, 2017: 222–230).

W wielu manuskryptach z kolekcji MAiP można zaobserwować zabrudzenia, uszkodzenia i braki w liczbie kart, co wskazuje na ich wielokrotne czytanie. Bardzo ciekawym przykładem jest manuskrypt MAP 4278, którego pierwsza karta została naprawiona w sposób tradycyjny, tzn. dwie części pękniętego liścia zszyto za pomocą jasnej nici.

Z kolei kartę nr 33⁴² z manuskryptu MAP 2545 wzmocniono dodatkowym liściem, który został przyszyty w trzech

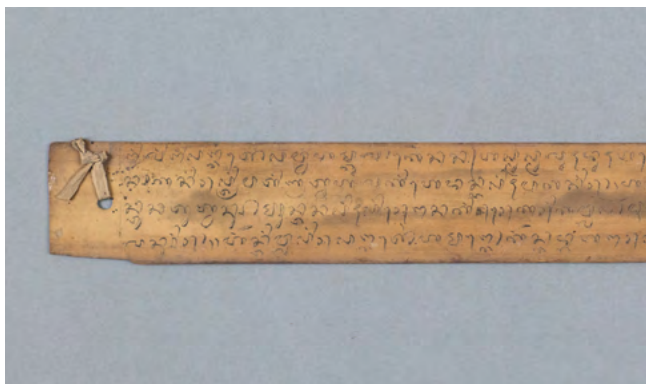
Tabela 1. Lontary z kolekcji MAiP

Nr inv.	MAP 2535	MAP 2536	MAP 2537	MAP 2538	MAP 2539
treść	tekst magiczno- -medyczny	tekst medyczny Kuranta Bolon	fragment <i>Malat Rasmi</i> i poematu <i>Tantri</i>	teksty dotyczące zaklęć, głównie o charakterze egzorcystycznym	kakawin Harivaṇṣa
datowanie	XX wiek	XX wiek	1884 rok	XX wiek	1931 rok
język	balijski	balijski, starojawajski	balijski, środkowojawajski	balijski, starojawajski	starojawajski
pismo	balijskie	balijskie	balijskie	balijskie	balijskie
wymiary liścia	3,2 × 31,6 cm	3,2 × 37,4 cm	3,6 × 42,2 cm	3,1 × 28,3 cm	3,4 × 52,8 cm
liczba otworów	3	3	3	1	3
liczba linii tekstu	4	4	4	4/3/2/1	4
układ tekstu	dwukolumnowy	dwukolumnowy	dwukolumnowy	ciągły/ dwukolumnowy	dwukolumnowy
okładka	drewno	drewno	drewno	bambus tygrysi	bambus tygrysi
ozdoby sznurka		moneta chińska		niebieski koralik	jednocentowa moneta Indii Holenderskich z 1937 roku

Nr inv.	MAP 2545	MAP 2546	MAP 2547	MAP 2548	MAP 2556
treść	zaklęcia i odezwy do bóstw	przedstawienia narracyjne	przedstawienia narracyjne	przedstawienia narracyjne	mantry, mistycyzm ortograficzny
datowanie	XX wiek	XX wiek	XX wiek	XX wiek	XX wiek
język	balijski, starojawajski	x	balijski	balijski	staojawajski
pismo	balijskie	x	x	x	balijskie
wymiary liścia	3,5 × 32,8 cm	3,5 × 21,5 cm	3,1 × 25,7 cm	3,4 × 21,2 cm	2,9 × 21,7 cm
liczba otworów	3	1	1	1	3
liczba linii tekstu	3	x	3/2/1	x	3
układ tekstu	ciągły	ciągły	ciągły	ciągły	dwukolumnowy
okładka	drewno	bambus	drewno	bambus	drewno
ozdoby sznurka		dwie monety chińskie		dwie monety chińskie	

MAP 2540	MAP 2541	MAP 2542	MAP 2543	MAP 2544
teksty o charakterze magicznym, w tym egzorcyistycznym	teksty magiczne, zaklęcia	przepisy zielarskie i procedury magiczne, co najmniej dwa różne teksty	zaklęcia przeciw chorobie Pamali	tekst magiczno-medyczny
XX wiek	XX wiek	XX wiek	XX wiek	XX wiek
balijski, starojawajski	starojawajski	balijski	balijski, starojawajski	balijski, starojawajski
balijskie	balijskie	balijskie	balijskie	balijskie
3,1 × 38,3 cm	3,7 × 44,2 cm	3,7 × 48 cm	4 × 36 cm	3,2 × 30,5 cm
3	3	3	3	3
3	4	4	3	4
dwukolumnowy	dwukolumnowy	dwukolumnowy	dwukolumnowy	ciągły
drewno	drewno	bambus	drewno	drewno
moneta chińska		moneta	niebieski koralik	

MAP 4278	MAP 9070	MAP 9071	MAP 9072	MAP 17365
tekst niezidentyfikowany	przedstawienia narracyjne – sceny z <i>Ramajany</i>	przedstawienia narracyjne – sceny z <i>Ramajany</i>	przedstawienia narracyjne – sceny z <i>Ramajany</i>	przedstawienia narracyjne – sceny z <i>Ramajany</i>
XIX–XX wiek	XX wiek	XX wiek	XX wiek	XX wiek
?	balijski	balijski	balijski	balijski
jawajskie	x	x	x	x
3,5 × 24,7 cm	3,5 x 30,5 cm	3,5 × 30,5 cm	3,5 × 30,5 cm	3,3 × 22 cm
3	1	1	1	1
4	1	1	1	2
ciągły	ciągły	ciągły	ciągły	ciągły
drewno	bambus	bambus	bambus	bambus
	moneta chińska	moneta chińska	moneta chińska	dwie monety chińskie



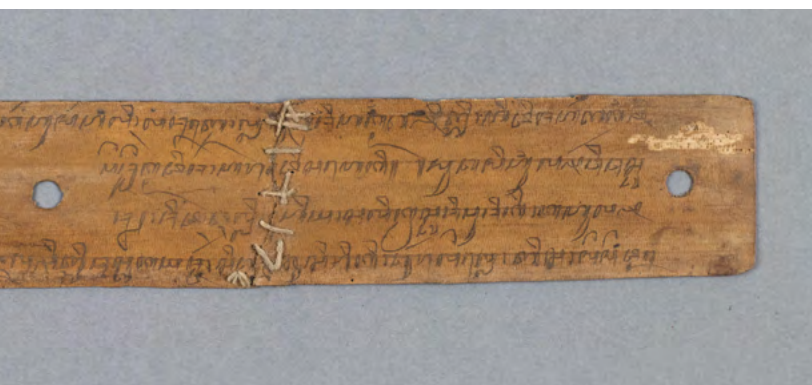
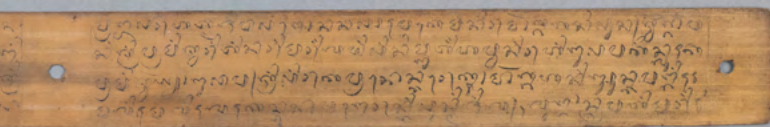
Karta ze znacznikiem, MAP 2537, fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)



Karta naprawiona w sposób tradycyjny, MAP 4278, fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)

miejscach, ściegiem biegnącym od góry do dołu karty. Nie jest to zabieg naprawczy, lecz prawdopodobnie wskazanie na zmianę tematyki utworu. Niektóre karty z kilku manuskryptów mają przewiązany przez jeden z otworów sznureczek lub kawałek włókna, co jest typową metodą zaznaczania istotnych części tekstu.

Jak już wspomniałam wcześniej, prawdopodobnie z czasem teksty zostały przepisane, a wybrakowane manuskrypty zdeponowano lub usunięto z księgozbioru. Z kolei manuskrypt MAP 2542 nie dość, że jest złożony z co najmniej dwóch rękopisów, których karty są w różnym rozmiarze, to



tekst nie jest uczytelniony tuszem, ta okoliczność zaś wskazuje, że manuskrypt (lub manuskrypty) nie został dokończony i najprawdopodobniej nie był nigdy czytany.

Manuskrypty indonezyjskie są zazwyczaj niewielkich rozmiarów. Ze względu na wielkość liścia winodani wachlarzowej, wysokość kart waha się w granicach 2,9–4 cm. Długość kart jest bardziej zróżnicowana, w przypadku kolekcji MAiP wynosi od 21 do 53 centymetrów. Hinzler (1993: 452–454) zauważyła, że długość kart jest zależna od treści. Poematy *kidung* i *kakawin*, tłumaczenia eposów indyjskich pisanych prozą (*parwa*) oraz komentarze do nich (*purana*) są pisane



Manuskrypt w bambusowych okładkach ozdobiony monetą,
MAP 2542, fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)

na najdłuższych liściach. Teksty dydaktyczne (*sasana*), medyczne (*usada*), horoskopy i kalendarze (*wariga*), a także poematy balijskie (*parikan*, *geguritan*), genealogie (*babad*, *silsilah*), inkantacje (*mantra*) sporządza się na liściach nieco krótszych, natomiast najmniejsze manuskrypty dotyczą czarnej magii (*kaputusan*, *kawisésan*).

Rękopisy można podzielić na kilka typów pod kątem organizacji tekstu na stronie. Pierwszą grupę (MAP: 2535, 2536, 2537, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2556) stanowią manuskrypty z trzema otworami w karcie (na środku i po obu jej bokach). Pomiędzy nimi umieszczone są dwie kolumny, w których znajdują się cztery, rzadziej trzy, linie tekstu. Znaki naniesione są dość starannie i skrupulatnie. Kolejną grupę (MAP: 2544, 2545, 4278) stanowią manuskrypty także z trzema otworami w karcie, jednak tekst nie jest zorganizowany w kolumny, lecz biegnie przez całą kartę z pominięciem otworu centralnego. Ramy tekstu wyznaczają marginesy zaczynające się za bocznymi otworami. Na karcie zwykle znajdują się cztery bądź trzy linie tekstu. W obu grupach numeracja kart jest umieszczona klasycznie w górnym rogu lewego marginesu na stronie *verso*. W przeciwieństwie do manuskryptów z Mjanmy, Tajlandii czy Kambodży, karty nie są oznaczone kolejnymi akszarami, lecz liczbami. Ostatnią grupę stanowią manuskrypty z jednym



Manuskrypt w drewnianych okładkach ozdobiony koralikiem, MAP 2543, fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)

centralnym otworem w karcie. Poza MAP 2538 są to wspomina-
ne wcześniej obiekty wykonane na rynek kolekcjonerski.

Ciekawym zabiegiem zabezpieczającym i jednocześnie dekoracyjnym jest malowanie brzegów kart czerwonym barwnikiem. Proces ten jest wykonywany na etapie preparowania liści. W kolekcji MAiP znajduje się pięć takich manuskryptów (MAP 2539, 2540, 2541, 2542, 2556). Zabiegiem ochronnym jest także umieszczanie kart pomiędzy dwiema drewnianymi okładkami o przekroju trapezu, prostokąta lub półkola albo naturalnie zaokrąglonymi okładkami bambusowymi, z których najbardziej oryginalne wykonane są z tzw. odmiany tygrysiej (*babmbo tutul*) pokrytej rdzawymi łatami (MAP: 2538, 2539).

W kolekcji MAiP jedynie obiekty wytworzone na rynek kolekcjonerski (MAP: 9070, 9071, 9072, 17365) mają bambusowe okładki z wyrytymi motywami dekoracyjnymi. W przeciwieństwie do tradycji z Jawy, Madury i Lomboku, na Bali okładki zdobiono dosyć rzadko (van der Meij, 2017: 164), natomiast tradycyjnym sposobem upiększania manuskryptu było, podobnie jak na wyspach ościennych, doczepianie do sznureczka wiążącego manuskrypt monet lub koralików (MAP 2538 i MAP 2543). Najczęściej są to monety chińskie (*kepeng*) z czasów mandżurskiej dynastii Qing, które ze względu na kwadratowy otwór w środku doskonale nadawały się na tego

typu ozdobę. Podobne zastosowanie miały niektóre z monet Indii Holenderskich, czego dobrym przykładem jest jednocentowa moneta z 1937 roku, zdobiąca manuskrypt MAP 2539.

Manuskrypty na korze oraz bambusie

Podczas gdy na Jawie, Bali, Madurze, Lomboku i Sulawesi podstawowym podłożem pisarskim był liść palmowy, na Sumatrze dominowała rodzima tradycja pisania na bambusie, korze oraz kości zwierzęcej i bawolim rogu. Ze względu na wilgotny klimat, nie zachowały się żadne wiekowe manuskrypty, dzięki którym można by określić czas, w jakim zaczęto wykorzystywać te surowce do tworzenia rękopisów. Najliczniejsze świadectwa lokalnych tradycji pisarskich pochodzą z Sumatry Północnej, zamieszkiwanej przez Bataków (głównie Karo, Toba, Simalungun), a także z prowincji Jambi, Bengkulu, Sumatra Południowa i Lampung, gdzie posługiwano się grupą pism ulu (kerinci, rejang, lampung).

Bardzo możliwe, że prosta forma znaków w pismach, które wykształciły się na Sumatrze na bazie pisma południowo-indyjskiego lub *kawi*, była konsekwencją dostosowania się do podłoża pisarskiego. Ponoć obłe kształty znane z wyżej wymienionych pism są preferowane w pisaniu na liściu palmowym, który od podłużnych linii może pęknąć (Diringer, 1972: 364–365; Hartmann, 1986: 15–16). Z kolei na bambusie znacznie łatwiej ryc proste kreski, co prawdopodobnie doprowadziło do uproszczenia znaków w pismach sumatrzeńskich. Na pobliskich Filipinach prawdopodobnie zaszedł taki sam proces.

Najczęściej spotykanym podłożem pisarskim na Sumatrze był bambus. Preferowano zdrewniałe łodygi o średnicy 2–7 cm, które przycinano do długości od kilkunastu do przeszło 100 centymetrów. Często długość manuskryptu była zależna od odległości pomiędzy węzłami bambusa. Zdarzają się także dłuższe manuskrypty. Wówczas tekst dzielono na międzywęzła. Początek zazwyczaj wyznaczano przez podłużną, czasem dodatkowo zdobioną linię biegnącą przez cały manuskrypt. Tekst ryto za pomocą noża, a następnie wprowadzano

barwnik. Najczęściej treść stanowiły pieśni miłosne lub żałobne, instrukcje wróżbiarskie (np. w przypadku Bataków kalendarze *porhalan*), a także listy (Zollo, 2020: 76).

Oprócz manuskryptów cylindrycznych tworzone rękopisy na bambusowych deszczułkach o długości od kilku do kilkunastu centymetrów i szerokości 1–4 cm. Tekst nanoszono jedynie po zewnętrznej stronie łodygi, zazwyczaj w kilku liniach. Deszczułki są albo nanizane na sznurek (wówczas mają wywiercony otwór), albo są związane ratanowym paskiem. Zwykle jeden manuskrypt składa się z kilkunastu do kilkadziesięciu elementów. Podobne plakietki były niekiedy wykonywane z kości.

Kolejną bardzo istotną formą książki jest *leporello* (harmonijka) wytwarzane z łyka drzew⁴³. Wciąż nie wiadomo, czy była to idea rodzima, czy może wpływy chińskie. Nieznany jest także czas, w którym zaczęto tworzyć tego typu rękopisy. Najstarszy znany manuskrypt z kory to *pustaha* Bataków Toba, wytworzona przed 1764 rokiem, kiedy Alexander Hall podarował ją British Museum (Voorhoeve, 1950: 290)⁴⁴. Co ciekawe, poza Sumatrą książki z kory nie były znane na wyspach Archipelagu Malajskiego. Najwięcej przykładów tego typu manuskryptów w kolekcjach indonezyjskich i europejskich pochodzi z kultury batakckiej. Znacznie mniej rękopisów znanych jest z centralnej i południowej Sumatry. Ich treść jest natomiast bardziej zróżnicowana, gdyż w przeciwieństwie do manuskryptów batakckich, które są poświęcone jedynie magii i wróżbom, zawierają także teksty prawne i legendy (Voorhoeve, 1950: 284). Rękopisy z kory tworzone na Sumatrze do początków XX wieku. Obecnie wyrabiane są jedynie na rynek turystyczny.

43 W literaturze przedmiotu funkcjonuje określenie *tapa*, które mylnie stosowane jest do książek sumatrzańskich, gdyż nie są one wyrabiane z ubitej kory.

44 W Azji Południowo-Wschodniej *leporello* znane jest z Mjanmy, Tajlandii, Kambodży i Laosu, gdzie wykonywano je z papieru morwowego. Podobnie jak w przypadku Sumatry, nie wiadomo, jak stara jest ta tradycja i czy powstała lokalnie, czy była efektem kontaktu z kulturą chińską. Format *leporello* występuje także w Indiach, lecz jest raczej współczesną formą.

Z rękopisów sumatrzeńskich spisanych na korze najlepiej opracowane i zbadane są manuskrypty batakckie. Batakowie Toba nazywają je *pustaha*. Termin ten pochodzi z sanskryckiego słowa *pustaka* oznaczającego książkę. Rękopisy z kory były tworzone przez kapłanów (uzdrowicieli) *datu* na ich własny użytek. Zawierają teksty związane z magią leczniczą, tzw. czarną magią, oraz wróżby (Winkler, 1925: 78). Zazwyczaj składają się z zaklęć i opisów praktyk, gdyż miały służyć jako pomoc podczas rytuałów. Był to swego rodzaju prywatny notes *datu*, który prawdopodobnie później przekazywano jego następcy. Oprócz samego tekstu w manuskryptach *pustaha* znajdują się liczne ilustracje.

René Teygeler (1993) na podstawie zebranej literatury, analizy manuskryptów z kolekcji muzealnych oraz obserwacji podczas wyrabiania manuskryptów na rynek turystyczny postarał się odtworzyć technikę produkcji książek *pustaha*. Wydaje się, że nie był to zbyt złożony proces. Najpierw należało zdjąć tylko z drzewa *alim* (*Aquilaria*). Po wysuszeniu wybierano fragmenty odpowiednich rozmiarów. Jeżeli książka miała być dłuższa, zszywano lub sklejało ją z kilku części. Następnie wyrównywano powierzchnię nożem, a także wygładzano i polerowano ją za pomocą szorstkich liści. Na końcu składano arkusz w harmonijkę, dobijając zgięcia drewnianym ubijakiem. Obie strony książki pokrywano wodą albo skrobią ryżową, aby poprawić przyczepność atramentu.

Tekst nanoszono czarnym tuszem, wyrabianym na bazie substancji smolistej otrzymywanej z tłącego się żywicznego drewna, za pomocą rysików wykonanych z bolców znajdujących się pomiędzy włóknami palmy cukrowej (*Arenga saccharifera*) (Teygeler, 1993: 605–608). Do pisania stosowano jedynie czarny tusz, podczas gdy rysunki barwiono czasem na czerwono, rzadziej na żółto. Zewnętrzna strona pierwszego i ostatniego skrzydełka nie była zapisywana, gdyż stanowiła okładkę manuskryptu. Dostyc często przyklejano do niej oprawę drewnianą, rzadziej skórzaną. Przednia okładka zazwyczaj była rzeźbiona w dekoracyjne motywy, czasem malowana we wzory. Niektóre drewniane oprawy miały przewiercony otwór, umożliwiający zawieszenie manuskryptu. Częstą praktyką było

zakładanie na książkę ratanowego paska, uniemożliwiającego jej niekontrolowane otwarcie.

Księgi *pustaha* mają różne wymiary. Najmniejsze znane manuskrypty są w rozmiarze 4 × 6 cm, a największe 28,5 × 42,5 cm. Niektóre książki składały się z jednej bądź kilku rozkładówek, inne po rozłożeniu osiągały długość do 16 m (Teygeler, 1993: 595; Zollo, 2020: 66).

Manuskrypty batackie z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku

W kolekcji MAiP (tab. 2, tab. 3) znajdują się trzy księgi *pustaha* (MAP: 2553, 2554, 11798), sześć inskrypcji na bambusowych tubach (MAP: 2549–2552, 2555, 14721) i jeden zbiór bambusowych deszczulek (MAP 14722). Księgi *pustaha* spisane są w piśmie i języku Bataków Toba. Dwie z nich (MAP 2554 i MAP 11798) są prawie nieczytelne, gdyż tusz jest ledwo widoczny. W manuskrypcie MAP 2554 tekst spisany jest czarnym tuszem, natomiast ilustracje wypełnione są tuszem czerwonym. Całość została oprawiona w dwie drewniane okładki. Manuskrypt MAP 11798 zachował się w jeszcze gorszym stanie. Tylko na nielicznych rozkładówkach widoczne są fragmenty tekstu i rysunki. Wydaje się, że może to być najstarszy rękopis z batackiej kolekcji MAiP (XVIII–XIX wiek). W najlepszym stanie, mimo zniszczonej okładki i pierwszej rozkładówki, jest *pustaha* o numerze MAP 2553. Pierwsza część tekstu to instrukcja przygotowania eliksirów ochronnych (*pagar*), wykonywanych przez *datu* z ziół i owoców, czasem z elementów pochodzenia zwierzęcego. Gotowa mikstura była połykana przez interesanta lub noszona w amulecie albo zawieszana w konkretnym miejscu (Zollo, 2020: 68). Druga strona manuskryptu to opis wrózenia z powieszonego na linie koguta (*manuk gantung*). Gdy zwierzę zdechło, rozcinano je, a następnie wieszczono z jego wnętrzności (Zollo, 2020: 74).

Sześć manuskryptów spisanych na bambusowych tubach zawiera teksty w piśmie i języku Bataków Simalungun. Są to oryginalne obiekty, które najbezpieczniej datować na

Tabela 2. Manuskrypty na bambusie z kolekcji MAiP

Nr inv.	MAP 2549	MAP 2550	MAP 2551
treść	inwokacje do bogów trzech światów	spis składników (prawdopodobnie do przygotowania mikstury)	inwokacje do bogów trzech światów
datowanie	XIX–XX wiek	XIX–XX wiek	XIX–XX wiek
wymiary	26,9 × 5,7 cm	41 × 4,6 cm	38,6 × 7 cm
pismo i język	simalungun	simalungun	simalungun
znacznik rozpoczęcia tekstu	podwójna linia z ornamentami	podwójna linia	podwójna linia
liczba linii tekstu	26	17	36
podział na sekcje	brak	brak	5 sekcji oddzielonych linią przebiegającą wzdłuż całego manuskryptu

Tabela 3. Manuskrypty na korze z kolekcji MAiP

Nr inv.	MAP 2553	MAP 2554	MAP 11798
treść	<i>pagar, manuk gantung</i>	?	?
datowanie	XVIII–XX wiek	XVIII–XX wiek	XVIII–XIX wiek
wymiary	11 × 9 × 3 cm	15,5 × 11 × 2 cm	8 × 4,8 × 8 cm
pismo i język	toba	toba	toba
kolor tuszu	czarny	czarny i czerwony	czarny
oprawa	brak	drewniana	brak

MAP 2552	MAP 2555	MAP 14721	MAP 14722
inwokacje do bogów trzech światów; przepis na miksturę	inwokacje do bogów trzech światów, wezwanie do pangulubalang	list z pogrózkami, inwokacje do bogów trzech światów	wróźby
XIX–XX wiek	XIX–XX wiek	XIX–XX wiek	XIX–XX wiek
29 × 4,8 cm	132,9 × 5 cm	23,5 × 6,2 cm	215 × 2 × 1 cm (15 deszczułek)
simalungun	simalungun	simalungun	simalungun
podwójna linia z ornamentami	podwójna linia z ornamentami	podwójna linia	brak
20	38–52	22	3–7
5 sekcji oddzielonych linią przebiegającą wzdłuż całego manuskryptu	4 międzywęzła z dodatkowymi podziałami na sekcje przedzielone pojedynczymi liniami	2 sekcje oddzielone od siebie 12-milimetrową linią	15 deszczułek



Książki na korze (*pustaha*), MAP 2553 i MAP 2554,
fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

XIX–XX wiek. Wymiary manuskryptów wynoszą 23,5–133 cm długości oraz 4,5–7 cm w przekroju. Początek tekstu wyznacza podwójna linia, która czasem jest wypełniona różnymi motywami geometrycznymi.

W niektórych przypadkach tekst podzielony jest na kilka sekcji, które oddzielone są od siebie czarną kreską, najczęściej biegnącą przez całą długość manuskryptu. Na jednym rękopisie znajduje się od kilkunastu do kilkudziesięciu linii tekstu. Najdłuższy rękopis to MAP 2555, który jako jedyny z kolekcji MAiP składa się z kilku międzywęźli. Na każdym z nich znajduje się 38–52 linii tekstu. Na niektórych manuskryptach dookoła tuby (na międzywęźlach lub na marginesach) naniesiony jest motyw dekoracyjny. Trzy obiekty mają otwór, przez który przepleciono bawełniany sznurek.

Wszystkie teksty na bambusie z kolekcji MAiP są związane z religią i magią. Najczęściej zawierają inwokacje do bóstw trzech światów (wyższego, środkowego i podziemia). Światy te, według mitologii batakckiej, tworzą całe uniwersum. Często powtarzaną formułą jest *mari ma handingan* i *mari ma hamu* („przyjdź tutaj”) oraz *turun ma hamu* („objaw się”). W tekstach powtarza się także wezwanie do ducha o imieniu *Pangulubalang*, poprzedzone formułą *surung ma ko* („uzbrój się w moc”), gdyż postać ta wysyłana jest przez *datu* do walki z wrogami (Voorhoeve, 1950: 286–287). Dwa teksty zawierają także instrukcje przyrządzania eliksirów.

Kolekcję rękopisów batakckich uzupełnia 15 bambusowych deszczulek nanizanych na bawełniany sznurek (MAP 14722). Na zewnętrznej stronie każdej z deszczulek znajduje się 3–7 linii tekstu w piśmie i języku Bataków Simalungun. Są to przepowiednie/rady, którymi wspomagał się *datu*, wróżąc przyszłość chorej osobie.

W kolekcji MAiP znajdują się także inskrybowane obiekty batakckie, które zostały wykonane na rynek kolekcjonerski. Jednym z nich jest kalendarz (*porhalaan*) wykonany na łopatkę zwierzęcej (MAP 17519). W zbiorach muzeów europejskich często można spotkać inskrybowane kości, gdyż co najmniej od początku XX wieku tego typu przedmioty cieszyły się zainteresowaniem zachodnich kolekcjonerów, co wpłynęło na



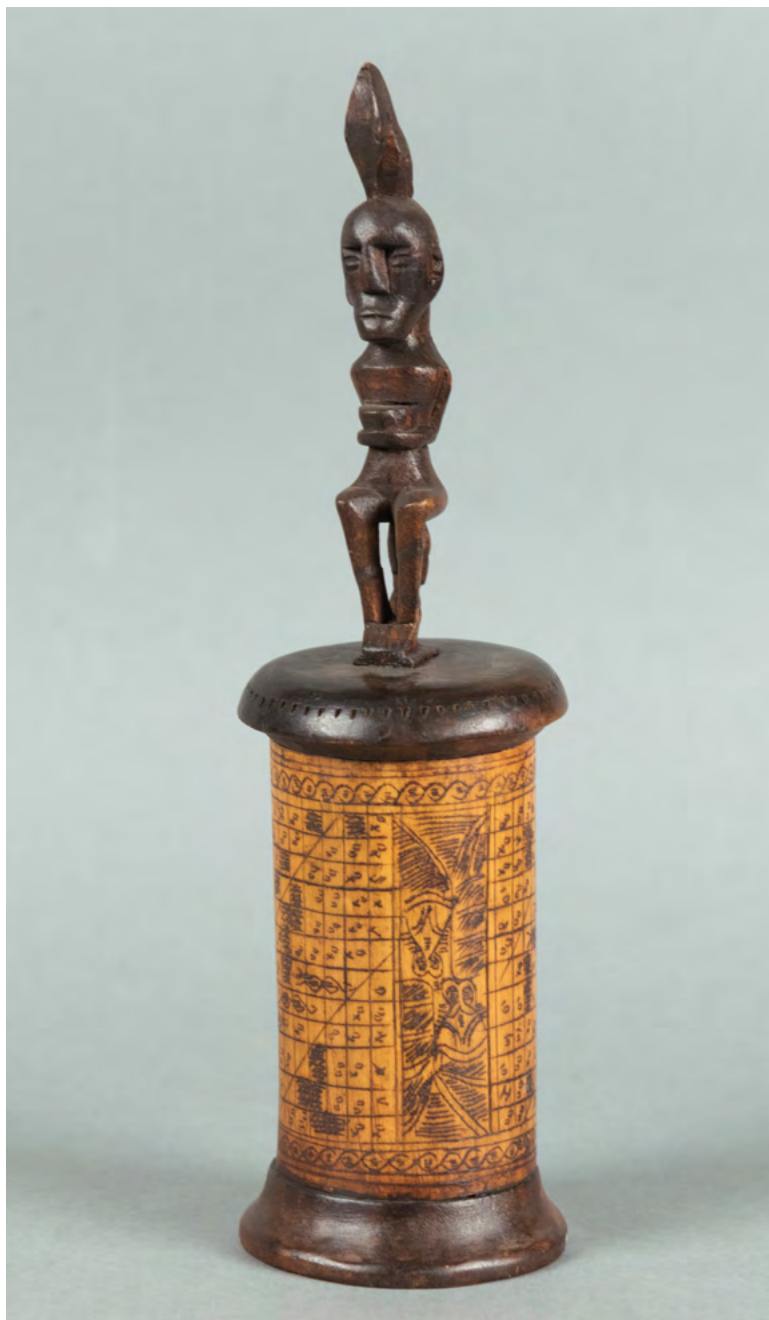
Bambusowa tuba z inskrypcją o charakterze religijnym, MAP 2549,
fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)



Bambusowe deszczułki z inskrypcjami magicznymi, MAP 14722,
fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)



Kalendarz (*porhalaan*) na łopatce zwierzęcej, MAP 17519,
fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)



Kalendarz (*porhalaan*), MAP 17520, fot. Konrad Stasiuk
(ze zbiorów MAiP)

ich wzmożoną produkcję wśród społeczności batackiej (Zollo, 2000: 83–84). W skład kolekcji MAiP wchodzi także bambusowe pojemniki z rzeźbioną pokrywką (MAP: 17520, 17521, 18888). Boki obiektów również zdobi kalendarz batacki (*porhalaan*).

Interesującym i dosyć zagadkowym obiektem jest kalendarz (MAP 2802) wykonany na pergaminie, przechowywanym w drewnianym, zdobionym cylindrze. Obiekt pochodzi z kolekcji założycielskiej, więc musiał być wykonany przed rokiem 1973. Jest jednak bardzo nietypowy dla rzemiosła batackiego.

Działania popularyzatorskie w Muzeum Azji i Pacyfiku

Oprócz działalności naukowej skupiającej się wokół azjatyckich tradycji pisarskich prowadzę w MAiP liczne działania popularyzatorskie. Jednym z nich była wystawa „Słowa nieulotne. Pismo w kulturach świata” dostępna na przełomie 2019 i 2020 roku. W części poświęconej pismom Azji Południowo-Wschodniej można było zobaczyć m.in. kilka balijskich manuskryptów na liściach palmowych, batackie księgi *pustaha* i inskrypcje na bambusie. Z kolei w ramach projektu „Digitalizacja manuskryptów i ksiąg drukowanych z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku” 8–10 grudnia 2020 roku odbyła się konferencja on-line „Szkola manuskryptów”, na której swoje odczyty mieli m.in. dr Andrea Acri i Roberta Zollo. Program był dedykowany głównie studentom orientalistyki, konserwacji, archeologii, historii sztuki i innych pokrewnych kierunków. W 2022 roku dzięki pomocy Ambasady Republiki Indonezji w Warszawie sprowadziliśmy z Bali wypreparowane liście palmowe, rylce oraz tusz z tungowca molukańskiego. Od tego czasu w Muzeum w ramach autorskiego cyklu „Sztuka pisania” prowadzę warsztaty pisania na balijskich liściach palmowych. Gromadzą one zarówno specjalistów (orientaliści, konserwatorzy, bibliotekarze, kaligrafowie), jak i pasjonatów kultur azjatyckich. Z pismem balijskim i techniką pisania na lontarach mogli zapoznać się także uczestnicy warsztatów



Kalendarz na korze, MAP 2802, fot. Konrad Stasiuk (ze zbiorów MAiP)



rodzinnych „Zapiski na palmowym liściu. Podróż na Bali” oraz uczestnicy 26. Pikniku Naukowego Polskiego Radia i Centrum Nauki Kopernik.

Podsumowanie

Niewielka, lecz ciekawa kolekcja manuskryptów indonezyjskich zgromadzona głównie przez Andrzeja Wawrzyniaka przed 1973 rokiem stała się przyczynkiem do prowadzenia badań manuskryptologicznych oraz licznych działań popularyzatorskich w Muzeum Azji i Pacyfiku. Książki te ukazują mnogość systemów zapisu stosowanych w Indonezji, a także dają wgląd w bogatą literaturę, będącą często spuścizną wpływów indyjskich. Są też doskonałym materiałem do rozważań na temat podłoża pisarskich i form książki.

Bibliografia

Aciri Andrea, 2015: *Palm-leaf manuscripts in today's Bali*, „Inside Indonesia” (July–September).

de Casparis Johannes Gijsbertus, 1975: *Indonesian Palaeography: A History of Writing in Indonesia from the Beginnings to c. A.D. 1500*. Leiden: Brill.

Diringer David, 1972: *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, Warszawa: PIW.

Griffiths Arlo, 2011: *Inscriptions of Sumatra: Further Data on the Epigraphy of the Musi and Batang Hari Rivers Basins*, „Archipel” 81, s. 139–175.

Griffiths Arlo, 2012: *Inscriptions of Sumatra II. Short epigraphs in Old Javanese*, „Wacana: Journal of the Humanities of Indonesia” 14 (2), s. 197–214.

Griffiths Arlo, 2014a: *Early Indic Inscriptions of Southeast Asia*, „Lost Kingdoms Hindu-Buddhist Sculpture of Early Southeast Asia”, John Guy (red.), New York: The Metropolitan Museum of Art, s. 53–57.

Griffiths Arlo, 2014b: *Inscriptions of Sumatra III. The Padang Lawas Corpus Studied Along with Inscriptions from Sorik Merapi (North Sumatra) and from Muara Takus (Riau)*, „History of Padang Lawas, North Sumatra II (Mid-Ninth – Thirteenth Century CE)”, Daniel Perret (red.), Paris: Association Archipel, s. 211–253.

Griffiths Arlo, 2020: *Inscriptions of Sumatra, IV: An Epitaph from Pananggahan (Barus, North Sumatra) and a Poem from Lubuk Layang (Pasaman, West Sumatra)*, „Archipel” 100, s. 55–68.

Gunawan Aditia, 2015: *Nipah or gebang? a philological and codicological study based on sources from West Java*, „Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde” 171, s. 249–290.

Guy John, 2014: *Principal Kingdoms of Early Southeast Asia*, „Lost Kingdoms Hindu-Buddhist Sculpture of Early Southeast Asia”, John Guy (red.), New York: The Metropolitan Museum of Art, s. 12–21.

Hartmann John F., 1986: *The Spread of South Indic Scripts in Southeast Asia*, „Crossroads: An Interdisciplinary Journal of South-east Asian Studies” Vol. 3, No. 1, s. 6–20.

Hinzler Hedi, 1993: *Balinese palm-leaf manuscripts*, „Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, Manuscripts of Indonesia” 149, s. 438–473.

Forman Bedřich, 1980: *Borobudur. Das buddhistische Heiligtum*, Prag: Artia.

Kossowska-Janik Dominika, 2020: *Pisma pochodzenia indyjskiego*, „Słowa nieulotne. Pismo w kulturach świata”, red. Dominika

Kossowska-Janik, Aleksandra Twardokęs, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku, s. 196–237.

Kozok Uli, 1996: *Bark, Bones, and Bamboo: Batak Traditions of Sumatra*, „Illuminations. The Writting Traditions of Indonesia: featuring manuscripts from the National Library of Indonesia”, Ann Kumar, John H. McGlynn (red.), New York, Weatherhill, Jakarta: Lontar Foundation, s. 231–246.

van der Meij Dick, 2017: *Indonesian manuscripts from the islands of Java, Madura, Bali and Lombok*, Leiden: Brill.

Miller Christopher, 2010: *A Gujarati Origin for Scripts of Sumatra, Sulawesi and the Philippines*, „Proceedings of the Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society”, 36, Nicholas Rolle, Jeremy Steffman, John Sylak-Glassman (red.), Berkeley, s. 276–291.

Rubinstein Raechelle, 1996: *Leaves of Palm: Balinese Lontar*, „Illuminations. The Writting Traditions of Indonesia: featuring manuscripts from the National Library of Indonesia”, Ann Kumar, John H. McGlynn (red.), New York: Weatherhill, Jakarta: Lontar Foundation, s. 129–154.

Susanti Ninie, Pudjiastuti Titik, Trigangga (red.), 2015: *Inscribing identity. The Development of Indonesian Writing Systems*, Jakarta: The National Museum of Indonesia.

Teygeler René, 1993: *Pustaka: A Study into the Production Process of the Batak Book*, „Bijdragen Tot de Taal-, Land- en Volkenkunde 149, s. 593–611.

Tol Roger, 1996: *A Separate Empire: Writings of South Sulawesi*, „Illuminations. The Writting Traditions of Indonesia: featuring manuscripts from the National Library of Indonesia”, Ann Kumar, John H. McGlynn (red.), New York, Yogyakarta: Lontar Foundation, s. 213–230.

Vogel Jean Philippe, 1918: *The Yupa Inscriptions of King Mulavarman from Koetei (East Borneo)*, „Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië” 74, s. 167–232.

Voorhoeve Petrus, 1950: *Batak bark books*, „Bulletin of the John Rylands Library” 22, s. 283–288.

Winkler Johan, 1925: *Die Toba-Batak auf Sumatra in gesunden und kranken Tagen: ein Beitrag zur Kenntnis des animistischen Heidentums*, Stuttgart: Belser.

Zollo Roberta, 2020: *Der Inhalt der Batak-Schriftartefakte/ The content of the Batak written artefacts*, „Manuscript Cultures” No. 14, s. 63–86.

TOMASZ MADEJ

TRADYCYJNE ZABAWY I GRY INDONEZJI. MIĘDZY MUZEALNĄ KOLEKCJĄ A DZIAŁANAMI EDUKACYJNYMI

Zabawa, jak zauważył Johan Huizinga, autor monumentalnej książki *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, jest „starsza od kultury” (1985: 11). Jest ona najbardziej spontaniczną i pierwotną formą naszej aktywności. To z niej zrodziły się pierwsze gry. Są one „tak stare, jak sam człowiek, jak jego umysł; gdy zaczął istnieć i działać, gdy zaczął myśleć, zaczął grać” (Pijanowski, 1969: 169). Zabawy i gry od wieków stanowią nieodzowny element naszego życia codziennego, dostarczając rozrywki i zapewniając ucieczkę od rutyny. Jednocześnie odgrywają one istotną rolę w budowaniu relacji społecznych i przekazywaniu dziedzictwa kulturowego z pokolenia na pokolenie. Eugeniusz Piasecki, badacz gier, ponad 100 lat temu pisał: „Gry charakterystyczne dla danego narodu posiadają swoje unikalne cechy, które stanowią nieodłączne dziedzictwo narodowe, równie ważne jak strój, ornamenty, zwyczaje, język czy nawet cechy fizyczne rasy” (1916: VIII).

W obliczu dynamicznie zmieniającego się świata i wszechobecnej globalizacji ważne jest zachowanie tradycji oraz unikatowego dziedzictwa kulturowego, które znajduje odzwierciedlenie również w tradycyjnej aktywności fizycznej.

W ramach ochrony dziedzictwa kulturowego UNESCO podkreśla, że zabawy i gry mają szczególne znaczenie i powinny być objęte odpowiednią opieką, tak jak zabytki sztuki, architektura czy języki regionalne. To podejście zostało uwzględnione w Międzynarodowej Karcie Tradycyjnych Gier i Sportów (Bronikowska, 2013: VII).

Tematem niniejszego artykułu jest wykorzystanie tradycyjnych zabaw i gier z Indonezji w działaniach edukacyjnych Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Autor ukaże różnorodność form tradycyjnych aktywności z Indonezji na podstawie zbiorów Muzeum oraz omówi ich potencjał w dziedzinie edukacji muzealnej. Ponadto przedstawi praktyczne przykłady, jak te zabawy i gry mogą być wykorzystane jako narzędzia do przekazywania wiedzy, rozwijania umiejętności interpersonalnych, wzmacniania relacji międzyludzkich, a także promowania wartości kulturowych, tożsamości i zrozumienia innych kultur.

Na potrzeby artykułu warto wskazać różnice między terminami zabawa i gra. Ta pierwsza jest czynnością podejmowaną spontanicznie w celu rozrywki. Jak pisał Karpowicz, zabawa to „czynność, którą człowiek wykonywa bez przymusu [...] a jedynie dla rozkoszy działania” (za: Rębowski, 1935: 4). To właśnie z zabawy rozwinęła się forma wyższa – gra, która była ukierunkowana na rywalizację. Przywołując słowa Bronikowskiej: „gra – to zabawa, ujęta w system, posiadający właściwy cel, układ i środki do jej przeprowadzenia” (2013: 12).

Gry i zabawy w działalności Muzeum

Tematyka tradycyjnych zabaw i gier nie zawsze cieszyła się zainteresowaniem ze strony środowiska naukowego, co trafnie oddaje Iwona Kabzińska-Stawarz, która napisała, że temat ten „nie należał do tzw. wielkich tematów w nauce i znajdował się niejako na marginesie zainteresowań badaczy” (1983: 253). Ta perspektywa uległa zmianie pod koniec XX wieku. Dostrzeżono wtedy, że w tych tradycyjnych formach aktywności fizycznej kryją się niedocenione wcześniej źródła informacji dotyczące dziedzictwa kulturowego. Ich wartość poznawcza umożliwia

dogłębioną analizę różnych aspektów kultury i społeczeństwa. Jak pisał chiński uczony Lin Yutang, „Nie można zrozumieć narodu bez znajomości jego codziennych rozrywek” (Wang, 2003: 1).

Podobna sytuacja miała miejsce w muzealnictwie, gdzie często zdarzało się, że zabawy i gry były traktowane jako element „niechcianego” materialnego dziedzictwa, które trafia do kolekcji muzealnych bez jasno określonego przeznaczenia. Muzeum Azji i Pacyfiku wyróżnia się pod tym względem. Od początku przygotowywania oferty powstałego w 2015 roku Działu Edukacyjnego uważano, że zabawy i gry z Azji kryją w sobie niezwykle potencjał edukacyjny. Byliśmy przekonani, że mogą się one stać ważnym środkiem edukacji międzykulturowej oraz – co najważniejsze – narzędziem zbliżenia i porozumienia międzykulturowego. Mieliśmy nadzieję, że dzięki wykorzystaniu ich w osnowie zajęć możemy skłonić uczestników do refleksji nad otaczającym światem, a przede wszystkim wzbudzić ich zainteresowanie krajami, z których pochodzą te zabawy i gry. Kierowaliśmy się słowami Lorraine Barbarash, że „wielokulturowe, wieloetniczne podejście do edukacji zapewni dzieciom informacje, które będą mogły później wykorzystać do tworzenia własnych opinii i ścieżek w ich własnym życiu” (za: Bronikowska, 2013: 19). Pragnęliśmy przenieść uczestników symbolicznie w inny czas i przestrzeń, otwierając przed nimi drzwi do niezwykłego doświadczenia i wszystko to miało być osiągnięte podczas wspólnej zabawy. W następstwie tego powstały warsztaty zatytułowane „Gry i zabawy azjatyckie”, które stały się podstawową częścią naszej oferty programowej.

Nasze interaktywne warsztaty oparte były na wykorzystaniu obiektów z Azji, które znajdowały się w Muzeum. Ożywiono tradycyjne bączki z Indonezji, *kendamy* z Japonii i wiele innych gier, tworząc w ten sposób niepowtarzalną przestrzeń do nauki, zabawy i twórczej eksploracji. Uczestnicy mieli okazję nie tylko poznać różnorodność kulturową gier, ale także doświadczyć ich na własnej skórze. Poprzez angażujące i interaktywne zajęcia staraliśmy się rozwijać umiejętności interpersonalne, budować społeczne więzi oraz promować aktywny



Dzieci bawiące się bączkiem, fot. Tomasz Madej (ze zbiorów MAiP)

tryb życia. Zabawy i gry tradycyjne stawały się nośnikami wartościowych doświadczeń edukacyjnych, przyczyniając się do rozwoju uczestników w różnych sferach życia.

Nasza działalność dotycząca zabaw i gier nie ograniczyła się jedynie do przestrzeni muzealnej. Pracownicy Działu Edukacyjnego wychodzili poza mury Muzeum, biorąc udział w licznych imprezach plenerowych, festiwalach i lokalnych wydarzeniach. Nasza obecność na tych wydarzeniach nie tylko przyciąga uwagę, ale także staje się wizytówką Muzeum, prezentującą nasze unikatowe, edukacyjne inicjatywy.

Od samego początku warsztaty spotkały się z ogromnym zainteresowaniem. Kilkanaście tysięcy osób miało okazję uczestniczyć w naszych warsztatach, pokazach i sesjach gier. Widząc entuzjazm i radość, jakie towarzyszą uczestnikom, jesteśmy przekonani, że tradycyjne gry i zabawy mają niezwykłą moc integrowania, bawiąc i jednocząc ludzi wokół wspólnej aktywności.

Duże zainteresowanie zajęciami poświęconymi grom i zabawom oraz głosy ze strony nauczycieli, rodziców i innych uczestników dały nam impuls do stworzenia wystawy



Zwiedzanie wystawy „Zabawa z kulturą”, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

poświęconej tej tematyce. Tak powstała wystawa „Zabawa z kulturą. Tradycyjne zabawy i gry Azji”, która była prezentowana w Muzeum od 7 kwietnia do 30 września 2018 roku, a której kuratorem był autor niniejszego tekstu.

Wystawa była połączeniem tradycyjnej formy ekspozycji muzealnej z obiektami prezentowanymi w gablotach z możliwością samodzielnego testowania wybranych zabaw i gier. Na wystawie były stworzone interaktywne stanowiska, które pozwalały zwiedzającym sprawdzić swoje umiejętności, a dzięki temu fizycznie zanurzyć się w bogactwie różnorodnych tradycji kulturowych, odkrywając tajemnice i radość płynącą z gry. Miało to skłonić odwiedzających do refleksji nad otaczającym światem i wzbudzić zainteresowanie krajami, z których prezentowane gry pochodzą. Jednocześnie zależało nam na budowaniu postaw prospołecznych sprzyjających porozumieniu międzykulturowemu.

Wystawa spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem odwiedzających. Dzieci, młodzież i dorośli, wszyscy byli zafascynowani możliwością uczestnictwa w tych tradycyjnych grach. Przestrzeń wystawy stała się miejscem spotkań, wspólnych



Interaktywne stanowiska na wystawie „Zabawa z kulturą”,
fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

doświadczeń i wzmacniania interakcji społecznych. Byliśmy zadowoleni, widząc, jak ludzie odkrywają i doceniają potencjał gier i zabaw jako narzędzi edukacyjnych i integracyjnych. Dodatkowo, aby jeszcze lepiej oddać bogactwo i znaczenie tradycyjnych zabaw i gier, powstał katalog, który zawierał ich historię i praktyczne wskazówki ich wykorzystania. W ten sposób chcieliśmy udostępnić pogłębioną wiedzę na temat tradycyjnych rozrywek oraz dostarczyć nauczycielom, wychowawcom i innym pedagogom praktyczne narzędzia do wykorzystania w swojej pracy.

Tradycyjne gry i zabawy w muzealnej kolekcji

W kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku znaleźć można fascynujący asortyment tradycyjnych zabaw i gier, które stanowią niezwykle cenny zasób. Choć nie jest to największa część kolekcji, pełnią one istotną funkcję w działalności muzealnej. Te unikatowe przedmioty to zarówno gry zręcznościowe, jak i planszowe,

które stanowią rozrywkę i wyzwanie zarówno dla ciała, jak i umysłu. Jednocześnie Dział Edukacyjny Muzeum zaczął gromadzić własne zbiory, które w przeciwieństwie do obiektów opatrzonych numerami inwentarzowymi mogą być wykorzystywane do prowadzenia zajęć. Proces tworzenia tej kolekcji był wynikiem wielu działań i współpracy z różnymi instytucjami i ekspertami z Azji.

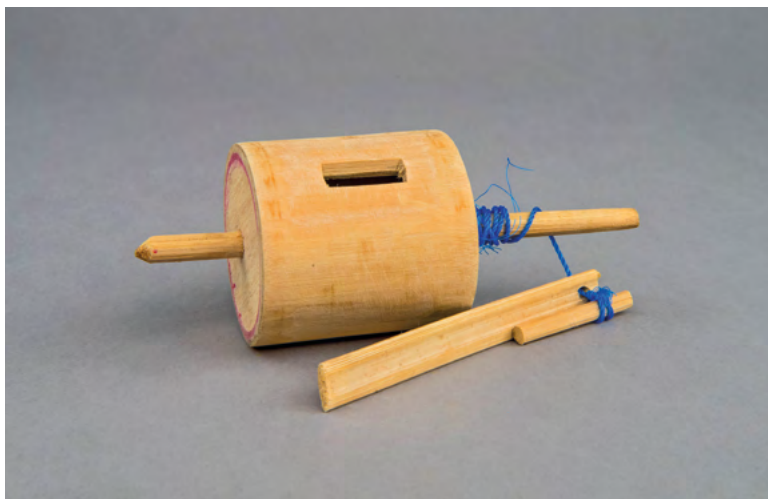
Szczególnie istotnym momentem było uczestnictwo autora niniejszego tekstu w VI Światowych Igrzyskach Gier i Sportów Tradycyjnych TAFISA (The Association For International Sport for All – Międzynarodowa Federacja Sportu dla Wszystkich) zorganizowanych w Indonezji w 2016 roku. Wtedy to udało się nawiązać kontakt z organizacjami, takimi jak Hong Community oraz Myanmar Chinlone Federation, co zaowocowało pozyskaniem gier zręcznościowych zarówno z Indonezji, jak i Korei.

Budowa kolekcji nie byłaby również możliwa bez wsparcia naukowców, podróżników i przyjaciół Muzeum. Dzięki ich zaangażowaniu udało się pozyskać cenne informacje, fotografie i filmy, które wzbogaciły wiedzę na temat tradycyjnych gier i zabaw. Szczególnie ważna była bliska współpraca z Muzeum Zabawek i Edukacji „Kolong Tangga” w Yogyakarcie (Indonezja), którego założyciel, niestety już nieżyjący Rudi Corens, hojnie przekazał MAiP wybrane obiekty ze swojej kolekcji gier i zabawek z Indonezji.

Dzięki wielostronnej współpracy Muzeum Azji i Pacyfiku może dziś prezentować szeroki wachlarz tradycyjnych gier i zabaw, które odzwierciedlają bogactwo i różnorodność kultur Azji. Jest to nie tylko wyjątkowy zbiór, lecz także platforma, która pozwala odkrywać, doceniać i czerpać wartości edukacyjne oraz historyczne, jakie niosą ze sobą te tradycyjne formy rozrywki.

Kolekcja zabaw i gier z Indonezji

Muzealna oraz edukacyjna kolekcja zabaw i gier z Indonezji liczy ponad 40 obiektów. Stanowi ona fascynującą mozaikę



Bączek *gasing*, ok. 2016 r., drewno, bambus, 17 × 7 cm,
dł. sznurka 57 cm, EDU 30, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

różnorodności, ukazującą przy tym zróżnicowanie charakteru tego kraju oraz jego kulturowe dziedzictwo. Urzeka ona swoim bogactwem i wszechstronnością, dzięki temu otwiera możliwości zgłębiania historii i tradycji ruchowej Indonezji. Jak piszą autorzy książki *Traditional children's games of Indonesia*:

Traditional toys and games in Indonesia are learning aids for the child to learn about their history, knowledge, cultural values and traditions. Without omitting the element of fun that is important in the process of growing up, traditional games were more than just games. They teach moral values, encourage interaction with social and natural environments (2013: 3)⁴⁵.

„Tradycyjne zabawki i gry w Indonezji są pomocami naukowymi, dzięki którym dziecko uczy się historii, zdobywa wiedzę, poznaje wartości kulturowe i tradycje. Bez pomijania elementu zabawy, który jest ważny w procesie dorastania, tradycyjne gry są czymś więcej niż tylko zabawą. One uczą wartości moralnych, zachęcają do interakcji z otoczeniem społecznym i naturalnym”.

Poniżej zostaną zaprezentowane przykłady gier i zabaw z kolekcji muzeum, które można zastosować do różnych form działalności edukacyjnej, a tym samym w procesie uczenia się i odkrywania Azji.

Jednym z najważniejszych obiektów w kolekcji są indonezyjskie bączki. Zgodnie z opisem zamieszczonym na okładce książki wybitnego znawcy tematyki, Goulda, *The Top: Universal Toy, Enduring Pastime*: „The top is one of the oldest and most widely known toys in the history of man” (1973)⁴⁶. Na szczególną uwagę zasługuje bączek *gasing*, który jest główną atrakcją warsztatów muzealnych. Jest to prosty bączek wykonany z naturalnych materiałów i składający się z trzech elementów. Centralnym elementem jest prosty patyk pełniący rolę osi symetrii, na którym zamocowany jest fragment bambusowej rury zakończonej drewnianymi elementami. W jej centralnej części znajduje się wycięty prostokątny otwór. Drugim elementem jest sznurek z patyczkiem na końcu, pełniącym funkcję uchwytu. Trzecim elementem jest deseczka z przewierconą dziurką na jednym końcu. Zasada działania jest prosta: sznurek jest przewlekany przez otwór w deseczce, a następnie owinięty wokół górnej części patyka. Przez gwałtowne pociągnięcie za uchwyt sznurka bączek zostaje wprowadzony w ruch wirowy, a wspomniane wcięcie na korpusie generuje efekt dźwiękowy. W kolekcji można także znaleźć ręcznie wykonane bączki pochodzące z wysp Bali i Lombok, które wyróżniają się na tle innych wielkością. Na przykład bąk z Lombok, tzw. *gasing perwira*, ma średnicę 18 cm, wysokość 14 cm i waży 1,5 kg. Tego typu bączki są cenione za wysoką jakość wykonania, szybkość wirowania, a od gracza wymagają dużej siły i umiejętności. Należą one do grupy bączków wyrzucanych przez gracza z ręki. Bączki te wykorzystuje się w bitwach, gdzie gracze starają się trafić bączka przeciwnika. Zabawy bączkiem podczas warsztatów wpływają na koordynację ruchową i precyzję gracza. Dodatkowo wymagają zręczności i umiejętności poruszania sznurkiem, co sprzyja rozwijaniu motoryki małej oraz zdolności koncentracji.



Piłka do gry, ok. 2017 r., rattan, średnica 13,5 cm, EDU 40,
fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

Kolejnymi ciekawymi obiektami są piłki wykonane z rattanu, pozyskiwanego z gatunku palmy występującego w lasach Azji. Proces ich produkcji polega na wycięciu łodyg w pobliżu korzenia, oczyszczaniu ich z kolców, pocięciu na pięciometrowe odcinki i wysuszeniu. Następnie łodygi są rozdzielane na włókna, z których wyplatane są piłki. W Indonezji rozwinęło się wiele odmian gry z piłką. Każda z nich ma swoje własne zasady i sposoby rozgrywki. Na wyspie Sulawesi gra w *tepa pongga* wymaga od graczy utrzymania pozycji kucznej i celowania piłką w bambusową bramkę. Natomiast na Sumatrze zawodnicy *sepak raga* podbijają piłkę, stojąc w kole, a na Jawie próbują trafić piłką do kosza umieszczonego na dwumetrowym palu. Gry z piłką angażują graczy w dynamiczną aktywność fizyczną, wymagającą szybkości, zwinności, celności i koordynacji ruchowej. Uczestnictwo w tych grach sprzyja wzmacnianiu mięśni, poprawie wydolności fizycznej oraz rozwijaniu umiejętności taktycznych i strategicznych.

Z kolei *bekel* to indonezyjska gra zręcznościowa przypominająca naszą rodzimą grę, znaną jako gra w kamienice lub gra w ciupy. Jednak w przypadku indonezyjskiej

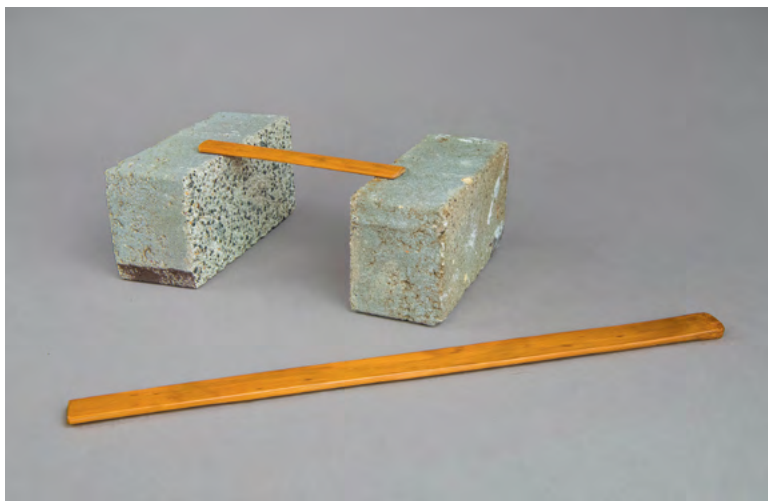


Gra *bekel*, ok. 2016 r., metal, kauczuk, 2,2 × 1 × 0,8, śr. 4,2 cm, kolekcja autora, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

wersji zabawa odbywa się przy użyciu obu rąk. Polega na podrzuceniu kauczukowej piłki lewą ręką, a następnie złapaniu metalowych elementów drugą ręką po odbiciu piłki od podłoża. Ta gra doskonali koordynację ruchową, zwinność i umiejętność chwytania.

Benthik albo *patok lele* to gra składająca się z dwóch elementów. Do rekwizytów należą dwa kije, krótszy i dłuższy, wykonane z lokalnych drzew. Krótszy kij układa się pomiędzy cegłami lub w dołku, a następnie dłuższy kij jest używany do podbicia krótszego kija od dołu lub uderzenia w jego koniec. Gdy uda się go podbić, należy wykonać zamach i podjąć próbę uderzenia, tym razem starając się, aby kij poleciał jak najdalej. Ta gra rozwija siłę, precyzję i koordynację ruchową.

Osobną grupę w kolekcji stanowią przyrządy do zabaw i gier polegających na strzelaniu do celu. Są to proste zabawki wykonane z powszechnie dostępnych materiałów, takich jak bambus i drewno. Najpopularniejszym przykładem jest proca *ketapal*. Bardziej złożonym obiektem jest „strzelba” *bedil jepret*. Składa się z kawałka bambusowej rury z trzema nacięciami, przez które przechodzi długi elastyczny pasek



Gra *benthik*, ok. 2016 r., bambus, 47,5 × 3 × 1,1 cm; 18,5 × 2,6 × 06 cm, EDU 27, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

bambusowy, pełniący funkcję spustu. Do prowizorycznej lufy wkłada się nasiona lub żwirki, a wysunięcie dolnej końcówki powoduje wystrzelenie pocisku. Inną odmianą pistoletu jest *bedil karet* wykonany z bambusowej deseczki z prostym mechanizmem spustowym. Z kolei bambusowy pistolet *pletokan* lub *bedil-bedilan* przypomina tradycyjną polską sikawkę dynusową z jedną różnicą – zamiast wody, dzieci do lufy wkładają bambusowe nasiona. Zabawy te kształtują cechy motoryczne, takie jak zwinność, szybkość i precyzja.

Babalonan samping to zabawa, która odbywa się przy użyciu *sarongu* – prostokątnej tkaniny zszytej wzdłuż krótszych boków w ten sposób, że tworzy tubę. Głównym celem tej zabawy jest podrzucanie tkaniny pod odpowiednim kątem, aby napełniła się powietrzem i zaczęła wirować.

W kolekcji znajdują się również bambusowe i kokosowe sandały, tzw. *spatu batok*, *anul* i *jangkungan*. Do przygotowania tego nietypowego obuwia wykorzystuje się dwie połówki orzecha kokosowego lub kawałki bambusa. Poprzez otwór znajdujący się na środku sandałów przewleczony jest sznurek. Uczestnicy zabawy/gry stają na sandałach gołymi



Strzelba *bedil jepret*, ok. 2016 r., bambus, 49 × 17 × 3,5 cm, EDU 34, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

stopami, chwytając końcówki sznurka w ręce. Sandały wykorzystywane są do wyścigów, co wymaga od uczestników zręczności i koordynacji ruchowej. Natomiast osobnym obiektem jest *rorodan*, czyli drewniany pojazd napędzany siłą mięśni dzieci, które pchają go, a wewnątrz siedzi kierowca. Ta gra rozwija siłę, wytrzymałość i ducha rywalizacji.

Kolejną ciekawą grą jest *conglak*, czyli indonezyjska odmiana *mankali*, która należy do jednych z najstarszych gier planszowych na świecie. Plansze do gry wykonane są z drewna i mają po dwa rzędy dołków z dwoma większymi dołkami na końcach planszy. Wnętrza dołków są wypełnione muszelniami porcelanek (*kauri*). Gra polega na strategicznym przenoszeniu muszelek z jednego dołka do kolejnych, zgodnie z określonymi zasadami⁴⁷. Ta gra wymaga od graczy umiejętności planowania, taktyki i przewidywania ruchów przeciwnika. *Conglak* to nie tylko forma rozrywki, ale również sposób rozwijania umiejętności logicznego myślenia i podejmowania decyzji.



Sarong, ok. 2016 r., tkanina bawełniana, 86 × 111 cm,
EDU 10, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)



Sandały sepatu batak, ok. 2017 r., kokos, sznur konopny,
6,5 × 12 × 150 cm, EDU 15, fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)



Gra *congklak*, ok. 2013 r., drewno, 24,5 × 5 × 74 cm, EDU 43,
fot. Łukasz Brodowicz (ze zbiorów MAiP)

Podsumowanie

Jednym z celów działalności edukacyjnej Muzeum Azji i Pacyfiku jest tworzenie innowacyjnych programów zajęć, które w ciekawy i interaktywny sposób zapoznają uczestników ze światem azjatyckich kultur i tradycji. Wprowadzenie w 2013 roku do oferty edukacyjnej warsztatów z tradycyjnych zabaw i gier potwierdziło nasze przypuszczenia, że poprzez prostą i niezwykle atrakcyjną formę uczestnik może zdobyć wiele wartościowych doświadczeń. Zaangażowanie w zajęcia rozwija umiejętności społeczne, takie jak komunikacja, współpraca, rozwiązywanie problemów i podejmowanie decyzji. Wspólna zabawa stwarza także okazję do budowania relacji między uczestnikami, integrując grupy i wzmacniając więzi interpersonalne. Dodatkowo zajęcia oparte na tradycjach kontynentu azjatyckiego pozwalają zgłębić wiedzę o różnych kulturach i kształtować szacunek dla tradycji i dziedzictwa innych narodów.

W tym działaniu szczególnie ważną rolę odgrywają tradycyjne gry i zabawy z Indonezji. Mają ogromny potencjał.

Nie tylko przekazują nam historię i kulturę tego kraju, ale również stanowią narzędzie, które możemy wykorzystać w procesie uczenia się i odkrywania Azji.

Uważamy, że wprowadzenie do procesu wychowawczego treści azjatyckich w formie gier i zabaw od najmłodszych lat może przyczynić się do budowania pomostu międzykulturowego, a co za tym idzie, formowania postawy wrażliwości i poszanowania drugiej osoby. Dodatkowo może być przygotowaniem do dynamicznie zmieniających się warunków, wyposażeniem najmłodszych w przydatne umiejętności i wiadomości o otaczającym świecie. W końcu, jak pisał Roger Caillois: „Państwa i instytucje giną, gry i zabawy pozostają” (1997: 387).

Bibliografia

Bondarowicz Marian, Staniszewski Tadeusz, 2003: *Wielka księga zabaw i gier ruchowych. Część I. Wiosenno-lętne ciepłe dni*, Wrocław: Wydawnictwo BIK.

Bronikowska Małgorzata, 2013: *Słowiańskie tradycje ludowych form kultury fizycznej na przykładzie wybranych narodów*, Poznań: AWF.

Cailliois Roger, 1997: *Ludzie i gry*, Tatarkiewicz Anna, Żurowska Maria (tłum.), Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.

Gould W. Douglas, 1973: *The Top: Universal Toy, Enduring Pastime*, New York: Clarkson N. Potter, Inc.

Huizinga Johan, 1985: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Kurecka Maria, Wirpsza Witold (tłum.), Warszawa: Czytelnik.

Kabzińska-Stawarz Iwona, 1983: *Noworoczne gry mongolskie. Ich symbolika i związki z magią*, „Etnografia Polska”, t. XXVII, z. 1, Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, s. 253–295.

Komunitas Olahraga Tradisional Indonesia (KOTI), 2016: *The guidelines for traditional sports dagongan, egrang, hadang, terompah panjang and tarik tambang of the Tafsia Games*, Jakarta.

Kopoczek Remigiusz, 2013: *Wstęp do wiedzy o grach tradycyjnych*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Lipoński Wojciech, 2001: *Encyklopedia sportów świata* (wyd. I), Poznań: Oficyna Wydawnicza „Atena”.

Traditional children's games of Indonesia, 2013: The Ministry of Tourism and Creative Economy Republic of Indonesia, Indonesia.

Madej Tomasz, 2018: *Zabawa z kulturą – tradycyjne zabawy i gry Azji*, katalog wystawy „Zabawa z kulturą”, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku.

Piasecki Eugeniusz, 1916: *Zabawy i gry ruchowe dzieci i młodzieży – ze źródeł dziejowych i ludoznawczych, przeważnie rodzimych i tradycji ustnej*, Kijów: Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych (wyd. I).

Pijanowski Lech, 1969: *Podróże w krainie gier*, Warszawa: Iskry.

Pijanowski Lech, Pijanowski Wojciech, 2006: *Encyklopedia gry świata*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Rębowski Czesław, 1935: *Gry i zabawy zespołowe w świetlicy*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Oświaty Dorosłych (wyd. II).

MICHAŁ SĘK

POWER-SHARING PO INDONEZYJSKU. JAK UTRZYMAĆ POKÓJ W WIELOETNICZNYM KRAJU?⁴⁸

Holenderska kolonizacja objęła swoim zasięgiem obszar rozciągający się na 1/8 obwodu Ziemi (rozciągłość równoleżnikowa wynosi ok. 5100 km, południkowa zaś ok. 1 800 km), (Frederick i in., 2011; Google Inc., 2014). Odpowiada to niemalże odległości od Kazachstanu po Islandię (por. ryc. 3), od Kirgistanu po Japonię, czy też od Bermudów po Kalifornię (Talmage & Maneice, 2018). Archipelag liczy obecnie ponad 270 mln mieszkańców⁴⁹, należy do ok. 350 grup etnolingwistycznych, posługujących się

179

POWER-SHARING PO INDONEZYJSKU. JAK UTRZYMAĆ POKÓJ...

48 Por. *Podział piramidy władzy. Reforma decentralizacji kraju i jej efekty* [w:] *Archipelag nierówności. Rozwój regionalny w Indonezji*, Cywiński Paweł (red.), Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2021.

49 Według BPS (Badan Pusat Statistik, Centralna Agencja Statystyczna; odpowiednik polskiego GUS) w 2010 roku Indonezja miała 237 641 000 mieszkańców (Badan Pusat Statistik, 2011), z kolei według CIA WORLD FACTBOOK 2020 liczba ta wynosi 267 026 366 mieszkańców (Central Intelligence Agency, 2020). Wielkość populacji podawana przez BPS opiera się na spisie powszechnym z 2010 r.; kolejny spis przeprowadzono w roku 2020. W związku z wysokimi kosztami i skomplikowaną logistyką spisy powszechne są przeprowadzane stosunkowo rzadko; z drugiej strony jednak dane spisowe należą do najbardziej wiarygodnych. Na potrzeby monografii przyjęto liczbę mieszkańców Indonezji na ok. 260 mln.

ok. 700 różnymi językami, spośród których 180 znajduje się w Papui; 13 języków może mieć powyżej 1 mln użytkowników. Jawajczycy stanowią 45 proc. ludności, Sundajczycy 14 proc., Madurańczycy 7,5 proc., przybrzeżni Malajowie 7 proc., pozostali 26 proc. Oficjalnym językiem narodowym i jednocześnie językiem urzędowym jest indonezyjski, *lingua franca* archipelagu⁵⁰. Tożsamości etniczne różnych grup nie zawsze są jasne, ustalone i trwałe; niektóre grupy etniczne zaś mogą mieć poczucie odrębności kulturowej (Frederick i in., 2011). Pomimo że większość Indonezyjczyków to muzułmanie (ok. 87 proc.), to wyznawców pozostałych religii jest ok. 35 mln⁵¹.

Indonezja jest czwartym (po Chinach, Indiach oraz Stanach Zjednoczonych) państwem pod względem liczby ludności i jednocześnie krajem o największej społeczności muzułmańskiej (ok. 225 mln); jest też najludniejszym państwem Azji Południowo-Wschodniej – Indonezyjczycy stanowią ok. 40 proc. mieszkańców tego regionu (Bonczol, 2012; Kaplan, 2012; Central Intelligence Agency, 2020).

50 Dla ok. 17–30 mln Indonezyjczyków indonezyjski jest językiem ojczystym; dla pozostałej części populacji jest drugim językiem i pozwala na komunikację różnych grup etnolingwistycznych ze sobą oraz z instytucjami państwa. Sam indonezyjski jest silnie zróżnicowany regionalnie; ponadto w użyciu jest ponad 700 innych języków i dialektów. Najbardziej popularne języki rodzime to jawajski (75 mln użytkowników), sundajski (27 mln użytkowników), madurański (prawie 14 mln użytkowników), malajski (10 mln użytkowników). Inne języki, którymi posługuje się więcej niż 1 mln mieszkańców, to (w porządku malejącym): minangkabau, balijski, bugi, aceh, batak, banjar, sasak, toba batak, różne dialekty języka chińskiego, makassar, lampung, dairi batak oraz rejang (Frederick i in., 2011).

51 „88 proc. Indonezyjczyków określa się jako muzułmanie, którzy w różnym stopniu uczestniczą w praktykach religijnych, kolejne 5 proc. to protestanci, 3 proc. – katolicy, 2 proc. – hinduiści, 1 proc. – buddyści i 1 proc. – wyznawcy innych religii. Na niektórych odległych obszarach praktykowany jest animizm. Wolność wyznania dla pierwszych pięciu spośród wymienionych wyżej religii (są one uznane przez państwo) jest gwarantowana konstytucyjnie” (Frederick i in., 2011).

Nie ma niezależności bez jedności

Jeszcze w XIX wieku naród indonezyjski nie istniał⁵². Rozpościerający się pomiędzy Australią a kontynentalną Azją archipelag był zamieszkanym przez wielobarwną mozaikę ponad 200 grup etnicznych, tworzących rodzime, niezależne królestwa o różnej wielkości i sile. Obszar ten był podzielony na holenderskie, brytyjskie i portugalskie kolonie, nie istniało pojęcie narodowości indonezyjskiej. Indonezja w dzisiejszym kształcie uformowała się wskutek holenderskiej kolonizacji, która przeorała historię archipelagu. Jednocześnie stworzyła podwaliny pod współczesne państwo indonezyjskie.

Holenderska kolonizacja, oparta na konfliktowaniu ze sobą społeczności⁵³, wyzysku ludności oraz rabunkowej eksploatacji gospodarczej, wykreowała wspólnego wroga dla wielu różnych grup etnicznych. To zjednoczenie wobec opresyjnej władzy znalazło swoje ujęcie w konsolidacji ruchów narodowościowych⁵⁴, które w późniejszym okresie odegrały

52 Biorąc pod uwagę mnogość grup etnicznych i kultur, tożsamość narodu Indonezyjczyków nie pasuje do zachodniego rozumienia tego pojęcia. „Z drugiej strony, większość Indonezyjczyków ma silne poczucie obywatelstwa i identyfikuje się z państwem indonezyjskim. Trzy pokolenia uczniów nosiły podobne mundurki, uczyły się wspólnego języka i według podobnego programu przyswajały historię, wartości obywatelskie i ideologię »Pancasila«. Czerwono-biała flaga Indonezji jest powszechnym widokiem na całym archipelagu. Umundurowani pracownicy państwowi i zwykli obywatele przyzwyczaili się do noszenia przy sobie *kartu tanda penduduk*, czyli krajowego dowodu tożsamości” (Frederick i in, 2011).

53 Holendrzy utrzymywali kontrolę nad obszarem archipelagu, stosując politykę „dziel i rządź” – rozgrywali konflikty pomiędzy elitami i regionami, zdobywali sojuszników wśród jednych grup etnicznych i klasowych, by je wykorzystywać do uzależniania innych. Powszechną praktyką było podporządkowywanie lokalnych arystokratycznych elit, które z kolei kontrolowały podległych im mieszkańców. Sytuacja ta petryfikowała feudalne relacje i dla kolonizatorów była zarazem tanim systemem pośredniego zarządzania, zwłaszcza obszarami peryferyjnymi, gdzie instytucje państwa były relatywnie słabe (Nordholt i van Klinken, 2007e).

54 W literaturze anglojęzycznej używa się terminów *nationalists movements* i *nationalism*. Były to ruchy mające na celu zjednoczenie i budowę narodu indonezyjskiego po to, by stworzyć państwo i uzyskać niepodległość. Termin nacjonalizm w języku polskim łączony jest z przekonaniem o wyższości danego narodu nad innymi (Encyklopedia PWN, 2014; Słownik języka polskiego, 2014), dlatego też w niniejszej pracy używane są terminy „ruchy narodowościowe”, „narodowościowcy” itp.

kluczową rolę w uzyskaniu niepodległości. Co więcej, wśród wszystkich zróżnicowanych ruchów narodowościowych⁵⁵ rozpowszechnione było przekonanie, że wraz z pozbyciem się kolonialnego jarzma znikną również inne problemy (Cribb i Brown, 1995; Laskowska, 2012).

Indonezja ogłosiła niepodległość w 1945 roku, jednak od odczytania Deklaracji niepodległości do uzyskania rzeczywistej niezależności (uznania niepodległości przez wspólnotę międzynarodową) upłynęły jeszcze cztery lata. W tym czasie Holandia, wykorzystując politykę „dziel i rządź”, próbowała utrzymać kontrolę nad byłą kolonią i dopiero międzynarodowe naciski, wraz z amerykańską groźbą wstrzymania planu Marshalla, przyczyniły się do jej ostatecznego wycofania się⁵⁶.

55 Najbardziej liczyły się komunistyczne (PKI – Partai Komunis Indonesia), mużulańskie tradycjonalistyczne (SI – Sarekat Islam), reformatorskie (Muhammadiyah oraz Nahdlatul Ulama) oraz związane z edukacyjną pracą u podstaw (np. Budi Utomo), a także reprezentujące różne grupy etniczne (np. Jong Java, Jong Ambon i in.) czy reprezentujące konkretne regiony (np. Kau Betawi, Timorsch Verbond, Pasundan i in.). Warto przy tym zaznaczyć, że wszystkie te ruchy miały przede wszystkim charakter społeczny, w drugiej kolejności zaś polityczny (Laskowska, 2012).

56 W listopadzie 1946 r. Holendrzy podpisali z indonezyjskim rządem układ pokojowy, tzw. traktat z Linggajati. Holendrzy uznawali w nim suwerenność Republiki Indonezji na Jawie, Madurze i Sumatrze, podczas gdy reszta archipelagu miała pozostać pod holenderską kontrolą. Planowano, że 1 stycznia 1949 r. powstanie federacyjna Indonezja, na którą miały się składać Republika Indonezji oraz dwa kolejne niezależne państwa – Borneo oraz tzw. Wielki Wschód (Sulawesi, archipelagi Małych Wypś Sundajskich i Moluków oraz Nowa Gwinea). Holenderski pomysł podziału archipelagu na trzy państwa podzielił indonezyjskie społeczeństwo i elity. Z jednej strony premier Sjahrir, który sygnował układ pokojowy, utracił zaufanie części Indonezyjczyków, z drugiej zaś niektóre peryferyjne regiony poparły holenderską propozycję. Na Sulawesi i w południowej części Borneo stare arystokratyczne elity współpracowały z reżimem kolonialnym i obawiały się kontroli i represji po zjednoczeniu państwa, podobnie jak schryścianizowani mieszkańcy położonej w Archipelagu Moluków wyspy Ambon. Spośród jej mieszkańców Królewska Armia Holenderskich Indii Wschodnich rekrutowała rdzeń wojsk wysyłanych w celu pacyfikacji ruchów oporu na obszarze całego archipelagu. W Aceh rządzącą tradycyjną arystokrację uleebalang zastąpili ulemowie – islamscy duchowni, którzy zaczęli wprowadzać szariat. Z kolei przeciwko świeckiemu charakterowi państwa walczyła rebelia Darul Islam. Pod przywództwem Kartosoewirja Darul Islam miała stworzyć państwo islamskie. Do tego ruchu dołączyły regionalne rebelie o charakterze religijnym (w Aceh oraz włączące na południowym i środkowym Sulawesi bandy). Pomimo ich stłumienia przez wojsko, na wschodniej Jawie Darul Islam toczyło walkę aż do zabicia przez armię Kartosoewirja w 1962 r. (Bonczol, 2012).

Indonezyjscy przywódcy za kluczowe dla uzyskania niepodległości i zwiększenia autonomii uznawali zjednoczenie kraju. Holenderskie Indie Wschodnie były federacją podzieloną na 16 stanów. Podział ten pozwalał Holandii na zachowanie polityki „dziel i rządź” wobec kolonii. Dlatego też indonezyjscy liderzy postrzegali ustrój federacyjny jako wewnętrzną słabość. Scentralizowany system polityczny miał zapewnić silniejszą pozycję wobec dawnego suwerena, jednak sytuacja, w której zdominowany przez Jawajczyków parlament w Jakarcie był głównym forum, na którym mogły się ścierać etniczne, kulturowe i religijne interesy różnych grup, powodowała automatycznie bardzo silne tarcia. 17 sierpnia 1950 roku, w piątą rocznicę uzyskania niepodległości, Sukarno ogłosił zmianę ustroju z państwa federacyjnego na unitarne. Zmiana ta wzbudziła opór w niektórych regionach – w Jawie Zachodniej, Kalimantanie Zachodnim (Kalimantan Barat), we wschodniej Indonezji – Ambon (południowe Moluki) oraz na południowym Sulawesie (Sulawesi Selatan). We wszystkich tych przypadkach opór został stłamszony (Cribb i Brown, 1995). Od uzyskania niepodległości Indonezja była krajem wewnętrznie podzielonym, z konfliktami biegnącymi wzdłuż podziałów etnicznych, religijnych czy regionalnych. Rząd Republiki wciąż nie miał pełnej kontroli nad sytuacją – radykalna zmiana porządku okazała się jednocześnie momentem zapalnym. Wiele grup społecznych poczuło, że nadszedł czas wyrównania rachunków. Przez Jawę i Sumatrę przetoczyły się społeczne rebelie, w trakcie których ludzie na własną rękę wymierzali sprawiedliwość tym, których uważali za współsprawców opresji pod holenderskim jarzmem i japońską okupacją (Cribb i Brown, 1995).

Dla rządu priorytetowe było zatem odzyskanie kontroli nad obszarem archipelagu oraz nad społeczeństwem. Jediną sprawną, zdeterminowaną i zdyscyplinowaną strukturą, zdolną do opanowania chaosu, była armia, która wcześniej walczyła o uzyskanie niepodległości. W okresie dochodzenia do pełnej niezależności zarówno armia, jak i rządzące krajem indonezyjskie elity przekonały się, że warunkiem utrzymania niepodległości jest jedność kraju.

Upadek Suharto i podział piramidy władzy

Od uzyskania po II wojnie światowej niepodległości aż do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku Indonezja była państwem autorytarnym, wprawdzie rządzona przez Sukarno, następnie przez gen. Suharto. Jednym ze źródeł wzmacniających autorytarny charakter rządów było przekonanie elit, że jedność kraju jest warunkiem utrzymania niepodległości oraz że to armia jest jedyną strukturą mogącą tę jedność zagwarantować. Zwłaszcza za prezydenta Suharto (wcześniejszego generała) państwo było rządzone przez wojskowych, którzy przejęli kontrolę nad dużą częścią aparatu (powszechną praktyką po zakończeniu kariery w armii było przechodzenie do administracji)⁵⁷. Dopóki Suharto potrafił zachować balans pomiędzy różnymi siłami wewnątrz państwa i dopóki w okresach kryzysowych do głosu dochodzili technokraci, dopóty Indonezja była przykładem sukcesu gospodarczego opartego na neoliberalnej doktrynie gospodarczej. Nowy Ład był przez badaczy opisywany jako zorientowane na rozwój, interwencyjonistyczne państwo o autorytarnym charakterze (ang. *authoritarian interventionist developmental state*). Aż do kryzysu azjatyckiego większość badaczy nie dostrzegała, jak wątłe są podstawy tego sukcesu gospodarczego – postrzegali oni Orde Baru jako raczej sieć dobrze zintegrowanych instytucji, które działały w oderwaniu od społeczeństwa, ale potrafiły pobudzać stopniowy wzrost w warunkach względnie wolnego rynku (Nordholt i van Klinken, 2007h). Przy takiej perspektywie kluczowe było obserwowanie centrum – to Jakarta była siedzibą władz, to tam zapadały kluczowe decyzje, to od stolicy modernizowała się Indonezja. W istocie wcześniejsze opisy struktur indonezyjskiego państwa lepiej oddawały rzeczywistość – relacje patron–klient i „kapitalizm kolesiów” tak wzmacniały się nawzajem, że funkcjonowanie poza skorumpowaną

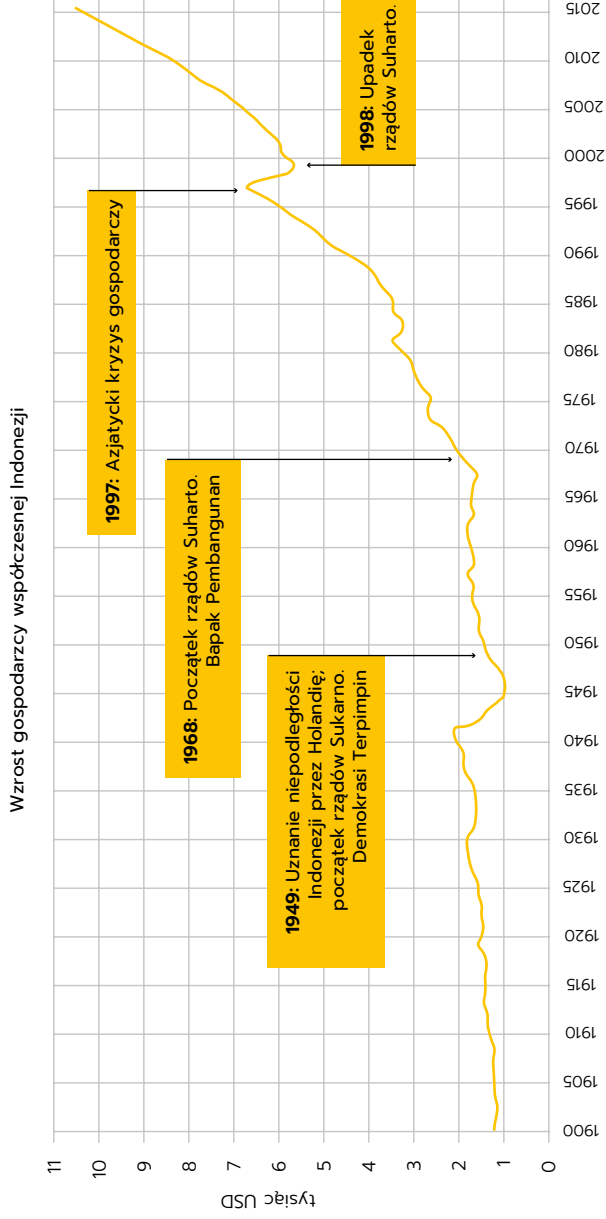
strukturą kontrolowaną przez centrum było niemożliwe (Sęk, 2021). Poszczególne grupy (stare arystokracje, chrześcijaństwo, socjaliści, postępowi muzułmanie, przedsiębiorcy należący do chińskiej mniejszości) czerpiące korzyści z relacji patron–klient popierały scentralizowaną władzę.

Kryzys gospodarczy końca lat dziewięćdziesiątych zniwelował część sukcesów rozwojowych Orde Baru, a poprzez sieci paternalistycznych powiązań zamiast korzyści, zaczęły powstawać na coraz szerszą skalę straty. Reżim Suharto stracił przez to polityczne poparcie grup, które dotychczas go wspierały (Nordholt i van Klinken, 2007a). Poziom życia po raz pierwszy od początku rządów gen. Suharto zaczął spadać. Rząd utracił legitymizację, prezydent został zmuszony do dymisji.

Spójność i stabilność kraju była wymuszana siłą przez autorytarną władzę. Upadek reżimu uruchomił więc destabilizacyjne i odśrodkowe tendencje; duszone przez dekady konflikty między różnymi społecznościami archipelagu rozgorzały na nowo. Dla wielu z mniejszości demokratyzacja stała się szansą na uniezależnienie się od opresora – a tak postrzegały zdominowany przez Jawajczyków rząd. Ta zmiana na początku przebiegała na tyle gwałtownie oraz wywołała tyle napięć i ruchów separatystycznych, że groziła rozpadem kraju (Emmerson, 2000). Skala i wyzwanie zmiany ustrojowej, której musiała dokonać Indonezja, można porównać tylko do uzyskania niepodległości i wprowadzenia demokracji w Indiach. Zmiana musiała doprowadzić do wyjścia z kryzysu ekonomicznego, zmniejszyć nierówności rozwojowe, które wzmacniały konflikty pomiędzy różnymi częściami społeczeństwa, i jednocześnie wprowadzić demokrację (a zatem – przekazać część władzy regionom) i zapobiec rozpadowi kraju.

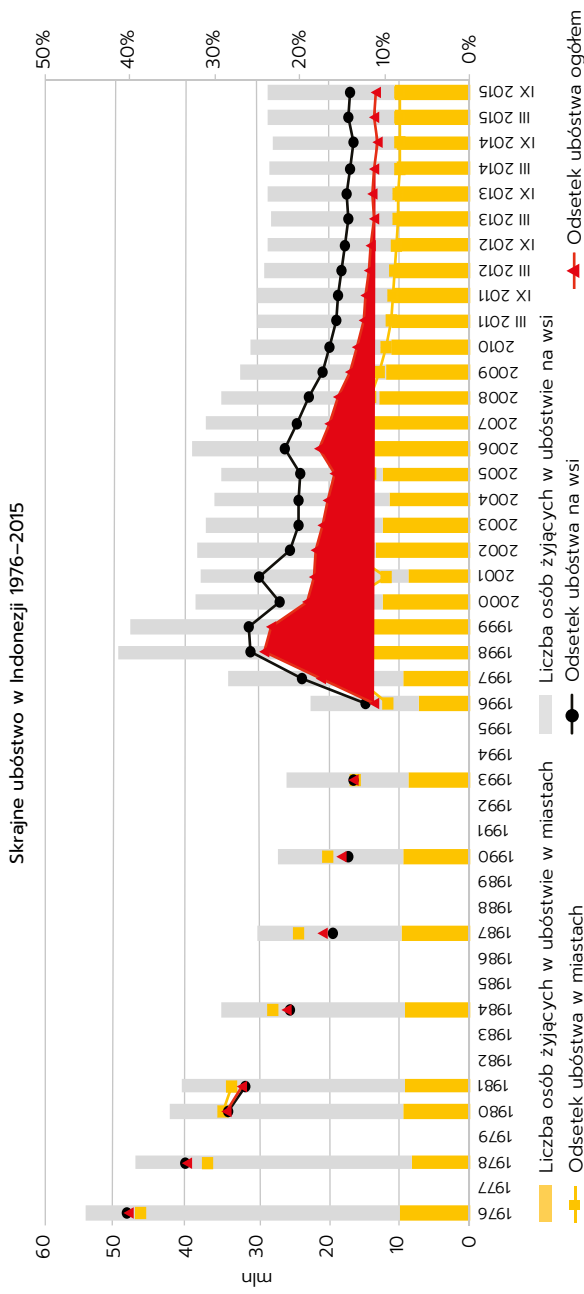
Theodore Friend w swojej monumentalnej książce przytacza pytanie, które zadał mu kiedyś emerytowany urzędnik: „Proszę mi wytłumaczyć, jak to możliwe, że tak uprzejmi i przyjaźni ludzie mogą się mordować nawzajem?” Friend powtórzył to pytanie, zadając je członkowi indonezyjskiego rządu, który odwrócił perspektywę i spytał: „Jak

Wykres 1. Wzrost gospodarczy w Indonezji



(The World Bank Group, 2017).

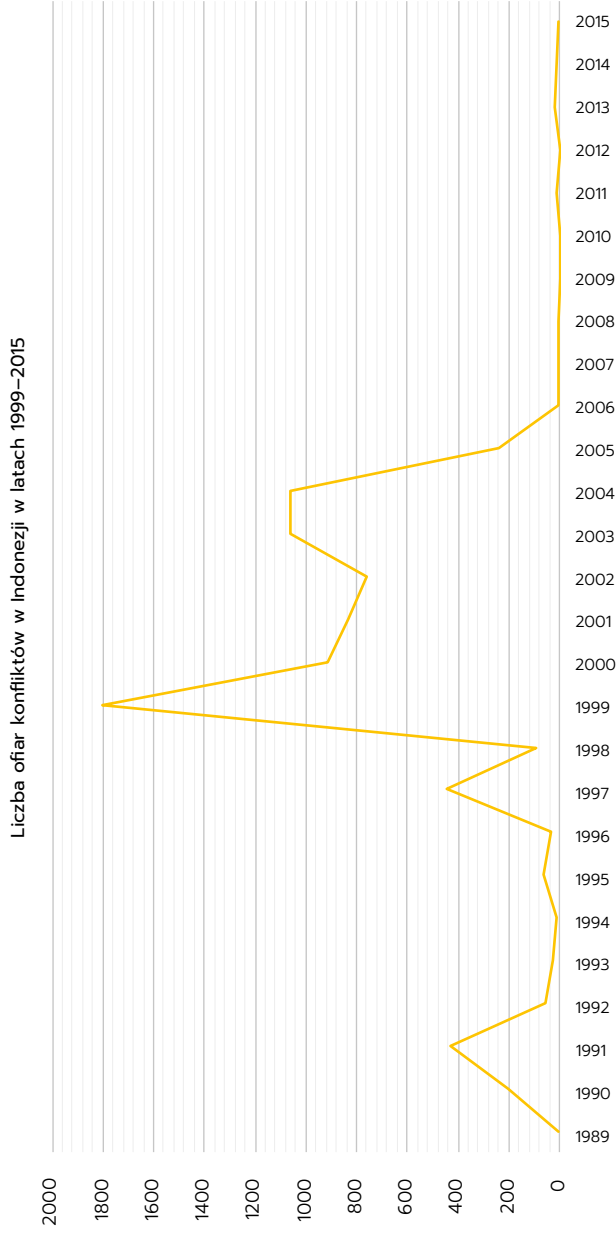
Wykres 2. Redukcja ubóstwa w latach 1976-2015



(opracowanie własne na podstawie danych BPS).

* Rok 1996 powtarza się – dane na lewo były zbierane według starej metodologii, podczas gdy te na prawo – według nowej. Dane od 2011 roku, z dokładnością do pół roku, podawane są dla marca i września. „Zaburzeniem” trendu jest 2006 rok, kiedy to ubóstwo wyraźnie wzrosło. Jego przyczyną było uderzenie w wybrzeża Indonezji tsunami w grudniu 2005 r. Widac też wyhamowanie trendu spadkowego po 2013 r (Badan Pusat Statistik, 2017).

Wykres 3. Liczba ofiar konfliktów w Indonezji



(NIMS, 2017).

to możliwe, że tak gwałtowni i brutalni ludzie tworzą tak wyrafinowane kultury?” (Friend, 2003). Odpowiedzią na to wyzwanie – zachowania integralności kraju oraz zmniejszenia napięć pomiędzy różnymi grupami etnicznymi przy jednoczesnej zmianie ustroju – miała być decentralizacja. Miała ona być zarazem – zgodnie z dominującym wówczas neoliberalnym paradygmatem – narzędziem wyrównującym różnice w poziomie rozwoju regionów.

Konieczna była transformacja polityczna, która mogłaby uspokoić napięcia i przynieść nadzieję na ożywienie gospodarcze. Gdy Suharto ustąpił z urzędu, neoliberalizm spotkał się z Reformasi – rozpoczął się etap zmian ustrojowych; akuszerami tej zmiany byli eksperci zdominowanych przez Zachód instytucji międzynarodowych – jak na przykład MFW czy Bank Światowy (Nordholt i van Klinken, 2007e). Okres Reformasi (1998–2004) rozpoczął się wraz z objęciem władzy przez Jusufa Bacharuddina Habibiego – wówczas (w 1998 roku) wiceprezydenta i zastępcy Suharto (Horowitz, 2013). Siedemnaście miesięcy jego prezydentury zainicjowało proces przeprowadzania reform o fundamentalnym znaczeniu dla ustroju, państwa i społeczeństwa – uwolniono wtedy prasę, znacząco zwiększono swobodę w zakładaniu partii politycznych, wprowadzono wolne wybory, wreszcie uznano referendum, po którym od Indonezji oddzielił się Timor Wschodni. To wolny rynek miał być podstawą rozwoju gospodarczego, logika nieskrępowanej konkurencji zaś sprzyjać podejmowaniu przez różne podmioty – jednostki, firmy, ale także jednostki administracyjne – racjonalnych i optymalnych decyzji, które miały się składać na powiększanie dobrobytu i poprawę jakości życia w całym kraju. To podejście kształtowało rekomendacje międzynarodowych instytucji (m.in. MFW czy Banku Światowego), które doradzały – i zarazem decydowały o przyznawaniu pomocy finansowej – będącej w kryzysie gospodarczym Indonezji. Ich zalecenia dotyczyły przede wszystkim zwiększenia konkurencji, liberalizacji, prywatyzacji przedsiębiorstw państwowych i deregulacji. Decentralizacja miała być w tym podejściu jednym z narzędzi uwalniania rynku – dzięki niej

miały zostać wzmocnione tak gospodarka, jak i demokracja, a także społeczeństwo obywatelskie (Horowitz, 2013). Więcej wolności, więcej konkurencji, więcej niezależności miało „naturalnie” prowadzić do optymalnej alokacji zasobów, lepszej polityki gospodarczej, poprawy poziomu życia i zmniejszenia napięć między różnymi grupami społecznymi. Demokratyzacja była wówczas niejako sklejona z wolnym rynkiem. Konieczna do wykonania transformacja była opisywana jako przejście od systemu autorytarnego do bardziej demokratycznego, w którym większą rolę ma odegrać społeczeństwo obywatelskie.

Decentralizacja po indonezyjsku – wzmocnienie *kabupatenów*, marginalizacja prowincji

Decentralizacja to podział proporcji władzy, odpowiedzialności politycznej i kompetencji oraz udziału we wzroście gospodarczym pomiędzy różne szczeble władzy (centralny, regionalny czy lokalny). Te proporcje są w literaturze na temat Indonezji opisywane jako trzy wymiary (Nordholt i van Klinken, 2007e):

- *Delegation* – delegacja zadań i zobowiązań z centrum do regionów; podczas gdy całościowa odpowiedzialność wciąż spoczywa na rządzie (taką relację centrum–regiony ustalała ustawa z 1974 roku);
- *Deconcentration* – dekoncentracja, kiedy podejmowanie decyzji i prowadzenie polityk publicznych zostają przeniesione do innego podmiotu (lecz wciąż) w obrębie scentralizowanej administracji (tego wymiaru dotyczyła ustawa z 1957 roku);
- *Devolution* – delegowanie kompetencji, czyli faktyczny transfer władzy, zobowiązań i odpowiedzialności na niższe szczeble administracji (tego dotyczyła reforma wprowadzona w życie w 2001 roku).

Z powodu olbrzymiego obszaru kraju i jego wyspiarskiego charakteru sprawowanie rządów i kontroli nad Indonezją stanowiły wyzwanie jeszcze dla holenderskich władz kolonialnych, które testowały różne sposoby zarządzania archipelagiem i na zmianę decentralizowały (tj. przenosiły kompetencje na szczebel lokalny) lub centralizowały administrację. Także po uzyskaniu niepodległości kompetencje władz lokalnych były przez rząd centralny poszerzane, a po kilku latach ponownie odbierane (Sęk, 2021). Orde Baru gen. Suharto to okres wzmacniania kontroli rządu nad regionami przy jednoczesnej dekoncentracji – coraz większe znaczenie i autonomię zyskiwały rządowe ministerstwa (jak np. rolnictwa, prac publicznych czy religii), które miały własną reprezentację w regionach i mogły w nich realizować polityki publiczne (Nordholt i van Klinken, 2007b).

Kluczową rolę odgrywa tutaj wprowadzenie dwóch ustaw. Zostały one napisane – bez konsultacji z regionami – przez niewielką grupę biurokratów (zwaną Zespołem Siedmiu⁵⁸). Jej kluczowymi członkami byli wykształceni w USA naukowcy i technokraci, którzy wciąż utrzymywali bliskie związki z silnie przywiązanymi do idei decentralizacji zachodnimi instytucjami. W 1999 roku, miesiąc przed czerwcowymi wyborami powszechnymi, parlament (wciąż w składzie z czasów Orde Baru⁵⁹) wprowadził ustawy nr 22 i 25, które stworzyły fundament do zmian systemu administracyjnego i podatkowego będącego podstawą unitarnego ustroju państwa, w którym rząd miał pełnić, znaną z neoliberalnej ideologii, rolę „stróża nocnego”. „Proponowany na dwa lata okres transformacji ustroju został skrócony o sześć miesięcy, co oznacza, że największa reorganizacja administracji w historii Indonezji

58 Ten sam zespół opracował wcześniej nowe regulacje dotyczące prawa wyborczego (Nordholt i van Klinken, 2007g).

59 Wciąż zdominowany przez GOLKAR rząd stracił poparcie na Jawie, więc liczył na to, że dając większą autonomię peryferyjnym regionom, utrzyma ich poparcie i w konsekwencji władzę (Nordholt i van Klinken, 2007g).

musiała zostać zakończona do 1 stycznia 2001 roku⁶⁰ [...] Ustawy z 1999 roku nie tylko wznowiły wstrzymaną pod koniec lat pięćdziesiątych decentralizację, ale także bardzo ją wzmocniły” (Nordholt i van Klinken, 2007g). Prowincje straciły siłę polityczną, ponieważ po zmianach większą autonomię uzyskały podmioty szczebla lokalnego – *kabupateny i kota*⁶¹ (dokładny podział kompetencji prezentuje tab. 1).

Tabela 1. Podział kompetencji pomiędzy rządem a dystryktami

Kompetencje rządu	Kompetencje regionów
Obrona i bezpieczeństwo narodowe, polityka zagraniczna, kontrola fiskalna, polityka pieniężna i makroekonomiczna, kontrola zasobów naturalnych, wymiar sprawiedliwości i religia	Roboty publiczne, edukacja i kultura, opieka zdrowotna, rolnictwo, transport, przemysł, handel, inwestycje, ochrona środowiska, praca oraz zarządzanie gruntami i nieruchomościami

Na przykład stworzona przez Ministerstwo Finansów ustawa nr 25 miała charakter centralistyczny – ok. 80 proc. wszystkich dochodów w regionach (w tym 75 proc. wpływów regionów z podatku dochodowego, VAT, ceł i pomocy zagranicznej) kontrolował rząd, podobnie jak dużą część państwowych przedsiębiorstw. 25 proc. z tych wpływów wracało

60 Półtora roku na wprowadzenie wszystkich zmian (decentralizacja wymagała zmiany co najmniej tysiąca różnych aktów prawnych) był zbyt krótki, co spowodowało złożenie dymisji przez odpowiedzialnego za decentralizację ministra Ryaasa Rashida. Co więcej, nawet po wyborach opinie i wola implementacji decentralizacji bardzo się różniły pomiędzy poszczególnymi ministerstwami czy szczeblami administracji (Nordholt i van Klinken, 2007g).

61 Napisana przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych ustawa nr 22 miała na celu decentralizację władzy w taki sposób, by przybliżyć rząd do społeczeństwa i zwiększyć jej transparentność. Podobnie jak w przypadku ustawy nr 1 z 1977 r., regionalne władze wykonawcze (gubernator prowincji, *bupati* i *walikota*) nie byli powoływani przez rząd w Jakarcie, tylko przez lokalne parlamenty (których skład jest ustalany w wyniku wyborów), przez co wzrosła rola polityków mających poparcie w poszczególnych regionach (Nordholt i van Klinken, 2007g).

w formie grantów⁶² do regionów, do niższych szczebli administracji, z czego 90 proc. otrzymywały *kabupateny* (i *kota*), prowincje zaś jedynie 10 proc.⁶³. Kryteria redystrybucji środków pomiędzy poszczególne *kabupateny* obejmują wskaźniki dotyczące wielkości populacji, skali ubóstwa, poziomu cen oraz warunków geograficznych. Celem tych rozwiązań było pozbawienie prowincji znaczących dochodów własnych. Dzięki temu ograniczano bodźce do oddzielania się wyspiarskich prowincji od reszty kraju (*kabupateny* oraz *kota* są na to za małe). Z drugiej strony stworzony mechanizm redystrybucji DAU miał na celu ograniczanie nierówności rozwojowych – mniejsze, biedniejsze, rzadziej zaludnione *kabupateny* otrzymują relatywnie wyższe granty alokacyjne.

Lokalne parlamenty miały prawo wybierać i odwoływać władze wykonawcze (*bupati* i *walikota*), te zaś – będąc bardziej niezależne od centrum (ale bardziej zależne od lokalnego parlamentu) – często korumpowały członków lokalnych parlamentów, zarówno po to, by zostać wybranymi na te stanowiska, jak i po to, by nie zostać zdymisjonowanymi⁶⁴. Rząd Megawati Sukarnoputri próbował to zmienić i wprowadził w 2004 roku nowe regulacje. Ustawy nr 33/2004 (o równowadze fiskalnej) i nr 32/2004 (o administracji regionalnej) na nowo określały relacje pomiędzy administracją centralną i regionalną. O ile pierwsza z powyższych ustaw zasadniczo nie zmieniała relacji pomiędzy rządem i prowincjami

62 Indonezyjski DAU; Dana Alokasi Umum – Publiczne Granty Redystrybucyjne.

63 „W 2001 roku na niższe szczeble administracyjne rząd redystrybuował ok. 6,1 mld USD. [...] Prowincje o spornym statusie – Papua i Aceh uzyskały status specjalnej autonomii (odpowiednio – ustawa nr 18/2001 i 21/2001) dzięki czemu Aceh zatrzymuje 80 procent z wpływów wydobycia ropy naftowej i gazu, a Papua 80 procent z wpływów wydobycia surowców kopalnych i 70 procent z wpływów wydobycia ropy naftowej i gazu. Paradoksalnie, w obu przypadkach ta autonomia [i wynikające z niej korzyści – przyp. M.S.] nie dotyczy szczebla prowincji [...], co mogłoby stanowić wsparcie dla ruchów separatystycznych tych regionów. Jednakże administracja (tak na szczeblu prowincji, jak i na niższych szczeblach), która kontroluje przepływy finansowe, była pod kontrolą starych elit GOLKAR-u” (Nordholt i van Klinken, 2007g).

64 System korupcyjnych powiązań i zależności szybko zyskał miano *politik uang* (ang. *money politics*; Nordholt i van Klinken, 2007g).

(pozostawiając prowincje zależnymi od rządu), o tyle druga cofała dużą część uprawnień lokalnych parlamentów oraz *walikoty* i *bupatiego*. Lokalne parlamenty⁶⁵ utraciły możliwość powoływania i odwoływania *walikoty* i *bupatiego* (są oni wybierani w bezpośrednich wyborach powszechnych na wzór przeprowadzanych w tym samym roku wyborów prezydenckich). Według nowego prawa zawiesić może ich jednostronnie rząd centralny na podstawie zarzutów o korupcję lub jeśli zagrażają bezpieczeństwu narodowemu. Regionalne parlamenty utraciły zatem najważniejsze kompetencje – wyboru i odwoływania władzy wykonawczej. Z kolei *bupati* i *walikota* z jednej strony stali się bardziej zależni od rządu, z drugiej jednak – dzięki legitymizacji mandatu przez bezpośrednie wybory – umocniła się ich pozycja wobec parlamentów regionalnych (Nordholt i van Klinken, 2007e).

Indonezyjscy ustawodawcy stanęli przed paradoksalnym wyzwaniem: jak – zgodnie z żądaniami MFW – wprowadzać demokrację na wszystkich szczeblach, liberalizować gospodarkę i zwiększać konkurencję i jednocześnie zmniejszać nierówności regionalne oraz napięcia etniczne, które mogłyby doprowadzić do secesji (a w konsekwencji rozpadu kraju). Udało się to przynajmniej częściowo osiągnąć głównie dzięki reformom prawa wyborczego i decentralizacji. Najważniejszymi zmianami wprowadzonymi z zakresu prawa wyborczego były⁶⁶:

- Wprowadzenie powszechnych i bezpośrednich wyborów na stanowiska: prezydenta i wiceprezydenta, gubernatorów i wicegubernatorów (*gubernur* i *wakil gubernur*), *bupatich* i ich zastępców (*wakil bupati*), burmistrzów (*walikota*) i ich zastępców (*wakil walikota*). Politycy ubiegający się o te stanowiska muszą być

65 DPRD (indonezyjski *Dewan Perwakilan Rakyat Daerah*).

66 Wymogi dotyczące wyborów prezydenckich zostały określone w artykule 6A, w III rozdziale indonezyjskiej Konstytucji (International Labour Organization, 2002). Wymogi dotyczące partii politycznych zostały określone w nowej ordynacji wyborczej (International Foundation for Electoral Systems (IFES), 2012).

nominowani przez partie polityczne; w efekcie tych regulacji startują oni w wyborach w parach.

- Partie polityczne biorące udział w wyborach musiały spełnić wszystkie poniższe wymogi:
 - Mieć swoje regionalne oddziały we wszystkich indonezyjskich prowincjach, w co najmniej 75 proc. *kabupatenów* i *kota* oraz w co najmniej 50 proc. jednostek niższego szczebla (*kecamatan*)⁶⁷;
 - Oddział każdego szczebla każdej partii politycznej powinien mieć minimum 1000 osób lub liczba członków tego oddziału powinna wynosić co najmniej 1 promila ogółu ludności danego regionu;
 - Mieć co najmniej trzydziestoprocentową reprezentację kobiet w swoim centralnym zarządzie;
 - Mieć stałe biura dla oddziałów na poziomie centralnym, prowincjonalnym i niższym aż do ostatniego etapu wyborów.

Aby wygrać wybory prezydenckie w pierwszej turze, istnieje dodatkowy wymóg: para kandydatów musi otrzymać nie tylko więcej niż 50 proc. ogólnej liczby głosów, ale także co najmniej 20 proc. ogólnej liczby głosów z przeszło połowy prowincji. Ponadto kandydaci na prezydenta muszą być zgłaszani przez partie polityczne, które mają co najmniej 20 proc. miejsc w parlamencie lub zdobyły co najmniej 25 proc. głosów w poprzednich wyborach. Wybory na niższe szczeble administracyjne nie miały dodatkowych wymogów tego rodzaju.

Wymogi te oznaczają w praktyce, że tylko partie ogólnokrajowe i międzyetniczne mogły zgłaszać kandydatów na stanowiska kierownicze. Brak możliwości tworzenia partii regionalnych oraz opisana powyżej konstrukcja prawa wyborczego należą do zestawu rozwiązań systemowych określanych mianem centrypetalnych. Zakładają one taką strukturę

67

Od tych wymogów obowiązuje kilka wyjątków (np. dozwolone jest tworzenie partii regionalnych w prowincji Aceh), nie są one jednak istotne dla tego tekstu.

systemu, aby w rywalizacji o władzę różne segmenty społeczeństwa (grupy etniczne, religijne itp.) musiały współpracować ze sobą (np. w ramach jednej partii politycznej). Celem jest zmniejszanie tarć pomiędzy poszczególnymi segmentami społecznymi. W przypadku Indonezji drugim założeniem systemowym było zmniejszenie ryzyka rozpadu kraju. Dlatego kandydaci startują w parach (w zróżnicowanych etnicznie regionach oznacza to zwykle, że należą do różnych grup etnicznych, by walczyć o poparcie różnych segmentów elektoratu), decentralizacja zaś spowodowała rywalizację *kabupatenów* o centralne fundusze, co zmniejszało ryzyko oddzielenia się prowincji od kraju (Sęk, 2018).

Przeprowadzona w latach 1999–2005 reforma decentralizacyjna miała w założeniach uczynić bardziej transparentnymi relacje pomiędzy rządem a prowincjami; oraz zwiększyć ich autonomię i w konsekwencji przyczynić się do demokratyzacji ustroju.

Proces decentralizacji miał być równoznaczny z procesem demokratyzacji i procesem formowania się społeczeństwa obywatelskiego. Są to jednakże trzy różne procesy. Przejście ze scentralizowanego do zdecentralizowanego systemu politycznego nie jest równoznaczne z przejściem z autokracji do demokracji i nie jest równoznaczne z przejściem z systemu opartego na silnym państwie do systemu opartego na silnym społeczeństwie obywatelskim. Osłabienie centralizacji systemu politycznego nie oznacza automatycznego zwiększenia roli lokalnej demokracji. Wręcz przeciwnie, w pewnych warunkach decentralizacji mogą towarzyszyć nowe formy autorytarnych rządów (Nordholt i van Klinken, 2007d).

***Pemekaran* – podział piramidy władzy na tysiące mniejszych**

Pierwsze wybory władz wykonawczych regionów odbyły się w 2005 roku, bez zakłóceń i przy wysokiej frekwencji, na stałe wpisując się w praktykę polityczną Indonezji. Przeprowadzane

na początku XXI wieku zmiany, dotyczące relacji pomiędzy centralnymi a regionalnymi i lokalnymi szczeblami administracji, były *de facto* równoznaczne z wprowadzeniem w życie strategii „dziel i rządź” przez polityczne centrum. Rząd zachował kompetencje dotyczące sfery fiskalnej (tak kontroli finansowej, jak i reguł dotyczących przepływów finansowych pomiędzy rządem i prowincjami). Uniemożliwienie tworzenia partii regionalnych spowodowało uzależnienie polityków szczebla lokalnego i regionalnego od liderów ugrupowań w Jakarcie – na szczeblu centralnym. Struktury w partiach stały się bardzo scentralizowane (i zwykle zdominowane przez Jawajczyków), co powodowało tarcia pomiędzy partyjnymi władzami a regionami, więc inni politycy podejmowali czasem próby tworzenia międzypartyjnych porozumień wśród osób wywodzących się z tej samej grupy etnicznej lub jednego regionu (Nordholt i van Klinken, 2007g). Z drugiej strony większa autonomia regionalnych władz wykonawczych rozdrobniła scenę polityczną na niższych szczeblach – *bupati* i *walikota* uzyskali większą niezależność i stali się istotni w relacjach patron–klient. Efekty reformy decentralizacji są różnie oceniane przez różne podmioty.

Takie instytucje, jak SMERU⁶⁸, organizacje donorów – SfDM⁶⁹, Fundacja Forda, Asia Foundation, oraz globalne instytucje – Bank Światowy, Azjatycki Bank Rozwoju, wspierały decentralizację i silnie wierzyły w jej sukces. W raporcie SMERU decentralizacja jest opisywana przede wszystkim jako wielka zmiana administracyjna, dzięki której możliwe jest poprawianie dotychczasowych słabych punktów. Z perspektywy Banku Światowego to z kolei wielka operacja finansowa [...]. Z kolei w jednej z publikacji finansowanych przez Azjatycki Bank

68 Indonezyjski NGO specjalizujący się w badaniach społeczno-ekonomicznych, zwłaszcza dotyczących problemu ubóstwa oraz efektów rządowych polityk publicznych; finansowany częściowo przez australijski program pomocy rozwojowej (Nordholt i van Klinken, 2007f; The SMERU Research Institute, 2014).

69 Ang. *Support for Decentralization Measures* (Nordholt i van Klinken, 2007f).

Rozwoju napisano, że: „Wielkim osiągnięciem decentralizacji w Indonezji jest to, że w ogóle została ona terminowo przeprowadzona”. [...] decentralizacja jest wspierana przez koalicję instytucji finansowych oraz takich organizacji, jak Asia Foundation i Fundacja Forda, które wspierały decentralizację, ponieważ miała ona wzmacniać demokratyzację i społeczeństwo obywatelskie (Nordholt i van Klinken, 2007f).

Z drugiej strony, krytycy decentralizacji wskazywali, że regiony mają wystarczające dochody, by utrzymywać własną administrację, ale już niewystarczające, by finansować edukację, ochronę zdrowia czy walkę z ubóstwem (Nordholt i van Klinken, 2007f). Płyną stąd wnioski, że choć reforma zmniejszyła zależność prowincji od centrum, to jednocześnie przyczyniła się do zwiększania nierówności pomiędzy prowincjami⁷⁰ – tym bardziej że zwłaszcza na szczeblu *kabupatenów*, *kota* i *kecamatanów* brakuje kompetentnych urzędników, którzy w dodatku przywykli do oczekiwania na dyrektywy i polecenia płynące z centrum i nie potrafią odgrywać aktywnej roli. Parlamenty regionalne z kolei stały się w dużej mierze zależne od partyjnych bonzów, którzy przede wszystkim dbali o interesy własnych partii. „Ponieważ większość regionów jest subsydiowanych przez centrum, DPRD stały się maszynkami do wydawania pieniędzy. Nad racjonalnym zarządzaniem finansami zaczęła przeważać »money politics«” (Nordholt i van Klinken, 2007f). Duża część przekazywanych przez centrum regionom środków gdzieś po drodze zniknęła. „Aby pozyskać dodatkowe fundusze, pojawiły się w regionalnej administracji tendencje do podnoszenia podatków przy jednoczesnym lekceważeniu kwestii związanych z ochroną środowiska. Przy braku koordynacji pomiędzy regionami

decentralizacja wzmocniła tendencje regionów do konkurencji i walki między sobą” (Nordholt i van Klinken, 2007f).

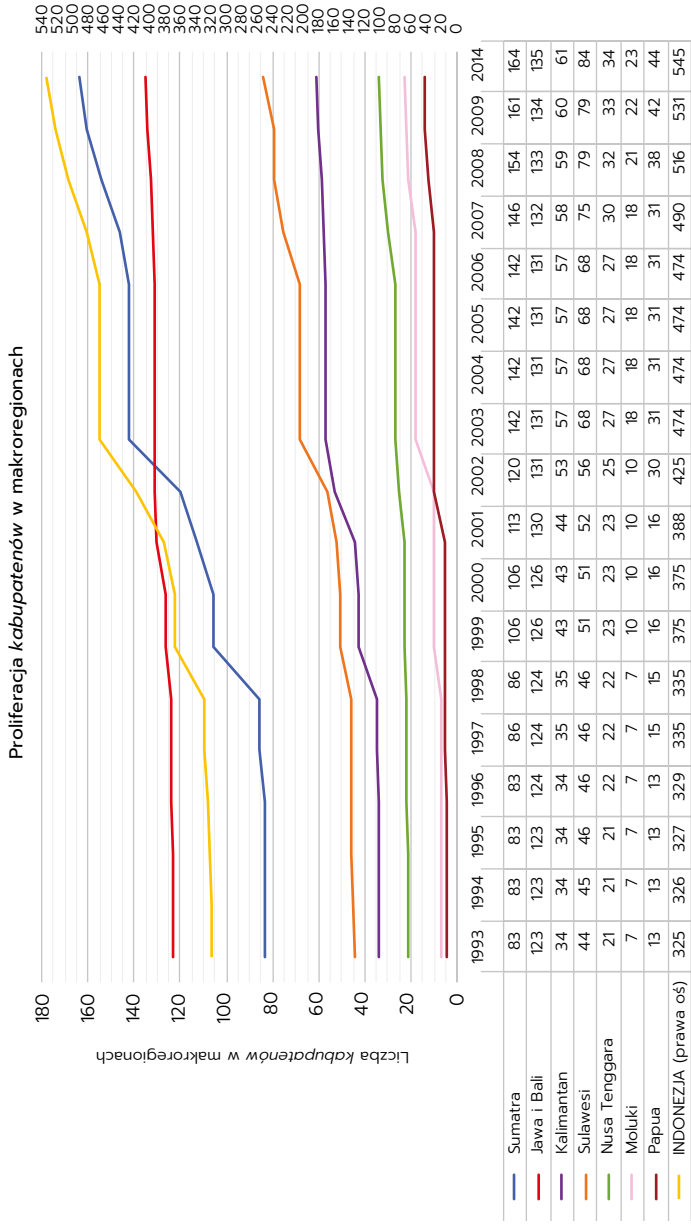
Główne problemy związane z decentralizacją to aneksja regionalnych parlamentów i struktur administracyjnych, brak planowania, niedostateczne wykorzystanie istniejącego potencjału i zasobów, konkurencja regionów ze sobą (zamiast kooperacji) i problemy z ochroną środowiska. Nie mniej istotny jest proces przeniesienia i modyfikacji patrymonialnych relacji na szczeblu regionalnym. W nowym systemie kluczową rolę odgrywają zarządzający na szczeblu dystryktów (tj. *walikota* i *bupati*). Uzyskali oni kontrolę tak nad większością środków otrzymywanych z centrum, jak i nad kanałami dystrybucji tych środków. W przypadku współpracy z szefami lokalnych parlamentów i najważniejszymi przedsiębiorcami lokalnymi oraz uzyskania przychylności szefa lokalnych struktur wojskowych, zarządzający dystryktami są zdolni do podtrzymania patrymonialnych relacji i w zasadzie rządzić dystryktami, nie musząc się liczyć z żadną opozycją. „Nowe autonomiczne regiony są nazywane często »małymi królestwami«; czy wiemy jednak, skąd przyszli królowie [...]? Poza nielicznymi wyjątkami tego pytania nie zadaje się we współczesnych publikacjach dotyczących decentralizacji” (Nordholt i van Klinken, 2007f). Delegowanie władzy i kompetencji bezpośrednio do dystryktów z pominięciem szczebla prowincji było celowym zabiegiem rządu. Dystrykty były zbyt małe, by uniezależnić się od Jakarty; zmniejszono w ten sposób ryzyko rozpadu państwa. Jednocześnie transfery środków z rządu na niższe szczeble były niewystarczające; wielu badaczy twierdzi, że przyczyniło się to do ekonomicznego zacofania. Niepewność przychodów przy braku możliwości ustanawiania legalnych podatków przez lokalną administrację spowodowała, że zaczęła ona szukać innych źródeł finansowania i ustanawiała lokalnie nieformalne podatki i opłaty. Skomplikowało to warunki prowadzenia działalności gospodarczej i sprzyjało korupcji. Niektórzy badacze sądzą (Kuncoro, 2006), że skala korupcji była większa w regionach, do których transfery z rządu były niższe. Przedsiębiorstwa działające w tych regionach albo uciekały do szarej strefy, albo zmieniały obszar swojej działalności – przenosiły

się do regionów, gdzie koszty zewnętrzne (spowodowane m.in. korupcją) były niższe. W ten sposób decentralizacja polityczna, przy silnej kontroli fiskalnej rządu, przyczyniła się pośrednio do koncentracji firm w niektórych regionach (Kuncoro, 2002, 2006; Lengyel, 2011).

Kolejnym z nieprzewidzianych skutków decentralizacji okazało się rozdrobnienie władzy na szczeblu dystryktów. Politycy wykorzystywali oddolne ruchy społeczne, wiążące się z powstawaniem tożsamości lokalnej, i na tej podstawie domagali się od rządu wydzielenia nowych jednostek administracyjnych z już istniejących. Wiązało się to z tworzeniem nowych, zależnych od polityków miejsc pracy, a co za tym idzie – rozleglejszą i gęstszą siecią nieformalnych powiązań. Decentralizacja nie oznaczała więc tylko zmiany relacji pomiędzy władzą centralną a regionalną i lokalną, ale także zmiany granic już istniejących jednostek administracyjnych. W ciągu kilku lat liczba prowincji wzrosła z 27 do 38, a liczba jednostek administracyjnych na szczeblu dystryktu – z 283 do przeszło 500.

Proces ten jest nazywany *pemekaran* (ang. *blossoming*), czyli kwitnieniem – choć bardziej odpowiednią nazwą jest raczej pączkowanie (Badan Pusat Statistik, 2007). Był to oddolny proces, któremu indonezyjskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych próbowało przeciwdziałać, ale lokalni politycy nie negocjowali bezpośrednio z rządem, tylko przekonywali (często przekupując albo obiecując część wpływów z tworzonych w regionach nowych urzędów) posłów do parlamentu, którzy uchwalali stosowne ustawy (Institute for Policy Analysis of Conflict (IPAC), 2013). *Pemekaran* miało poparcie także wśród armii i policji, ponieważ wraz z każdą nową jednostką administracyjną powstawały wkrótce odpowiednie struktury dowodzenia. Rozluźnienie kontroli państwa nad regionami oraz względna łatwość wydzielania i podporządkowywania sobie kolejnych obszarów wzmocniła konkurencję lokalnych elit o władzę. Te bez skrupułów grały na resentymentach związanych z lokalną tożsamością etniczną – jednak ich celem nie było oddzielenie od państwa, ale raczej zajęcie uprzywilejowanej pozycji w rywalizacji z innymi regionami o płynące z Jakarty fundusze (Nordholt i van Klinken, 2007e). Liczba *kabupatenów* w kraju wzrosła w latach

Wykres 4. Proliferaacja liczby kabupatenów w makroregionach



1993–2014 o 69 proc.; największy wzrost był w najmniej zaludnionych prowincjach – w prowincjach Papui (wzrost liczby *kabupatenów* o 238 proc.), na Molukach (wzrost o 229 proc.) oraz na Sumatrze (wzrost o 98 proc.). W tym samym czasie liczba *kabupatenów* na Jawie i Bali wzrosła tylko o 10 proc.

Niejednoznaczne skutki decentralizacji

Za Orde Baru kwestie rasy, wyznania, tożsamości etnicznej czy klasy społecznej stanowiły polityczne tabu; każda debata publiczna dotycząca tych sfer była ściśle kontrolowana przez władzę. W rzeczywistości jednak raz rozbudzone animozje już na trwałe wpisały się w krajobraz polityczny Indonezji. Wzniesiony przez Sukarno ludowy nacjonalizm, wraz z energią zdolną mobilizować masy, został przekształcony przez Orde Baru w reglamentowaną przez państwo obrzędowość. W takich warunkach została pogłębiona etniczna tożsamość, a więzy rodzinne i etniczne wzmocnione, poszczególne społeczności – skłonne były od tego momentu do ryzykowania życiem w celu oczyszczania obszarów uznawanych za swoje z obcych, wrogich grup ludzkich. Te tłumione za reżimu Suharto emocje zaczęły się ujawniać tym mocniej, im bardziej osłabiała się władza – świadczy o tym mający miejsce w latach dziewięćdziesiątych wybuch brutalnych konfliktów na Molukach, w centralnej części Sulawesi, na zachodnim i centralnym Kalimantanie (Nordholt i van Klinken, 2007e). Przyczyn tych konfliktów upatruje się w tworzonej na nowo tożsamości kulturowej, religijnej czy etnicznej, ponieważ są one najlepiej widoczne. Przykrywają realia, w których kluczową rolę odgrywają twarde ekonomiczne interesy. Wskutek decentralizacji „oficjalne” państwo – rozumiane jako „społeczność, która ma prawomocny monopol na stosowanie przemocy na danym terytorium” (Weber, 2009) – ustępuje *shadow state* (nielegalnemu państwu), czyli takiemu, w którym siła polityczna nie zależy od możliwości niekwestionowanego korzystania z siły i przemocy, lecz od możliwości kontroli rynków i korzyści z gospodarki. Innymi słowy – w wyniku decentralizacji władza w regionach

przesunęła się z instytucji państwa (kontrolującego użycie siły) do tych, którzy kontrolują szarą strefę. Granice pomiędzy sferą formalnych struktur państwa a sferą nielegalnej gospodarki uległy rozmyciu – *shadow state* zaczęło przenikać obie sfery i jego realny wpływ stał się większy niż legalnych struktur państwa. System niejasnych i zwykle nielegalnych powiązań (wspomniana wcześniej klanowość też miała istotny wpływ) dawał korzyści wszystkim jego podmiotom (np. lokalnym przedsiębiorcom, policji, politykom) – przy czym tak się składa, że jego elementem stały się podmioty będące częścią państwowych struktur (Nordholt i van Klinken, 2007c). Na przykład w prowincji Bangka Belitung lokalny przedsiębiorca przezywany King of Tin⁷¹ („Król Cyny”), dzięki zмовie z policją i władzami dystryktu, stał się głównym konkurentem wydobywającej cynę państwowej firmy PT Tambang Timah. *Bupati* stał się adwokatem „Króla Cyny”, tłumacząc władzom w Jakarcie, że dyspensy poczynione na rzecz wydobywającej cynę prywatnej firmy są uzasadnione i że komendant policji musi brać udział w „nielegalnym” frachcie cyny (Erman, 2007). Z kolei wpływy najważniejszego przedsiębiorcy⁷² w prowincji Banten, którego firma zależy głównie od realizacji rządowych kontraktów, sięgnęły parlamentu prowincji. Tylko osoba, która akceptowała monopolistyczne warunki narzucane przez przedsiębiorcę, mogła zostać powołana przez parlament na stanowisko *bupatiego* (Hidayat, 2007).

Sfera niejasnych relacji pomiędzy politykami, strukturami państwa, formacjami mundurowymi, urzędnikami, lokalnymi przedsiębiorcami i *preman*⁷³ (ang. *shadow state*) oraz

71 Tak naprawdę rolę „Króla Cyny” z czasem przejmowali kolejni przedsiębiorcy mający niejasne powiązania z *preman*. Niezależnie od tego, kto akurat „wygrywał” rywalizację, wpływy „Króla Cyny” były niepodważalne. W rozdziale poświęconym „Królowi Cyny” nie zostały ujawnione dane osobowe (Erman, 2007).

72 Podobnie jak w przypadku „Króla Cyny”, autor rozdziału określa czołową postać lokalnej polityki mianem „Wielkiego Pana” (indonezyjski – *Tuan Besar*). Autor (Syarif Hidayat) uzasadnia, że używa pseudonimu „Tuan Besar” w celu ochrony prywatności biznesmena i polityka byłego GOLKAR-u (Hidayat, 2007).

73 Lub innymi gangami odwołującymi się do lokalnej tożsamości etnicznej – jak np. *pendekar* w prowincji Banten (Hidayat, 2007).

ekonomicznych powiązań pomiędzy nimi (ang. *black economy*) spowodowały, że najbardziej wpływowe stały się te podmioty, które dzięki użyciu przemocy mogły skutecznie realizować swoje ekonomiczne interesy (lub odwrotnie – dzięki nieformalnym relacjom i ekonomicznym wpływom stawały się bezkarne i mogły sobie pozwolić na stosowanie przemocy). Wskutek tej sytuacji zmniejszyło się poczucie bezpieczeństwa. Decentralizacja wprowadzana razem z deregulacją miały zmniejszyć rolę państwa w życiu gospodarczym i społecznym regionów. Ubocznym jej skutkiem była erozja demokracji – „jeżeli demokracja jest procesem konsultacji społecznych prowadzonych pod ochroną państwa, to brak tej ochrony grozi agonią demokracji” (Nordholt i van Klinken, 2007a). W przypadku dystryktu Poso (prowincja Sulawesi Tengah) policja i wojsko czerpały korzyści z konfliktu na tle religijnym (np. dostarczając broń i amunicję (Sangaji, 2007)); z kolei w prowincji Lombok (znanej z sieci złodziejskich szajek) do lokalnych struktur milicji należał co czwarty mężczyzna – bierność policji i wojska przyczyniły się do „pospolitego ruszenia”⁷⁴, mającego na celu zwiększenie bezpieczeństwa mieszkańców (MacDougall, 2007).

Z drugiej strony, na niektórych obszarach decentralizacja przyniosła pozytywne skutki: w chrześcijańskiej⁷⁵, północnej Sulawesi; muzułmańskim dystrykcie Jepara (prowincja Jawa Środkowa) i w zróżnicowanym etnicznie Kalimantanie Zachodnim nastąpiło ustabilizowanie sytuacji politycznej. Każdy z tych przypadków ma inny charakter – w północnej części Sulawesi pozytywną rolę odegrały instytucje religijne (przy silnym przywództwie lokalnych religijnych liderów). Poza tym nie bez znaczenia jest fakt, że na tle innych regionów jest to względnie bogata prowincja o małym rozwarstwieniu społecznym. Ponadto stosunkowo niewielkie znaczenie ma tam armia – nawet za czasów Suharto wojskowi nie odgrywali

74 Przy czym lokalne struktury milicji stały się elementem rozgrywki politycznej, wykorzystywanym przez *bupatich* poszczególnych dystryktów jako wsparcie polityczne, przy jednoczesnym zachowaniu związków ze złodziejskimi gangami (MacDougall, 2007).

75 Protestanci stanowią tam ok. 70 proc. (Henley, Schouten i Ulaen, 2007).

kluczowej roli (Henley, Schouten i Ulaen, 2007; Nordholt i van Klinken, 2007b). Podobne czynniki sukcesu można odnotować w *kabupatenie* Jepara – z tą różnicą, że większość mieszkańców stanowią muzułmanie (ok. 93 proc.), a kluczową rolę polityczną i społeczną odgrywa tradycyjna, umiarkowana partia muzułmańska NU (indonezyjski Nahdlatul Ulama) (Schiller, 2007; Nordholt i van Klinken, 2007b). Z kolei prowincja Kalimantan Zachodni ani nie jest jednolita etnicznie⁷⁶, ani nie wyróżnia się zamożnością. W dodatku pod koniec lat dziewięćdziesiątych konflikt pomiędzy Dayakami a przesiedleńcami z Madury pochłaniał dziesiątki ofiar – kulminacją stały się masakry w prowincji Kalimantan Środkowy, w których zostało zabitych ok. 500 Madurańczyków – część poprzez dekapitację (BBC News, 2004). W prowincji Kalimantan Zachodni, poza napięciami pomiędzy Dayakami a Madurańczykami oraz Dayakami i Chińczykami, główną rolę odgrywa rywalizacja pomiędzy Dayakami a drugą największą grupą etniczną – Malajami. W tej prowincji Malajowie dominują w miastach oraz *kabupatenach* o wyższym współczynniku urbanizacji, Dayakowie zaś w *kabupatenach* o charakterze wiejskim. Do trzeciej kategorii *kabupatenów* można zaliczyć te, które mają podobny odsetek obu grup etnicznych. Zapalnikami wywołującym przemoc były zazwyczaj wybory lokalne – przegrani politycy podważali ich uczciwość i próbowali mobilizować swój elektorat (przede wszystkim własną grupę etniczną) do siłowego przejęcia władzy. Masowe demonstracje przeradzały się często w festiwale przemocy z rannymi, ofiarami śmiertelnymi i zniszczonym mieniem. W latach 1997 i 1999 w prowincji zginęło w takich konfliktach ok. 1000 osób; jednak od 2001 roku roczna liczba ofiar przemocy politycznej nie przekracza 15 – w latach 2000–2015 zginęło w sumie 109 osób, rannych było 3612 (National Violence Monitoring System Indonesia (NVMS), 2017). Decentralizacja oraz inne reguły wyborcze stworzyły nowe ramy dla rywalizacji politycznej i wymusiły

76

Dwie największe grupy etniczne, liczące ok. 30 proc., to Dayakowie oraz Malajowie; kolejne dwie, liczące ok. 10 proc., to Jawajczycy i Chińczycy; 3–5 proc. stanowią Madurańczycy (głównie transmigranci) i Bugisi (Tanasaldy, 2007a).

na politykach zmianę strategii wyborczych. W tych *kabupatenach*, w których odsetek Malajów i Dayaków był podobny, kandydaci na stanowiska *bupatich* zaczęli dobierać do pary polityków z drugiej największej grupy etnicznej – pomimo dzielącej ich historii przemocy. We wszystkich opisanych wyżej kategoriach – niezależnie od tego, która z tych grup lokalnie dominowała – zmniejszyła się skala zjawiska podważania wyników wyborów i w konsekwencji skala przemocy. Nastąpiło upolitycznienie rywalizacji międzyetnicznej – rozumiane jako wpisanie jej w ramy instytucji politycznych i demokratycznych (Tanasaldy, 2007b, 2012; Sęk, 2018). Te same „warunki gry” spowodowały przeciwstawne skutki w prowincjach Papui. Poza (obecnie jedynym o dużej skali) konfliktem o charakterze separatystycznym przemoc na Papui ma także charakter lokalny. Rywalizacja o władzę pomiędzy papuaskimi klanami w okresie wyborów kończy się dziesiątkami ofiar; od 1998 roku w takich wybuchach przemocy ginie od kilkunastu do przeszło 80 osób rocznie – w latach 2000–2015 zginęło w sumie 719 osób, rannych zaś było 5367 (National Violence Monitoring System Indonesia (NVMS), 2017). Lokalni liderzy polityczni nie uznają ważności wyborów (nie sprzyja temu uznanie przez władze tradycyjnego systemu głosowania *nokken*, który jest bardzo podatny na fałszerstwa wyborcze), przed samymi wyborami fałszowane są spisy wyborców (w niektórych *kabupatenach* przekraczają o kilkadziesiąt punktów procentowych liczbę ludności). W efekcie tworzy się silny nacisk na wydzielanie nowych *kabupatenów*, a fala przemocy nie maleje (Institute for Policy Analysis of Conflict (IPAC), 2013; IPAC, 2015, 2016; Sęk, 2018).

Decentralizacja postawiła mieszkańców wielu regionów przed pytaniami o własną tożsamość – uzyskana regionalna autonomia⁷⁷ wyłączyła z debaty publicznej kwestie dotyczące obywatelstwa i tożsamości narodowej. Z jednej strony, przy silnej lokalnej kulturze, mieszkańcy niektórych regionów

77

Ale nie w zakresie prowadzenia niezależnych polityk publicznych; jak zostało już wspomniane wcześniej – władzę ma ten podmiot, który kontroluje finansowanie; w przypadku Indonezji jest to rząd.

utożsamiali się przede wszystkim z własnym regionem (*casus Bali*⁷⁸) (Faucher, 2007; Nordholt i van Klinken, 2007c), ale z drugiej – w niektórych regionach lokalni liderzy (a za nimi poszczególne społeczności) zaczęli konkurować między sobą o przychyłność politycznego centrum znajdującego się w Jakarcie (*casus* Papui, gdzie tarcia i konflikty lokalne uniemożliwiają stworzenie jednolitego stanowiska wobec jawajskiego centrum) (Nordholt i van Klinken, 2007c; Timmer, 2007).

Proces decentralizacji – podsumowanie

Reżim Orde Baru jest opisywany jako oparta na relacjach patron–klient piramida władzy z bardzo szeroką podstawą – dopóki większość społeczeństwa (poprzez klanowe sieci oraz niejasne pod względem prawnym relacje) korzystała z systemu i ich warunki życia się poprawiały, dopóty system był stabilny. Decentralizacja spowodowała, że system został rozbity na tysiące niewielkich piramid lokalnych zależności. Dopóki lokalni politycy są zdolni do poprawy warunków życia mieszkańców i wyborców (przy czym znowu – raczej przy wykorzystaniu sieci zależności niż przejrzystych procedur i standardów), dopóty utrzymują władzę. Zorganizowani wyborcy poprzez masowy udział w protestach potrafią wymuszać na politykach działania na rzecz poprawy życia (od budowy drogi do lokalnego szpitala, po większą liczbę etatów dla dominującej grupy etnicznej) (Pisani, 2014). Tak opisany system pozwala jednocześnie łagodzić napięcia między poszczególnymi segmentami – rywalizacja między grupami etnicznymi zostaje przeniesiona na konkurencję pomiędzy *kabupatenami* (przy zachowaniu kontroli nad krajem); aby była skuteczna, wymaga współpracy (albo przynajmniej niewystępowania konfliktu) pomiędzy różnymi grupami etnicznymi w obrębie każdego z *kabupatenów*. Długoterminowo jednak system

207

POWER-SHARING PO INDONEZYJSKU. JAK UTRZYMAĆ POKOJ...

jest wadliwy – poprawa poziomu życia sprowadza się tak naprawdę do naprawy dziur w drodze, nie wykracza poza szczebel lokalny. Część działań prorozwojowych wymaga jednak współpracy i koordynacji działań na wielu szczeblach. W Indonezji jest to możliwe tylko wtedy, gdy inwestorem jest rząd centralny (gdzie z kolei pracują urzędnicy, którzy nie mają wiedzy o uwarunkowaniach lokalnych w poszczególnych regionach).

Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o skutki decentralizacji. Z pewnością nie wszystkie zakładane rezultaty reform okazały się trafne – decentralizacja wraz z deregulacją nie przyczyniły się do większej demokratyzacji. Jak piszą Henk Schulte i Gerry van Klinken:

Idea narodu została osłabiona, legitymizacja państwa podważona, istota i przyszłość tożsamości regionalnych zagrożone, a granice pomiędzy sferami „państwa”, „narodu” i „regionu” stały się obszarami konfliktu. Jednak w trakcie procesu formowania na nowo granic pomiędzy tymi sferami sami Indonezyjczycy udowadniają godną podziwu pewność, że nowy porządek może być ukształtowany od nowa. W świetle tej niepewności, ubóstwa w wielu regionach i wielu różnic ta odporność jest tym bardziej godna uwagi (Nordholt i van Klinken, 2007c).

Decentralizacja (a wraz z nią także *pemekaran*) zburzyła stary porządek, nowy jeszcze się nie ukształtował, a obszar archipelagu był, i do pewnego stopnia wciąż jest, w okresie przejściowym. Przeprowadzane w neoliberalnym duchu zmiany podziału administracyjnego skomplikowały sytuację polityczną i uruchomiły dziesiątki innych procesów na podłożu tożsamościowym, religijnym, etnicznym, społecznym, ekonomicznym itd.

Uprawnione wydaje się stwierdzenie, że decentralizacja nie spełniła pokładanych w niej oczekiwań w wymiarze ekonomicznym. Indonezyjski parlament łatwo akceptował powstawanie kolejnych jednostek administracyjnych, pomimo uzasadnionych wątpliwości co do ich możliwości

gospodarczych (Institute for Policy Analysis of Conflict (IPAC), 2013). To rozdrobnienie dotknęło też budżetów nowych jednostek administracyjnych, które w dodatku musiały udźwignąć relatywnie większe koszty administracji (podział każdej z jednostek skutkował dublowaniem istniejących już urzędów). W konsekwencji powstawały kolejne *kabupateny*, *kecamatany* i *kota*, w których niewydolna administracja była łupem i narzędziem wpływów dla lokalnych polityków; to pączkowanie (*pemekaran*) nie przyczyniało się do podniesienia poziomu życia. Na przykład spośród 198 nowych *kabupatenów* i *kecamatanów* tylko *kecamatan* Banjarbaru (prowincja Kalimantan Południowy) i Cimahi (prowincja Jawa Zachodnia) miały dobre wyniki ekonomiczne (uzasadniano to tym, że obie regencje to obszary zurbanizowane, których korzenie sięgają jeszcze czasów Suharto). Z tego powodu rząd wyznaczył górny limit liczby prowincji – do 2025 roku może ich powstać maksymalnie 44. Powstanie nowych prowincji uzasadnia głównie względami strategicznymi (obronnymi), demograficznymi i geograficznymi, niemniej w czasie pisania artykułu Indonezja liczyła 38 prowincji (CNN Indonesia, 2022). Rozdrobnienie administracji lokalnej miało większą skalę w regionach mniej zaludnionych, bardziej peryferyjnych, o niższych dochodach własnych i niższym poziomie życia. Decentralizacja długoterminowo bardziej będzie sprzyjać petryfikacji różnic regionalnych niż ich wyrównywaniu – *pemekaran* spowodował, że regiony o większych problemach rozwojowych są bardziej rozdrobnione i trudniej w nich wprowadzać skuteczne długoterminowe polityki rozwojowe.

Należy jednak zauważyć, że reformy decentralizacyjne były jednym z czynników, które powstrzymały tendencje odśrodkowe i rozpad kraju, przy jednoczesnym znaczącym zmniejszeniu skali konfliktów wewnętrznych (patrz wykres 3). Na przełomie wieków ryzyko rozpadu kraju było realne, a poszczególne prowincje okazały się sceną gwałtownych i brutalnych konfliktów między różnymi grupami etnicznymi. Obecnie – poza indonezyjską częścią Papui – skala i intensywność tych konfliktów zdecydowanie się zmniejszyła i jest pod kontrolą państwa.

Nieoczekiwanym, niejako ubocznym skutkiem decentralizacji jest otwarcie środowiska politycznego. Dekady Orde Baru spetryfikowały scenę polityczną, liderzy musieli wywodzić się z politycznych klanów lub mieć powiązania wojskowe. Decentralizacja, poprzez wprowadzenie powszechnych wyborów do *kabupatenów*, na prezydentów miast oraz gubernatorów prowincji, otworzyła ścieżkę kariery do krajowej polityki poprzez politykę lokalną i regionalną. Popularni lokalni i regionalni liderzy mają obecnie realne szanse wyborcze w polityce krajowej – najlepszym tego przykładem jest kariera prezydenta Joka Widoda, którego droga do prezydentury krajowej zaczęła się dziesięć lat temu na stanowisku prezydenta Surakarty (2005–2012) i trwała przez następne dwa lata na stanowisku gubernatora Jakarty (2012–2014) (Schemmel, 2023). W 2024 roku odbyły się w Indonezji wybory parlamentarne i prezydenckie. Powstały w ich wyniku układ polityczny częściowo wynika z przeprowadzonych w pośpiechu serii reform w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku i pierwszej dekady następnego.

Bibliografia

Badan Pusat Statistik, 2011: *Perkembangan Beberapa Indikator Utama Indonesia. Trends of the Selected Socio-Economic Indicators of Indonesia*.

Central Intelligence Agency, 2020: *Indonesia. THE WORLD FACT-BOOK (2020)*. <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/indonesia/#people-and-society>

CNN Indonesia, 2022: *DPR Sahkan UU Pembentukan Papua Barat Daya, Jumlah Provinsi Jadi 38*. CNN Indonesia. <https://www.cnnindonesia.com/nasional/20221117111710-32-874963/dpr-sahkan-uu-pembentukan-papua-barat-daya-jumlah-provinsi-jadi-38>

Erman Erwiza, 2007: *Deregulation of the tin trade and creation of local Shadow State; a Bangka case study* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 177–203.

Frederick William H., Worden Robert L., 2011: *Indonesia: A Country Study*, Library of Congress, Federal Research Division.

Henley David, Schouten Maria Johanna Christina, Ulaen Alex J., 2007: *Preserving the peace in post-New Order Minahasa* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 307–326.

Hidayat S., 2007: *"Shadow State"? Business and politics in the province of Banten* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 203–225.

International Foundation for Electoral Systems (IFES), 2012: *Law of The Republic of Indonesia Number 8 Year 2012 on General Election of the Members of the House of Representatives, People's Representative Council, and Regional House of Representatives*, Anfel.

International Labour Organization, 2002: *The 1945 Constitution of the Republic of Indonesia. As amended by the First Amendment of 1999, the Second Amendment of 2000, the Third Amendment of 2001 and the Fourth Amendment of 2002*. International Labour Organization, United Nations.

Laskowska Natalia, 2012: *Indonezja*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.

MacDougall John M., 2007: *Criminality and the political economy of security in Lombok* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 281–306.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007a: *Bringing the regions back in* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007b: *Identities under construction* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 28–29.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007c: *Pemekaran and the dynamics of ethnicity* [w:] Klinken Geert Arend Van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 18–23.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007d: *Professional optimism versus realistic pessimism* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 15–18.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007e: *The agony of decentralization: 1999 and after* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 11–15.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007f: *Professional optimism versus realistic pessimism* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 15–18.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007g: *Pemekaran and the dynamics of ethnicity* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 18–23.

Nordholt Henk Schulte, Klinken Geert Arend van, 2007h: *The appearance of order* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, KITLV Press, s. 3–6. Hasło *Nacjonalizm*, 2014 [w:] *Encyklopedia PWN*. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3945094/nacjonalizm.html>

Schemmel, B., 2023: *Rulers*. [Http://www.Rulers.Org/Index.Html](http://www.Rulers.Org/Index.Html).

Sęk Michał, 2018: *Conflict Management in Kalimantan Barat and Papua: Equivocal Effects of Decentralisation*. HEMISPHERES, 33, s. 41–58.

Sęk Michał, 2021: *Archipelag nierówności. Rozwój regionalny w Indonezji*, Cywiński Paweł (red.), Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych Polskiej Akademii Nauk.

Hasło *Nacjonalizm*, 2014 [w:] *Słownik języka polskiego*. <http://sjp.pl/nacjonalizm>

Tanasaldy Taufiq, 2007: *Ethnic Identity Politics in West Kalimantan* [w:] Klinken Geert Arend van & Nordholt Henk Schulte (red.), *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia* (Issue November), KITLV.

The SMERU Research Institute, 2014: *About Us*. <http://www.smeru.or.id/description.php?id=7>

**DAWID
MARTIN**

MUZYKA INDONEZJI W RELACJACH POLSKICH PODRÓŻNIKÓW CZASÓW PRL

Przez długie stulecia ludzie Zachodu czerpali swoją wiedzę na temat społeczności pozaeuropejskich z relacji podróżników eksplorujących różne regiony świata. Jedną z naturalnych konsekwencji okresu nazywanego „epoką wielkich odkryć” i następnie ekspansji kolonialnej europejskich mocarstw był rozwój literatury podróżniczej, która dostarczała licznych informacji dotyczących kultur mieszkańców odległych lądów. Przekazy te miały też niebagatelne znaczenie dla procesu poznawania muzyki pozaeuropejskiej przez Zachód, toteż coraz częściej stają się one przedmiotem badań etnomuzykologów zajmujących się historią swojej dyscypliny. W Polsce tematyką tą zajmuje się Sławomira Żerańska-Kominek, która w swoim artykule *Opisanie muzyki w relacjach polskich podróżników na Bliski Wschód* podkreśliła wartość owych źródeł:

Na długo przed zainicjowaniem z końcem XIX wieku profesjonalnych badań etnomuzykologicznych Europejczycy mieli bardzo bogate doświadczenia w kontaktach z muzyką świata, której opisy zachowane w literaturze podróżniczej nierzadko przewyższają nieporadne próby pierwszych badaczy,

uwikłanych w eurocentryczną metodologię proponowaną przez muzykologię porównawczą.

(Żerańska-Kominek, 2014: 125)

Mimo że historia polskich peregrynacji na wyspy Indonezji sięga jeszcze czasów Holenderskiej Kompanii Wschodnio-indyjskiej, to pierwsze wzmianki dotyczące tamtejszej muzyki pojawiają się w naszej literaturze dopiero w XX stuleciu. Autorem najstarszej relacji na ten temat był Michał Siedlecki – wybitny biolog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, który w 1908 roku prowadził badania na Jawie podczas stażu naukowego w ogrodzie botanicznym w Buitenzorgu (obecnie Bogor). Podczas swojego pobytu na wyspie Siedlecki żywo interesował się również kulturą jej mieszkańców. Po powrocie do Krakowa opublikował w 1913 roku książkę *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, której obszernie fragmenty poświęcił tamtejszej muzyce (Martin, 2016: 207–217). Zafascynowany, pisał⁷⁹:

Nie wiem, czy jest gdziekolwiek na świecie muzyka ciekawsza od *gamelanu*, zarówno pod względem instrumentacji i harmonizacji instrumentów, których się do niej używa, melodyj, jaką daje, a wreszcie i tego wrażenia, jakie sprawia na człowieku, słuchającym jej po raz pierwszy.

(Siedlecki, 1913: 236)

Wnikliwe opisy muzyki Siedlecki opatrzył licznymi ilustracjami przedstawiającymi jawajskie i sundajskie instrumenty oraz transkrypcjami zasłyszanych melodii.

Kolejnych informacji na temat sztuki dźwiękowej Nusantary dostarczają nam już autorzy z okresu PRL, który stanowił złoty wiek polskiej literatury podróżniczej i reportażowej. Z uwagi na ograniczone możliwości podróżowania w tamtych czasach (powodowane m.in. wysokimi jak na polskie warunki kosztami wyjazdów oraz trudnościami z uzyskaniem

paszportu), dużą popularnością wśród polskich czytelników cieszyły się relacje z odległych krajów sporządzone przez pisarzy-podróżników. Wielu z nich w swoich książkach pisało również o egzotycznej muzyce, z którą zetknęli się podczas swoich wyjazdów, a wobec braku polskich badań etnomuzykologicznych w bardziej odległych regionach świata (w tym i w Indonezji), ich przekazy stanowiły wówczas jedyne źródło wiedzy na ten temat dostępne w języku polskim.

W sporządzonej przez Macieja Klimiuka *Bibliografii polskich i polskojęzycznych publikacji z zakresu studiów indonezjanistycznych i malaistycznych (1913–2013)* (Klimiuk, 2014: 211–219) odnaleźć możemy ok. 30 pozycji wydanych w czasach PRL, które zakwalifikować możemy do literatury podróżniczej. Autorów tychże publikacji da się przypisać do kilku podstawowych grup zawodowych:

- dziennikarzy reportażystów, zawodowych pisarzy-podróżników, autorów relacji z różnych części świata (Olgierd Budrewicz, Adrian Czermiński, Jerzy Chociłowski, Wojciech Dworczyk, Wojciech Giełżyński, Wiesław Górnicki, Edward Kurowski, Andrzej Kruczkowski, Lucjan Wolanowski, Janusz Wolniewicz);
- naukowców (antropolog Józef Glinka, etnograf Janusz Kamocki, arachnolog Jerzy Prószyński);
- dyplomatów (Leonard Pohoryles, Włodzimierz Janiurek⁸⁰);
- misjonarzy (oo. Stanisław Ograbek, Czesław Osiecki, wspomniany wcześniej Józef Glinka).

Analizując historię literatury podróżniczej, stwierdzić można, iż to właśnie spośród wyżej wymienionych profesji rekrutowali się najczęściej pisarze, których sprawozdania przez kilka ostatnich stuleci kształtowały zachodnie wyobrażenia

kultur mieszkańców Azji, Afryki, Oceanii czy rdzennych Amerykanów⁸¹. Muzyka rzadko znajdowała się w centrum ich uwagi, toteż Sławomira Żerańska-Kominek tak oto scharakteryzowała ich przekazy na ten temat:

Cele, marszruty i programy podróży sprawiały, iż kontakty podróżników z lokalną muzyką były najczęściej przypadkowe, niezaplanowane i uzależnione od różnych nieprzewidzianych okoliczności. Z drugiej strony niektóre sytuacje z muzyką ściśle związane były całkowicie niedostępne dla obcych z powodu różnych społecznych tabu. Dlatego też zachowane w pamiętnikach i relacjach obrazy cechuje fragmentaryczność i niekompletność, w pewnym tylko stopniu rekompensowana spontanicznością i świeżością spojrzenia mimowolnych obserwatorów.

(Żerańska-Kominek, 2014: 125)

Powyższe stwierdzenie doskonale oddaje też charakter relacji z Indonezji sporządzonych przez badanych przeze mnie autorów. W zasadzie wszyscy z nich poświęcają nieco miejsca muzyce, łącznie dostarczają nam bardzo bogatego materiału z różnych regionów archipelagu, niemniej, mimo że wzmianek o sztuce dźwiękowej Nusantara jest u nich mnóstwo, to zwykle są one dość lakoniczne. Rzadko pisali oni o muzyce *per se*, natomiast bardzo często wspominali o niej, omawiając różnego rodzaju ceremonie i widowiska, którym poświęcali już dużo więcej uwagi. I tak np. ambasador PRL w Jakarcie, Leonard Pohoryles, w swojej książce *Indonesia Raya* przedstawił szczegółowo przebieg tradycyjnego jawajskiego wesela. Przybliżając czytelnikowi kolejne fazy uroczystości, wymienił nawet tytuły *gendingów* (kompozycji wykonywanych przez *gamelan*), które towarzyszą danym etapom ceremonii, choć w zasadzie niemal zupełnie pominął charakterystykę samej muzyki. Utwory opisał bardzo zdawkowo – *Kebogiro* określił

jako „głośną melodię powitalną”, z kolei *Kodok Ngorek* nazywał „triumfalną melodią zaślubin” (Pohoryles, 1976: 59–61). Nie wiele więcej miejsca poświęcił na omówienie instrumentarium *gamelanu*, który to definiował jako „orkiestrę, złożoną głównie z instrumentów perkusyjnych, wykonanych ze specjalnych stopów talerzy, gongów, metalowych blaszek ułożonych na wzór ksylofonu; są także flety, bębny i instrument *rebab* przypominający skrzypce” (Pohoryles, 1976: 47). Wzmianki o *gamelanie* balijskim pojawiają się natomiast głównie w relacjach dotyczących obrzędów kremacyjnych. W bardzo sugestywnych opisach pióra Andrzeja Kruczkowskiego i Wiesława Górnickiego, muzyka *gamelanu* przedstawiona została jako środek budowania napięcia w trakcie ceremonii (Kruczkowski, 1957: 173–176; Górnicki, 1961: 207–210). O uczestnictwie *gamelanistów* w balijskich pogrzebach poza nimi wspominali też Leonard Pohoryles, Jerzy Prószyński, Wojciech Dworczyk, Jerzy Chociłowski czy Wojciech Giełżyński (Pohoryles, 1976: 95; Prószyński, 1963: 208–210; Dworczyk, 1961: 142–146; Dworczyk, 1976: 224–227; Chociłowski, 1976: 80–82; Giełżyński, 1972: 68).

Rzecz jasna, uwagi na temat muzyki odnaleźć można również w opisach tańców, przede wszystkim tych ze szczególnie chętnie odwiedzanej wyspy Bali⁸². Najwięcej uwagi poświęcił im Wiesław Górnicki w książce *Tam gdzie pieprz rośnie*. W jednym z rozdziałów opisujących tę wyspę wyróżnił osobny podrozdział zatytułowany *Choreografia*, w którym omówił kilkanaście balijskich tańców, przedstawił własną ich klasyfikację, dzieląc je na tańce nowoczesne (*tari panggul* i *janger*) i tańce klasyczne, wśród tych drugich wyróżniając tańce ceremonialne (*rejang*, *baris*), transowe (*sanghyang*, *kecak*), magiczne (*barong*) i widowiskowe (*gambuh*, *cupak*, *tantri*),

82

W książkach polskich autorów znajdują się także relacje dotyczące tańców z wielu innych regionów Indonezji. Pohoryles opisywał na przykład jawańskie tańce dworskie z Surakarty i Yogyakarty, przedstawienie Baletu *Ramajana* wystawiane u stóp świątyni Prambanan czy tańce Minangkabau z Sumatry Zachodniej (Pohoryles, 1976: 63–65, 70–73, 116–119), Kurowski, Dworczyk i Wolanowski – tańce Dayaków z Kalimantanu (Kurowski, 1973: 122–123; Dworczyk, 1961: 78–79; Wolanowski, 1979: 193), zaś Kamocki i misjonarze werbiści – tańce mieszkańców Flores i Palau (Kamocki, 1976: 135, 157, 163–167, 176, 178–179, 195–196; Glinka, 1971: 14–18; Ograbek, 1977: 80–81; Osiecki, 1989: 74–75).



„Indonezyjska orkiestra” – fotografia przedstawiająca *gamelan* balijski z książki Olgierda Budrewicza *Druąa podróż do czterech rogów świata* (Budrewicz, 1979: 146)





„Pomost jest już przystawiony do wieży, w której wnętrzu za chwilę złożone zostanie ciało Anak Agung Gde Oka” – fotografia dokumentująca balijską ceremonię kremacyjną z książki Andrzeja Kruczkowskiego *Listy spod równika* (Kruczkowski, 1957: między s. 144 i 145)

a omawiając je, odwoływał się m.in. do głośnej pracy Beryl de Zoete i Waltera Spiesa *Drama and Dances of Bali* (Górnicki, 1961: 258–266). Ciekawych i bardzo plastycznych opisów tańców balijskich oraz informacji na temat towarzyszącej im muzyki dostarczyli też Jerzy Prószyński, Jerzy Chociłowski, Wojciech Dworczyk, Włodzimierz Janiurek, Andrzej Kruczkowski, Leonard Pohoryles oraz Jerzy Wolniewicz (Prószyński, 1963, 210–215; Chociłowski, 1976: 63–71; Dworczyk, 1961: 131–132; Janiurek, 1962: 51–53; Kruczkowski, 1957: 192–198; Pohoryles, 1976: 90–91; Wolniewicz, 1988: 200–202)⁸³. Obok tańców takich jak *legong* i *barong*, najwięcej miejsca w ich relacjach zajmował *kecak*, który szczególnie oddziaływał na wyobraźnię naszych autorów⁸⁴. Tak oto pisał o nim Janusz Wolniewicz w książce *Bogowie górnego słońca*:

Gamelan brzmi teraz ostrzej. Siedzący na ziemi członkowie orkiestry energicznie pracują pałeczkami. Mocniej, jeszcze mocniej! Na estradę wpada tłum półnagich mężczyzn. Agresywne wejście. Ponad stu artystów zaczyna keciak, zwany w uproszczeniu tańcem małp. W świetle pochodni połyskują torsy, plecy. Wszyscy siadają, tworząc wypełniony ruchem krąg składający się z kilku warstw. Doskonała synchronizacja ruchów. Skłony, magia rąk. Ponad stu mężczyzn stworzyło pulsującą siłą jedność. Ostro, jak po podcięciu batem, zrywa się co pewien czas: Ciak! Ciak! Ciak! – rytmiczny, rwany okrzyk, który będzie powtarzał się już aż do finału. Las rąk, rytmiczne skłony stapiają w jedno gromadę mężczyzn. Ciak! Ciak!

83 Pomimo zachwytów innych autorów, tańce balijskie nie przypadły do gustu Januszowi Kamockiemu:

„Same tańce mnie rozczarowały, wolę jawańskie; wprawdzie te są może technicznie lepsze, ale zimne. W gruncie rzeczy te idealnie obojętne twarze sprawiają, że czasem przestaje się patrzeć na tancerkę jako na istotę żywą, prawie widzi się już nie taniec, lecz jakiś mechaniczny popis gimnastyczny. Ale orkiestra doskonała!” (Kamocki, 1976: 219).

84 Niektórzy z autorów podkreślali, iż popyt na jego przedstawienia został wywołany poprzez napływ urlopowiczów z Zachodu. Jak zauważył Wiesław Górnicki, *kecak* „ściąga tłumy turystów, choćby był nawet niedbale wystawiony” (Górnicki, 1961: 262), Andrzej Kruczkowski zaś relacjonował: „Od dwudziestu lat *ketjak*, jak cholera w czasie zarazy, zdobywa sobie wieś po wsi, staje się coraz bardziej popularny, kluby *ketjak* mnożą się na całej wyspie” (Kruczkowski, 1957: 196).



„Inscenizacje taneczne to dla Balińczyków szczególna forma komunikowania się ze światem bogów, którzy są prawowitymi właścicielami wyspy, oddanej ludziom tylko w powiernictwo” – fotografia z książki Jerzego Chocińskiego *Bali – kwiat z ogrodu snów* (Chociński, 1976: strona nienumerowana w aneksie fotograficznym, reprodukcja zdjęcia ze zbiorów MAiP, WIZ/MAP 14/6664)

Ciak! – potężnieje głos. Chwieją się ręce, cały krąg; przypomina to jakiś żarłoczny morski anemon, to znów stulającą się czerwoną lilię wodną. W migotliwym blasku czerwienią się zatknięte za uchem purpurowe kwiaty. Ciak! Ciak! Co pewien czas zjawiają się w środku pulsującego kręgu kolorowe widma. Postacie z eposu Ramajana. Trudno mi je zidentyfikować. Wdzięczne sylwetki kobiet, maski demonów. Jestem pochłonięty widokiem drgającej masy brunatnych ciał. Znowu jakiś demon! Zwielokrotniony syk, pewnie mitycznego węża. Ciak! Ciak! Ciak! – bucha w rozgwieżdżone niebo. Zapamiętują się tancerze. Nie sądziłem nigdy, że taką ekspresję może uzyskać siedzący balet. Uff! Skończyli! Zrywa się burza braw. Patrzę na sąsiadów. Wszyscy jesteście podekscytowani.

(Wolniewicz, 1988: 201)

Relacje dotyczące muzyki występują też w kontekście różnych form indonezyjskiego teatru. Leonard Pohoryles wspominał o *gamelanie* w obszernym opisie przedstawienia *wayang kulit*, w którym jednak bardziej szczegółowo omówił konstrukcję lalek, rolę *dalanga*, organizację przestrzeni spektaklu i formę samego przedstawienia (Pohoryles, 1976: 46–50). Autor krótko wspominał też o innych formach jawajskiego teatru:

Niekiedy kukiełki są nie ze skóry (wayang kulit), ale z drewna (wayang golek), odziane w tradycyjne jawajskie stroje. Bywa też teatr zwyczajny, w którym aktorami są ludzie (wayang orang). Jeśli występują w maskach, teatr nazywa się wayang topeng. Największą jednak popularnością cieszy się wayang kulit.

(Pohoryles, 1976: 46)

Bardziej szczegółową klasyfikację typów *wayangu* zamieścił Jerzy Chociłowski:

Oprócz *wayang kulit* istnieje na Bali rzadziej spotykana forma tego teatru, *wayang lemah*, obywająca się bez ekranu, a zatem i bez cieni; różnica jest więc zasadnicza. Na Jawie natomiast rozpowszechniony jest także *wayang golek*, z marionetkami z drewna, malowanymi, w płóciennych kolorowych stroikach,



„Scena z tańca *ketjak*” – fotografia z książki Wiesława Górnickiego *Tam gdzie pieprz rośnie* (Górnicki, 1961: między s. 132 i 133)



„*Dalang* za ekranem w teatrze cieni na chwilę przed rozpoczęciem spektaklu” – fotografia z książki Jerzego Chocińskiego *Bali – kwiat z ogrodu snów* (Chociński, 1976: strona nienumerowana w aneksie fotograficznym, reprodukcja zdjęcia ze zbiorów MAiP, WIZ/MAP 14/6644)

o ruchomych patyczkach ramion i główek z oddzielnego kawałka drewna, które można dowolnie obracać. Jeśli marionetki są drewniane, ale o skórzanych ramionach – mamy *wayang krucil* vel *klitik*. Jest wreszcie *wayang orang*, w którym żywi aktorzy (*orang* znaczy człowiek) występują w maskach i strojach konwencji marionetkowej (na Bali nazywa się to *wayang wong*). Klasyczny *wayang kulit*, czy inaczej: *wayang purwa*, to płaskie, skórzane, barwne marionetki demonstrowane z profilu. Znikł już prawie *wayang beber* – przedstawienia, podczas których *dalang* rozwija przed audytorium kolorowe obrazki, malowane na płótnie.

(Chociński, 1976: 53)

Ten sam autor, pisząc o teatrze balijskim, wymienił też jego mniej znane, taneczne odmiany, takie jak *janger*, *cupak* i *arya*, które nazywał odpowiednio „komedią muzyczną”, „tragikomedią” oraz „ludową operą balijską” i które jego zdaniem stanowiły zsekularyzowane wersje dawnych tańców obrzędowych



„Płaska figurka z bawolej skóry używana w teatrze cieni »Wajang Purwa«” – fotografia z książki Edwarda Kurowskiego *Taniec z duchami przodków* (Kurowski, 1973: między s. 120 i 121)

230

DAVID MARTIN

(Chociłowski, 1976: 63–64). O przedstawieniu *cupak* obejrzanym na Lomboku szerzej pisał Janusz Kamocki:

Orkiestra najpierw długo gra, aż w końcu wchodzi tancerze. Tańczą putri sedang majen majen di Taman. Treść: Rakszasa (zły demon) porywa dziewczynę, chłopcy ją odbijają. Akcja nieco podobna do akcji w *Ramajanie*, ale bez małp, garudy itp., w ogóle jest o wiele prymitywniejsza. Naturalnie do właściwego przedstawienia jest cała masa wstawek, zwanych atraksi – atrakcje. Ostatnia wstawka wykpiwa w niesamowity sposób tchórzostwo: Rakszasa atakuje Ciupaka, ale ten wieje, gdzie się da, ucieka na słupy itp. Następnie wywiązuje się bój pomiędzy Rakszasą a Grantangiem – starszym bratem Ciupaka, uosobieniem prawości i męstwa. Grantang zabija Rakszasę. Mówi o tym Ciupakowi, ten podchodzi, ostrożnie rzuca z dużej odległości kamyczkami w ciało Rakszasy, gdy widzi, że on się nie rusza, to ostrożnie podchodzi, jeszcze pociąga za ubranie,

a gdy w końcu upewnia się, że Rakszasa na pewno już nie żyje, to siada dumnie na nim, zgrywa się na bohatera i chwali się, że on też potrafiłby zabić Rakszasę, tryumfalnie macha krisem, kiedy skromny Grantang nie chlubi się swym czynem.

Rola Ciupaka jest najtrudniejsza, powierza się ją też najlepszemu z aktorów, czasem całe przedstawienie nazywa się po prostu „Ciupak”. Ciupak musi być komikiem, ma duży czerwony nos, uosabia człowieka złego. Grantang jest panditem (rycerzem), w tej nazwie tradycje hinduskie dają znać o sobie. Musi mieć dobre warunki głosowe, wszystkie kwestie śpiewa dość wysokim falsetem w języku sasak, ale nowsze, aktualne wstawki są już śpiewane po indonezyjsku. Sztuka jest bardzo stara i stare teksty o przygodach arabskiego księcia Amir Hamza – walczącego przeciw radży bangbari (barbarzyńców) Lanka Sari – śpiewane są w języku jawajskim, a zapisane zostały w księgach lontarowych. Kobiety, które bez trudu odczytują i śpiewają teksty pisane alfabetem starojawajskim, nie umieją czytać ani pisać po indonezyjsku.

Cała sztuka trwa do godz. 11:30. Widowisko wspaniałe, tańczą doskonale, wreszcie prawdziwy zespół wiejski, amatorski, a nie żaden balet, sporo fotografuję i filmuję, jestem nimi zachwycony [...].

(Kamocki, 1976: 210–211)

Muzyka i taniec opisywane były niekiedy jako element własnego doświadczenia, w czym celował Janusz Kamocki, który nie ograniczał się do roli biernego obserwatora i gdy tylko nadarzyła się taka sposobność, muzykował, śpiewał, czy tańczył wraz z krajowcami. W swojej książce *Przygoda z Indonezją* opisywał m.in. swoje wrażenia z gry na *angklungu*, który uważał za „najpiękniejszą muzykę w całej Indonezji” (Kamocki, 1976: 60):

Po koncercie angklungu rozniesiono poszczególne instrumenty pomiędzy gości i zaproponowano nam wspólny koncert. Na podium ustawiono dużą tablicę z cyferkami, podobne cyferki były wypisane na poszczególnych angklungach. Ja dostałem początkowo nr 1, ale to był za mały przyrząd na moje ręce,



„Opera wiejska” – fotografia z książki Janusza Kamockiego *Przygoda z Indonezją* (Kamocki, 1976: między s. 224 i 225)

więc zmieniono mi na czerwone 3, i to jeszcze z kropką u dołu. Teraz instruktor wskazywał pałeczką na poszczególne numery na tablicy, a posiadacz tak właśnie oznaczonego angklungu musiał nim potrząsnąć. Było to bardzo łatwe, ale tylko początkowo, dopóki nasz dyrygent pokazywał powoli pojedyncze litery. Wkrótce jednak doszły jeszcze pewne kombinacje numerów i kolorów i tu już bym się zgubił, gdyby przy mnie nie stała jedna z członkiń chóru, tego, który poprzednio śpiewał i grał na angklungu, i nie instruowała mnie, jak i kiedy mam potrząsać moją grzechotką. Nie tylko ja jeden dostałem taką instruktorkę osobistą, asystowały wszystkim białym, ale niewątpliwie ja dostałem najprzystojniejszą!

(Kamocki, 1976: 28–29)



„Dziewczęta ze szkoły misyjnej w Bandungu z *angklungiem*” – fotografia z książki Janusza Kamockiego *Przygoda z Indonezją* (Kamocki, 1976: między s. 32 i 33)

Wyżej opisana sytuacja miała miejsce w pawilonie Jawy Zachodniej podczas ogólnokrajowych targów odbywających się w Jakarcie. Podczas tego samego wieczoru autor miał także szansę spróbować swoich sił w sundajskim tańcu *kethuk tilu*:

Po koncercie pozbierano angklungi i znów były tańce, ale że to już po części oficjalnej, więc paru dostojników indonezyjskich zrzuciło marynarki i pobiegło na scenę hasać z miłymi muzykantkami. W ślad za nimi skoczyło i paru Europejczyków, można więc sobie wyobrazić polskiego etnografa, trzymającego w ręku kobiecy slendang (szal) swej partnerki i drobnym kroczkiem kręcącego się w ketuk tilo (co wymawia się: ktuuk cilo). Żałuję, że tego nikt nie filmował. Oczywiście przy okazji pogaduję sobie z moją partnerką, cały zespół łącznie z nią pochodzi z Bandungu.

(Kamocki, 1976: 29).

Do muzyczno-tanecznych interakcji z miejscowymi autor uciekał się również w celu pozyskania ich repertuaru. Relacjonując swój pobyt wśród Kubu na Sumatrze, pisał:

Wracamy i Kubu zaczynają śpiewać. Melodia trochę jak nasza góralska, wrzaskliwa, coś w rodzaju *Na wysokiej Cyrli*, ale śpiewana na smutno. Nie widziałem u nich żadnych tańców, nie mają też instrumentów muzycznych, nawet najprostszych. Początkowo nie słyszałem też żadnej piosenki, po raz pierwszy dopiero po nocnym połowie rozpoczęli swe śpiewy. Prosiłem o jeszcze inne, w zamian za to musiałem śpiewać polskie. Na pewno na rzece Medak po raz pierwszy rozbrzmiewały polskie pieśni partyzanckie i harcerskie! A że fałszowałem – to nie szkodzi. Kubu sami raczej też na śpiewaków operowych się nie nadają.

(Kamocki, 1976: 86–87)

W powyższym opisie warto zwrócić uwagę na ciekawe porównanie pieśni Kubu do muzyki góralskiej. Podobnych skojarzeń szukał również Lucjan Wolanowski, opisując muzykę towarzyszącą malajskim tancerkom *ronggeng*:

Na podium zasiada orkiestra rzępoląca różne kawałki. Dominuje perkusja, strzępy melodii z trudem przebijają się przez bębny i czyniele. Trudno nawet zorientować się w charakterze tej muzyki, jakkolwiek miałem przez chwilę wrażenie, że mordowano *Na perskim rynku*.

(Wolanowski, 1979: 257)

Analogia, którą posłużyli się Kamocki i Wolanowski, stanowi bez wątpienia jedno z najstarszych i najczęściej wykorzystywanych narzędzi opisu w dziejach literatury podróźniczej. Autorzy, poprzez zabieg porównania pewnych przejawów kultury obcego do wytworów własnej cywilizacji, pomagali je w pewien sposób zwizualizować czy skonceptualizować zachodniemu czytelnikowi. I tak już w pracach publikowanych pod koniec XVIII i na początku XIX wieku przez autorów związanych z Brytyjską Kompanią Wschodnioindyjską – Williama

Marsdena, Sir Thomasa Stamforda Rafflesa i Johna Crawforda odnaleźć można porównania muzyki mieszkańców Sumatry i Jawy do starych melodii irlandzkich i szkockich (Martin, 2021: 111–112, 117, 133). Posiłkowanie się analogią spowodowane było niekiedy niezajomością odpowiedniej terminologii bądź też w ogóle brakiem adekwatnych terminów w językach europejskich. Naszym autorom sporo problemów sprawiało np. omawianie instrumentarium *gamelanu*, stąd też porównywali je do znanych sobie instrumentów zachodnich, przy czym w swoich opisach terminy specjalistyczne (często mylnie stosowane) mieszały ze słownictwem potocznym. *Rebab* przedstawiany był zatem jako „instrument podobny do skrzypiec” (Górnicki, 1961: podpis fotografii zamieszczonej między s. 352 i 353) lub „przypominający skrzypce” (Pohoryles, 1976: 47), gongi i metalofony sztabkowe jako „czynele” (Czermiński, 1963: 76–77), „miedziane talerze” (*ibid.*), „miedziane kotły” (Dworczyk, 1961: 71–72), „dzwony” (Prószyński, 1963: 211, 214), „dzwonki” (Prószyński, 1963: 207, 209, 211; Kruczkowski, 1957: 173; Czermiński, 1963: 76; Dworczyk, 1961: 71), „dzwoneczki” (Prószyński, 1963: 191, 215), „cymbały” (*ibidem*; Dworczyk, 1961: 71; Kruczkowski, 1957: 173), „metalowe klawisze” (Kruczkowski, 1957: 173, 193), czy „metalowe blaszki ułożone na kształt ksylofonu” (Pohoryles, 1976: 47), ksylofony zaś jako „drewniane gongi” (Pohoryles, 1976: 100) lub „drewniane cymbały” (Górnicki, 1961: 59).

Wracając do relacji Janusza Kamockiego, dowiadujemy się, że po jego wyjeździe z Sumatry do kolejnych muzycznych interakcji autora z lokalną ludnością doszło podczas jego pobytu na Palue:

Proszą o pieśni polskie, zgoda, ale pieśń za pieśń, polskie za palueńskie. Nie idzie im to zbyt zgrabnie, jak zwykle dzie sięć osób mówi naraz, przekrzykują się, ale w końcu śpiewają, głównie zresztą młodzi, którym nauczyciele są w stanie narzucić swoją wolę. Najbardziej podobają im się przełożone na poczekaniu przeze mnie przygody pieska, któremu ogon odgryzła ukochana żona, a potem – nasze pieśni góralskie. Wyję *W murowanej, Na wysokiej Cyrhli, Na wiersycku* – śmieją się, krzyczą „bagus” (ładnie).



„Jawajskie gamelany różnią się nieco od balijskich. Na pierwszym planie instrument podobny do skrzypiec” – fotografia z książki Wiesława Górnickiego *Tam gdzie pieprz rośnie* (Górnicki, 1961: między s. 352 i 353)

A potem proszą o polskie tańce, to już nie ma głupich, za to ja tańczę z nimi. Zależnie od potrzeby albo drepczę w miejscu, albo posuwam się w przód i w tył, na 3 takty robiąc jakieś pas, albo, co największą wzbudza radość, drobno kroczę kiwając się jak kaczka, schylony w podwiniętej po dawnemu lipie, w starym obrzędowym tańcu.

(Kamocki, 1976: 163–164)

Bardzo podobnie swoje kontakty muzyczne z członkami „amatorskiego zespołu muzycznego” Orkes Amitir Chitra z Banyuwangi opisywał Wojciech Dworczyk w książce *Archipelag dymiących wulkanów*:

Towarzystwo ożywia się. Gra akordeon, wtóruje mu gitara i bęben. Wkrótce cały dom trzęsie się od piekielnego hałasu. W drzwiach pojawiają się gapie. Młoda Irsak śpiewa parę pieśni. Dziewczyna ma miękki, cichy i niezmiernie wysoki głos. „Lelebo” to pieśń, która mi się najbardziej podoba. Płynie więc po raz drugi melodia dość szybka, dźwięczna, o powtarzającym się ciągle tym samym temacie:

Bo le le bo... Indonesia le le bo...

Bo le le bo... Indonesia le le bo...

Baik sonde baik... Indonesia lebih baik...

Baik sonde baik... Indonesia lebih baik...⁸⁵

Po Irsak kolej na tancerkę Hati, uroczą dziewczynę we wzorzystym *sarongu*, spiętym srebrnym paskiem, w czarnym aksamitnym gorsecie, obramowanym złotem, głęboko wciętym na piersiach. Ramiona przybrane bransoletami. Hati tańczy. Rytmiczne ruchy giętkiego ciała, czasem kilka posuwistych i elastycznych kroków w przód lub w tył, czasem lekki zwrot lub przegięcie, ale przede wszystkim nieustanne wężowe falowanie miedzianych ramion. One odgrywają najważniejszą rolę w tym tańcu. Wiją się i gną jak dwa złote węże w takt ciągle powracających motywów muzyki. Jestem oszołomiony tańcem. Jakże chętnie ucałowałbym uroczą tancerkę. Cóż, kiedy zwyczaj tutejszy nie przewiduje takiego sposobu wyrażania swego zachwyty.

Z kolei proszą, abym ja zaśpiewał swoje polskie pieśni. Kilka piosenek z „Mazowsza”, aria Jontka z „Halki”, aria z kuranterem ze „Strasznego dworu” mają dać im pojęcie o naszych melodiach i muzyce. Robię, co potrafię. Sądząc po szeroko otwartych buziach gapiów i zawziętym dłubaniu w nosie jednego z nich, wrażenie robię piorunujące. Nie wiem tylko, czy jest to zasługa mojego niskiego głosu, czy odmienności melodii. Ponieważ naszego „Mazowsza” jeszcze tu nie było, ja

więc zgarniam wszystkie należne mu oklaski. Proszą o dalsze piosenki. Zadowolony, że mam możliwość wyśpiewać się przed kimś po polsku, prezentuję wszystko, co umiem.

(Dworczyk, 1961: 117–118)

Opisywane przez Kamockiego i Dworczyka wydarzenia stanowią klasyczny przykład bezpośredniej wymiany muzycznej, która to stanowi dość częsty motyw powtarzający się w wielu relacjach podróżniczych. Co ciekawe, jedna z najstarszych wzmianek na temat muzyki indonezyjskiej w literaturze zachodniej pojawia się w podobnym kontekście – Sir Francis Drake, przybijając w 1580 roku do południowych wybrzeży Jawy, zapisał w dzienniku pokładowym, iż na spotkanie jego załogi wyszli miejscowi dostojnicy, których angielski kapitan pozdrowił grą muzyków okrętowych, za co Jawajczycy zrewanżowali się „krajową muzyką, która mimo że była dziwnego rodzaju, brzmiała przyjemnie i pięknie” (Martin, 2021: 37).

Pomimo pozytywnej opinii Drake’a, pierwsze kontakty Europejczyków z muzyką Indonezji często nie należały do najłatwiejszych. Miejscowa muzyka zaskakiwała ich swoją odmiennością zarówno w XVI, jak i w XX stuleciu. Nasi pisarze z czasów PRL słuchając po raz pierwszy *gamelanu*, zwracali uwagę chociażby na wysoki wolumen jego brzmienia. Leonard Pohoryles w swojej relacji z pogrzebu balijskiego wspominał o „piekielnym hałasie muzyki, wobec której big-beat jest usypiającą kołysanką” (Pohoryles, 1976: 100), Włodzimierz Janiurek zaś o „burzy metalowych dźwięków” (Janiurek, 1962: 51). Podobnie o balijskim *gamelanie* pisali też Jerzy Prószyński wzmiankujący o „piekielnym, acz rytmicznym hałasie” (Prószyński, 1963: 192) oraz Wiesław Górnicki relacjonujący o *gamelanie*, który „eksploduje oszalałą, niespodziewaną brząkaniną” (Górnicki, 1961: 209–210). Z kolei Adrian Czermiński, opisując przedstawienie teatralne w Jakarcie, wspominał o *gamelanie* czyniącym „rwetes, od którego drżą nawet kokosowe orzechy”, a „co tylko żyje – jaszczurki, nietoperze, sępy – ucieka do dżungli” (Czermiński, 1963: 76), natomiast Andrzej Kruczkowski raportował o „waleniu w bębny” przechodzącym „w stan chroniczny”

w noc poprzedzającą muzulmańskie święto (prawdopodobnie *Idul Fitri*) w mieście Bogor (Kruczkowski, 1957: 69). Tego typu przekazy korespondowały z bardzo głęboko zakorzenioną na Zachodzie stereotypową narracją na temat muzyki azjatyckiej, postrzeganej jako „niezróżnicowana masa barbarzyńskiego, nieuporządkowanego hałasu” (Żerańska-Kominek, 1995: 15)⁸⁶. Niejednokrotnie była ona przedstawiana jako uciążliwa i irytująca. Wojciech Dworczyk, opisując wyjście w morze *prahu* z portu w Makassar, wspominał o żeglarzach grających na gongach i bębnach. Jeden z nich miał „walić zapamiętałe w bęben, powodując tak wielki hałas, że najchętniej wyskoczyłbym ze skóry” (Dworczyk, 1961: 97). Podobnie muzykę *gendang gong* z Flores odbierał misjonarz o. Czesław Osiecki uskarżający się na swoich parafian:

Chyba to już drugi tydzień tak walą w te gongi bez przerwy i zacząłem się interesować (długo wytrzymywałem cierpliwie), z jakiej to okazji tak zapalczywie i uparcie grzmocą od rana do wieczora i od wieczora do rana, czyli bez przerwy.

Ktoś z lekkim zawstydzeniem, półgębkiem powiedział, że jest to adatowe święto, czyli zwyczajowe. A jakie – pytam – że tak długo trwa? Wreszcie wyjaśniono mi, że to przeprowadzka, czyli przenoszenie zwyczajowych słupów-domków Ngadhu, które stoją na placu wioski jako znak łączności z dawnym pokoleniem, czyli ze zmarłymi. Jednak wioska mądrze postanowiła, by za jednym zamachem (noża) wszystkie te słupy-domki przenieść. Zabili bawoła błotnego, ale małego (bo trzeba zabić na takie coś). Padła świnia, ale też mała i szybko wszystkie te słupy przeniesiono. A teraz kilka wiosek uparło się, że ich stać na pojedyncze przenosiny. Padają więc

Jako hałas, muzyka ta miała być rzekomo pozbawiona melodii i harmonii. W taki sposób pisali o niej m.in. Lucjan Wolanowski wzmiankujący o „strzępach melodii” (Wolanowski, 1979: 257), czy Jerzy Prószyński, zdaniem którego w *gamelanie* balijskim „trudno doszukać się jakiegos wtku melodycznego” (Prószyński, 1963: 211). Co ciekawe, dwudziestowieczne opisy *gamelanu* badanych przeze mnie autorów często łudząco przypominają dawne relacje na temat kapel janczarskich cytowane przez Sławomirę Żerańską-Kominek w rozprawie *Opisanie muzyki w relacjach polskich podróżników na Bliski Wschód* (Żerańska-Kominek, 2014: 128–132).



„Kapela gotowa! Za chwilę zacznie się pochód, a potem tradycyjny barwny korowód balijski na cześć Gościa z Polandii” – fotografia z książki Włodzimierza Janiurka *Dzień dobry, Nusantara* (Janiurek, 1962: 165)



„kerbały”, czyli owe bawoły błotne i to niemałe, bo to wstyd (postaw się i zastaw się...), świnię wyginą w okolicy i nie wiem, co jeszcze tam musi iść pod nóż. A powiadają znawcy, że to chyba potrwa ze trzy tygodnie, bo ani połowy nie przenieśli. Przy każdym robią wielkie ceregiele i uczty i jedzą, piją, lulki palą, wchodzą w długie, biednieją, a potem z prośbą do księdza o wsparcie na szkołę. Można by kląć na taką logikę wschodu, ale to też na darmo – szkoda głosu i nerwów. Adat to święta rzecz i koniec, a co potem będzie, o to nikt się nie martwi, bo po co? Ja widzę w tym inną boleść, a mianowicie przejawy pogaństwa i zabobony, a to gorsze niż zubożenie materialne. I chyba się nie pomylę, jeśli stwierdzę, że skutek już widać.

W zeszłą niedzielę było mało ludzi na Mszy św., bo przecież są zmęczeni, a jutro chyba w ogóle będą pustki, gdyż już drugi tydzień tak maltretują się podnieceniem, a gong ma te nadzwyczajne właściwości, że podrywa nawet konającego do podskoków. Mam na to przykład z bliska. Moja jedna sierotka (Ela) chorowała dość ciężko – bo silna malaria to nie zabawka – a mimo to powiada, że chciało się jej tańczyć i skakać, gdy walono w te gongi. Całe moje szczęście, że ta wioska leży trochę daleko od kościoła i tak wyraźnie nie słychać, bo bym nie wytrzymał i zwał do Mataloko.

(Osiecki, 1989: 74–75)

Czytając powyższy fragment, można wywnioskować, że niechęć o. Osieckiego do owej muzyki nie wynikała jedynie z jej charakteru, ale motywowana była również faktem, iż stanowiła ona część ceremonii, którą polski werbista, dość konserwatywny w swoich poglądach, postrzegał wraz z innymi praktykami *adatowymi* jako pogański zabobon (Osiecki, 1989: 236–237). W związku z tym niechętnie patrzył też na posoborowe próby wprowadzania elementów *adatu* do liturgii. Co ciekawe, zupełnie odmienny pogląd na te sprawy miał jego współbrat, o. Stanisław Ograbek, który do miejscowych zwyczajów i muzyki odnosił się zazwyczaj z szacunkiem i sympatią, czego świadectwo dał w swoich wspomnieniach



„Nagrywanie śpiewaków Wangka” – fotografia z książki Janusza Kamockiego *Przygoda z Indonezją* (Kamocki, 1976: między s. 160 i 161)

zatytułowanych *Wędrowki po Flores*⁸⁷ (Ograbek, 1977: 17, 77, 80–81).

Poza dużym poziomem głośności, naszych reporterów uderzała też odmienna artykulacja i intonacja w miejscowej muzyce. Zawsze bardzo szczerzy w swoich sądach Janusz Kamocki pisał np. o „wymiaukiwaniu pieśni” przez śpiewaczki i śpiewaków orkiestry *gamelanowej kratonu* w Yogyakarcie czy o nagrywaniu „śpiewów czy raczej wyć obrzędowych” w Wangka na Flores (Kamocki, 1976: 41, 179). Tak jak wielu autorów literatury podróżniczej w XVIII czy XIX wieku, nasi dwudziestowieczni pisarze postrzegali też często miejscową muzykę jako jednostajną i monotonną, na co pewnie wpływ miała jej repetytywność i cykliczna organizacja czasu. Ta właśnie cecha muzyki – owa repetytywność w połączeniu z wysokim poziomem głośności miały też wprowadzać muzyków, słuchaczy czy tancerzy w trans. W tym kontekście nasi autorzy podkreślali ogromną siłę oddziaływania muzyki na miejscowych, ukazując ją jako stymulant wywołujący zbiorowe podniecenie, uniesienie czy wręcz ekstazę. Jerzy Chociłowski, opisując balijski *kecak*, przedstawił go jako „narastające do granic ekstazy misterium zaklęć” (Chociłowski, 1976: 66–68), Edward Kurowski pisał o „podniecającym stuknięciu bębnow” podczas zawodów *main caci* na Flores (Kurowski, 1973: 87–88), Górnicki – o transie w balijskich tańcach *sanghyang* i *kecak*, które miały zaspokajać „wrodzoną południowym Azjatom potrzebę ekstazy” oraz o „podniecających dźwiękach *gamelanu*” (Górnicki, 1961: 253, 263), Pohoryles przekonywał, iż „trans jest na Bali zjawiskiem częstym, niemal elementem rytuału” (Pohoryles, 1976: 91), natomiast o. Osiecki oraz Janusz Kamocki relacjonowali, iż bicie w gongi na Flores

87 Wyjątkiem jest tu krótki opis muzyki wykonywanej przez mieszkańców wioski Wano:

„Ci mężczyźni, którzy nas przyjmowali, odprowadzali nas ze śpiewem i biciem w gongi poza wioskę. Ich śpiewu, choćbym na głowie stawał, nie potrafię opisać. Ma coś z chorału, ponieważ jest melizmatyczny i bez taktu, trochę z opery, bo raz i żółtodzioba. Nieraz wydaje się, że naumyślnie fałszują, a często gęsto któryś śpiewak zarzy lub zawyje. Najgorsze było to, że oni robili wszystko całkiem poważnie, a my ze Stachem tylko resztkami naszej słabej woli panowaliśmy nad sobą”.
(Ograbek, 1977: 83)

potrafi postawić na nogi nawet najbardziej obłożnie chorych i porwać do tańca zniedołężniałych starców (Osiecki, 1989: 74–75; Kamocki, 1976: 176). Obserwacje naszych autorów korespondują tu z utrwalonymi na Zachodzie stereotypami dotyczącymi przedstawicieli kultur pozaeuropejskich i ich podatności na oddziaływanie muzyki, na uleganie naturalnym impulsom w przeciwieństwie do stonowanych i wyważonych Europejczyków, gdzie umiejętność zapanowania nad owymi podnietami, zdolność do samokontroli i samodyscypliny miała być rzekomo wyznacznikiem poziomu ucywilizowania danego ludu (Zon, 2007: 41).

Po pewnym przetarciu i oswojeniu się z brzmieniem lokalnej muzyki, a niekiedy także po przełamaniu początkowych uprzedzeń, polscy autorzy potrafili dostrzec w niej walory estetyczne, piękno i artyzm. Wojciech Giełżyński w książce *Indonezja. Kraj, gdzie morze przeplata się z lądem* pisał, iż balijskie orkiestry gamelanowe swym „artystycznym kunsztem zdumiewają najbardziej wybrednych znawców muzyki Europy”, Pohoryles określił *gamelan* jawański mianem „oryginalnej wieloinstrumentowej muzyki” (Pohoryles, 1976: 27). Prószyński przekonał się do *gamelanu* balijskiego, oglądając pokaz tańców, zachwycając się synchronizacją choreografii z muzyką, choć to, czego doświadczył, pozostało dla niego „obce”, „dziwne”, „niezwykłe”, „tajemnicze” i „nieznane” (Prószyński, 1963: 211–215). Fascynacja idzie tu zatem w parze z niemożnością pełnego poznania i, tak jak dla wielu wcześniejszych podróżników udających się na Wschód, Orient pozostał dla niego czymś nieodgadnionym.

Mówiąc o walorach estetycznych muzyki balijskiej, Prószyński, jak również inni polscy autorzy opisujący Bali zwracali uwagę na szczególną muzykalność i uzdolnienia artystyczne mieszkańców wyspy oraz ich zamiłowanie do sztuki. Edward Kurowski przekonywał swoich czytelników: „Wyspę Bali nazywa się królestwem muzyki i tańca. Nie ma prawie desy, w której wieczorami nie byłoby płasów, skąd nie dochodziłyby odgłosy orkiestry *gamelanowej*” (Kurowski, 1973: 82). Wojciech Dworczyk w książce *Archipelag dymiących wulkanów* podkreślał, iż „prości wieśniacy grają, jak gdyby mieli za

sobą konserwatorium, rzeźbią, jak gdyby ukończyli akademię sztuk pięknych, nie mówiąc już o tanecznych i aktorskich zdolnościach” (Dworczyk, 1961: 136). Jerzy Chociński w książce *Bali – kwiat z ogrodu snów* napisał z kolei:

Sztuka stała się dla wszystkich – dla mężczyzn, kobiet, dzieci – po prostu drugą połówką codzienności, czynnością rutynową, jak praca w polu, gotowanie ryżu albo zabawa w berka. Chłop, wróciwszy przed zmierzchem do chaty, obmywa nogi z błota ryżowiska, nakłada czystą koszulę i maszeruje na próbę gamelanu; będzie grał oczywiście ze słuchu, bo nut czytać nie umie. Kobieta, przygotowawszy posiłek na następny dzień, zabiera się do batikowania lub wyplatania z bambusowego tyka i liści palmowych koszyczków na ofiarne dary. Kilkuletnie dziewczątka przerywają zabawę, by godzinami ćwiczyć arcytrudne, ściśle skodyfikowane gesty tańca zwanego legong, podobnie chłopcy – bardzo wcześnie biorą do ręki dłuto i młotek, przyuczając się do rzeźbiarstwa.

(Chociński, 1976: 54–55)

Podobnie o Balijszykach wypowiadał się Wiesław Górnicki:

O tym, że Balijszyki pod względem artystycznym są wyjątkowo wszechstronnie uzdolnieni, ćwierkają wróble na dachach całego świata. Właśnie sztuka, obok pejzażu i urody kobiet, jest głównym powodem sławy, jakiej wyspa zażywa na obu półkulach. Nie ma ani krzty przesady w popularnym twierdzeniu, że każdy mieszkaniec Bali jest równocześnie rzeźbiarzem, muzykiem, malarzem, artystą dramatycznym, tancerzem, budowniczym, śpiewakiem, poetą. Trudno zrozumieć, co właściwie sprawiło tę niebywałą i chyba nigdzie nie spotykaną w tych rozmiarach koncentrację talentów.

(Górnicki, 1961: 253)

Wtórował im Wojciech Giełżyński, pisząc o „orkiestrach wioskowych, których artystyczny kunszt zdumiewa najbardziej wybrednych znawców muzyki Europy” (Giełżyński, 1972: 66–67):

Rzecz nie do wiary, lecz każda balijska dziewczyna, ze wsi czy z miasta, jest znakomitą tancerką, każda reprezentuje wysoki poziom artystyczny. Rzecz jeszcze bardziej nie do wiary; każdy chłopiec i mężczyzna balijski, który rankiem pogania bawołu na ryżowisko albo łowi ryby, po południu przeobraża się w artystę! Albo rzeźbi w drewnie lub kamieniu, a każda z tych rzeźb jest dziełem sztuki, albo maluje, albo z cieniutkich srebrnych nitki wypłata przepiękną filigranową biżuterię. Albo przynajmniej gra na którymś z dziwacznych instrumentów gamelanu, z których żaden nie przypomina europejskich instrumentów muzycznych. Czy te wioskowe gamelany, liczące po kilkudziesięciu albo i po stu kilkudziesięciu grajków, są czymś na kształt naszych zespołów amatorskich? Tak i nie. Tak, bo są to w rzeczywistości amatorzy, nie pobierający żadnego wynagrodzenia (wyłączając parę gamelanów reprezentacyjnych). Nie, bo poziom nawet tych skromnych gamelanów, z dalekich i biednych wiosek, jest bardzo wysoki. Każdy z nich może koncertować przed najbardziej wybredną publicznością lub nagrywać płyty.

(Giełżyński, 1972: 70–71)

Opinie te podzielał również Janusz Wolniewicz:

Wierzenia religijne i tradycje stanowią tu nieustającą podniechęć do uprawiania przez każdego Balijszczyka na co dzień muzyki, tańca, rzeźby. Na tej wyspie nigdy dawniej nie było artystów w sensie europejskich klanów. Każdy bowiem wieśniak, kobieta, młodzieniec zwykłą koleją rzeczy, po powrocie z pól ryżowych i obowiązkowych ablucjach, ima się dłuta, ćwiczy skomplikowane figury tańców lub doprowadza do perfekcji brzmienie gamelanu, czyli wioskowej orkiestry. [...]

Wszystko to więc, co my nazywamy uprawianiem sztuki, artystycznego rzemiosła – stanowiło i stanowi po prostu integralną część życia balijskiej rodziny. Nawet dziś, kiedy sztuka tutejsza, ze względu na lawinowo rosnącą turystykę, z pewnością straciła wiele z dawnej maestrii, jest wciąż dostatecznie silna, aby zachwycać przybyszów.

(Wolniewicz, 1988: 196–197)

Jak widać, nasi autorzy zgodnie utrwalali stereotypowy wizerunek Bali jako wyspy artystów, z drugiej jednak strony wyrażali swój niepokój o przyszłość miejscowej kultury w obliczu masowego napływu turystów. Opisom tańców, muzyki i ceremonii towarzyszyła refleksja na temat przemian kulturowych i problemu autentyczności w sztuce balijskiej, ulegającej degradacji na skutek kontaktów z kulturą zachodu. Leonard Pohoryles pisał np. o komercjalizacji ceremonii pogrzebowych reklamowanych jako atrakcje turystyczne (Pohoryles, 1976: 93–94), natomiast Jerzy Chociłowski o „erozji turystycznej oraz związanych z nią niepokojach, że któregoś dnia wszystko, co oryginalne, wyparuje z wyspy jak woda z imbryka” (Chociłowski, 1976: 26). Drugi z nich z wyraźnym niesmakiem pisał o zorganizowanej turystyce:

Najśmieszniejsze (czy może najsmutniejsze) jest to, że ogromna większość Balijszyków nie bardzo zdaje sobie sprawę, iż obraz świata białych ludzi, ściślej: obraz Zachodu, jaki otrzymuje za pośrednictwem filmów, hippisów, kasetowej muzyki i wycieczek starych Amerykanek, to karykatura. I odwrotnie: to, co oglądają przybysze z Zachodu na Bali, jest także na ich użytek wulgarnie spłaszczony, pokryty tandetnym makiżem. Oczywiście dotyczy to przede wszystkim tych, którzy z grubym portfelem w kieszeni przekraczają bramy jednej z hotelowych „świątyń kultu turystycznego”.

Katedrą wśród tych „świątyń” jest hotel „Bali Beach” w nadmorskiej miejscowości Sanur pod Denpasarem. Ta dziesięciopiętrowa, raczej szpetna w swej banalnej pudełkowatości filia „Intercontinentalu” była pierwszym (rok ukończenia budowy – 1966) budynkiem na wyspie mającym więcej niż cztery piętra. Tysiącosobowy batalion pracowników hotelu robi wszystko, by goście czuli się jak w inkubatorze. W ogrodzie jest basen z wieżyczką ratownika, przy leżakach stoją gongi, które wystarczy trącić młotkiem, by zjawił się rozradowany kelner. Kto ma pragnienie, nie musi fatygować się do baru: trunki i napoje są rozwożone ozdobnymi dwukołowymi bryczuszkami o nazwie *dokar*, miniaturowymi tarczami,

które zaprzężone w małe koniki krążą jako dorożki po ulicach Denpasaru. Można wynająć *prau*, dwupływakową łódź żaglową, można popłynąć ku rafom koralowym, nurkować z płetwami, łowić ryby i fotografować żółwie, odbywać przejażdżki łodzią o szklanym dnie. Jeśli komuś nie chce się wsiadać do klimatyzowanego autokaru, by obejrzeć w którejś z wiosek choreograficzne specjalności balijskie – taniec *kecak* czy *barong* – ma pokazy na miejscu. Bufet wliczony jest w cenę biletu.

(Chociłowski, 1976: 35–36)

Podobnymi przemyśleniami dzielił się Górnicki, pisząc o amerykańskich turystkach jako o „awangardzie podróżyjacej cywilizacji”, która „najsukuteczniej morduje prawdziwą sztukę ludową i wprowadza popyt na groszową zakopiańszczyznę” (Górnicki, 1961: 203). Ten sam autor stwierdził, że na Bali funkcjonują *de facto* dwa obiegi miejscowej kultury. Z jednej strony są to widowiska i ceremonie w swojej oryginalnej formie przeznaczone dla samych Balijszyków i zwykle niedostępne dla Europejczyków, z drugiej zaś sztuka balijska prezentowana w stylizowanej, spłyconej formie i pseudo-festiwal organizowane z myślą o zagranicznych urlopowiczach (Górnicki, 1961: 202–203). Jak pisał:

Agencja „Balitour” zapowiada je na wiele tygodni naprzód, sprzedaje bilety, oznacza miejsca, organizuje przejazd, a na życzenie przydziela także indywidualnego przewodnika. Uczynność agencji posunięta jest tak daleko, że cały festiwal trwa raptem trzy godziny (normalny rozpoczyna się o świcie i trwa do późnego wieczora dnia następnego), i to w porze najlepszego nasłonecznienia, żeby piskliwie stare panny, podróżujące pod skrzydłami Cooka lub przystojnych młodych ludzi, nie zmarnowały więcej niż dwieście zdjęć.

(Górnicki, 1961: 202)

Obok degradującego wpływu turystyki, polscy autorzy pisali również o zmianach kulturowych spowodowanych globalizacją. Wielu z nich narzekało, że Indonezyjczycy ślepo podążają za zachodnimi modami i popkulturą, zauważając np.,

iż na antenie lokalnego radia rzadko można usłyszeć „indonezyjską muzykę ludową” (Prószyński, 1963: 31). Nawet misjonarz o. Józef Glinka, pisząc o starych zwyczajach mieszkańców odizolowanej wyspy Palue, przewidywał, że i one wkrótce znikną w wyniku oddziaływań misji katolickich (Glinka, 1971: 47). Z kolei Adrian Czermiński na kartach *Za wrotami Babel-Mandeb* pisał, jak bardzo chciał zobaczyć autentyczny *wayang* i pewnego dnia wybrał się na przedstawienie teatralne w Jakarcie, w którym co prawda grała orkiestra gamelanowa, jednak zamiast lalek cieniowych ujrzał tancerki w europejskich strojach, występujące na tle tandetnych dekoracji w postaci malowanych krajobrazów (Czermiński, 1963: 76–77). Zawiedziony, stwierdził:

Tak więc wygląda współczesny wajang – myślałem, wracając – tak wyglądają żywi ludzie. Jechałem na Daleki Wschód z nadzieją, że znajdę na wyspach Indonezji dawną kulturę, pielęgnowaną, żyjącą i rozwijającą się w koegzystencji ze współczesnością. Wydawało mi się, że demony i ludzie będą wyglądać jak figurki i lalki, od wieków takie same, grające ciągle te same role.

Demonów nie widziałem. Mitycznego Garudę jedynie wy dostałem z niewoli kupieckiej [...]. Był to jedyny ślad dawnej sztuki ludowej, na jaki napotkałem. Teraz stojący w moim pokoju złoty-zielony Garuda pełnymi blaskami barwami mówi mi o tej Indonezji, jakiej szukałem, a nie znalazłem.

Zamiast teatru marionetek – ujrzałem ludzi, którzy wyskoczywszy wprost z dżungli w epokę atomową, nie chcą znać niczego, co było dawniej, co wypływa z ich własnej tradycji kulturalnej. Zapatrzeni w importowaną cywilizację, stają się jej cieniami.

(Czermiński, 1963: 77–78)

Czytając powyższy fragment przekazu Czermińskiego, nie sposób nie wyczuć u niego rozczarowania faktem, iż Wschód, przez wieki postrzegany przez Europejczyków jako ahistoryczny, beczasowy, okazuje się jednak zmieniać. Czermiński wydaje się także podzielać troskę innych autorów o przyszłość kultury Indonezji. Patrząc z perspektywy

kilkudziesięciu lat od ukazania się tych książek, stwierdzić trzeba, iż ich relacje dotyczące muzyki zasłyszanej w Indonezji stanowią fascynujący, literacki zapis stanu muzycznego dziedzictwa różnych grup etnicznych archipelagu, stojących u progu wielkich zmian kulturowych. Niejednokrotnie dotyczą one ginących tradycji (np. Bali Aga, Tenggerów, Dayaków) lub nawet spuścizny społeczności, które dziś uległy już zupełnie asymilacji (Kubu). Choć często daleko im do naukowych opracowań, są one cennymi dokumentami historycznymi dostarczającymi materiału porównawczego dla współczesnych badaczy kultury muzycznej Indonezji, spostrzeżenia ich autorów zaś odnośnie do przeobrażeń kulturowych stanowią interesujące uzupełnienie dyskusji naukowych toczących się wokół tej problematyki. Mimo że opisy muzyki mogą niekiedy razić swym dyletanctwem, to z punktu widzenia etnomuzykologa (jak również każdego innego badacza zajmującego się kulturą Indonezji) ogromną wartością dodaną tej literatury są zamieszczone w niej fotografie. W drugiej połowie XX wieku aparat stał się już nieodłącznym narzędziem każdego podróżnika reportażysty, dzięki czemu książki z czasów PRL zawierają bardzo bogaty materiał ikonograficzny w postaci zdjęć, często o bardzo wysokich walorach nie tylko dokumentacyjnych, ale i artystycznych. Niektórzy z opisywanych przeze mnie autorów podczas swoich wędrówek po Indonezji prowadzili także nagrania fonograficzne i filmowe. Bogate archiwum audiowizualne pozostawił po sobie zwłaszcza Janusz Kamocki. Wypada mieć nadzieję, że w przyszłości zbiory te, z uwagi na ich wielką wartość historyczną, doczekają się należytego opracowania naukowego i publikacji.

Bibliografia

Budrewicz Olgierd, 1979: *Druga podróż do czterech rogów świata*, Warszawa: Sport i Turystyka.

Chociłowski Jerzy, 1976: *Bali – kwiat z ogrodu snów*, Warszawa: Książka i Wiedza.

Czermiński Adrian, 1963: *Za wrotami Babel-Mandeb. Kartki z podróży na Daleki Wschód*, Poznań.

Dworczyk Wojciech, 1961: *Archipelag dymiących wulkanów*, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.

Dworczyk Wojciech, 1976: *Pasja włóczędzy*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Gieżyński Wojciech, 1972: *Indonezja. Kraj, gdzie morze przeplata się z lądem*, Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych.

Glinka Józef, 1971: *Żyłem na bezwodnej wyspie. Dziennik z wyprawy na wyspę Palue w archipelagu Małych Wysp Sundajskich*, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.

Górnicki Wiesław, 1961: *Tam gdzie pieprz rośnie. Reportaż z trzech tysięcy wysp*, Warszawa: Książka i Wiedza.

Janiurek Włodzimierz, 1962: *Dzień dobry, Nusantara. Reportaż z podróży Przewodniczącego Rady Państwa PRL Aleksandra Zawadzkiego do Indonezji i Indii*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.

Kamocki Janusz, 1976: *Przygoda z Indonezją*, Warszawa: Pax.

Klimiuk Maciej, 2014: *Bibliografia polskich i polskojęzycznych publikacji z zakresu studiów indonezjanistycznych i malaistycznych (1913–2013)* [w:] Piotr Bachtin, Maciej Klimiuk (red.), *Azja i Afryka: inność – odmienność – różnorodność*, Warszawa: Wydział Orientalistyczny UW, s. 209–232.

Kruczkowski Andrzej, 1957: *Listy spod równika. Jawa, Bali, Burma, Ceylon*, Warszawa: Iskry.

Kurowski Edward, 1973: *Taniec z duchami przodków*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Martin Dawid, 2021: „Muzyczne kontakty i relacje europejsko-indonezyjskie na przykładzie Jawy i jej dawnych metropolii”, praca doktorska, Warszawa: Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce UW.

Martin Dawid, 2016: *Profesor Michał Siedlecki jako pionier polskich badań nad tradycjami muzycznymi Archipelagu Indonezyjskiego* [w:] Dagmara Łopatowska-Romsvik, Aleksandra Patalas (red.), *Sto lat muzykologii polskiej: Historia – Terażniejszość – Perspektywy*, Musica Iagellonica, Kraków, s. 205–218.

Ograbek Stanisław, 1977: *Wędrowki po Flores. Wspomnienia z pracy misyjnej*, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.

Osiecki Czesław, 1989: *Pod upalnym słońcem na Flores*, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.

Pohoryles Leonard, 1976: *Indonesia Raya*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Prószyński Jerzy, 1963: *Selamat hari Indonesia. Na Jawie i Bali*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

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

Wolanowski Lucjan, 1979: *Lądy i ludy*, Warszawa: Czytelnik.

Wolniewicz Janusz, 1988: *Bogowie gorącego słońca*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych.

Zon Bennett, 2007: *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*, Rochester: University of Rochester Press.

Żerańska-Kominek Sławomira, 1995: *Muzyka w kulturze*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Żerańska-Kominek Sławomira, 2014: *Opisanie muzyki w relacjach polskich podróżników na Bliski Wschód*, „Barok: Historia – Literatura – Sztuka”, nr XXI/2 (42), s. 125–141.

ANNA BRZEZIŃSKA

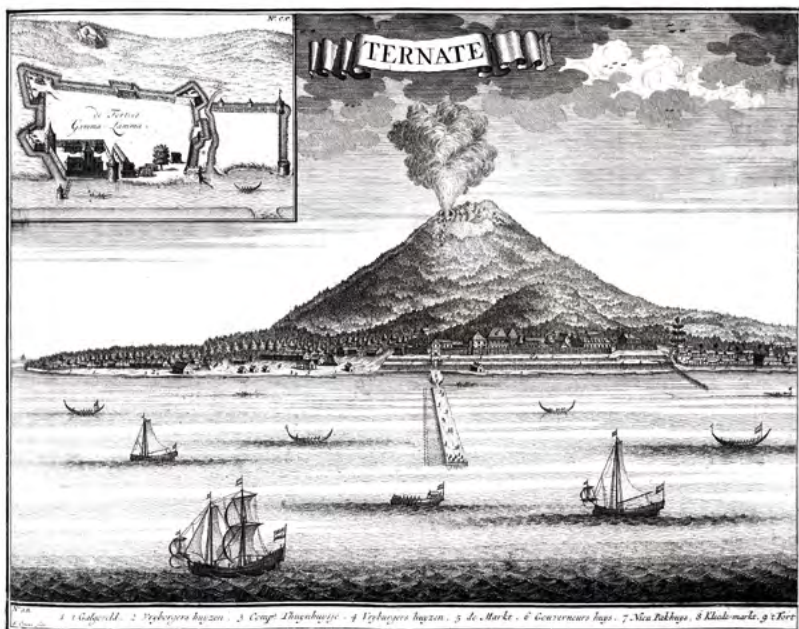
WULKANICZNYM PYŁEM MALOWANE. INDONEZYJSKIE WULKANY A SZTUKA

Wulkany stanowią ogromnie istotną część indonezyjskiego *imaginarium*, czemu nie należy się dziwić – kraj znajduje się na obszarze niezwykle aktywnym sejsmicznie, a na większości wysp obecne są wciąż niewygasłe stożki. Taki krajobraz miał ogromny wpływ zarówno na rodzimych, indonezyjskich artystów, jak i tych, którzy związani byli z tym krajem przez rozwijające się na jego obszarze kolonialne imperium. Wiele przykładów malarstwa czy grafik tworzonych przez niewnikających w kulturę niderlandzkich kolonizatorów prezentuje właśnie wyspowy krajobraz z charakterystycznymi stożkami. Aktywność indonezyjskich wulkanów miała jednak wpływ nie tylko na kształtowanie się obrazu archipelagu prezentowanego Europejczykom przez kolportaż książek czy druków, a także poprzez malarstwo, ale również na europejską sztukę, w której tworzeniu odegrały bezpośrednią rolę. Pozostałości po wybuchach stanowiły natomiast medium tworzenia sztuki. Artykuł ten ma na celu prześledzenie linii owych wpływów wieloaspektowo, poczynając od kształtowania obrazu Indonezji przez osoby wykorzystujące wulkany jako symbol, a kończąc na wykorzystywaniu ich jako materiału sztuki.

Badacze wypowiadający się na temat Indonezji zwracali uwagę na cześć oddawaną górą i wulkanom już od najwcześniejszych wieków istnienia kultury archipelagu (Jakimowicz, 1974: 7, 18). Na Jawie góry były środowiskami medytacyjnymi, poświęconymi przodkom, a na ich zboczach od VII wieku powstawały hinduistyczne świątynie. Kształt góry przybrały także większe kompleksy świątynne, takie jak Borobudur czy Prambanan, symbolizujące nie tylko górę Meru, ale także w ogóle wszelkiego rodzaju wzniesienia. Dodatkowo istotne jest, iż materiałem do ich zbudowania był andezyt, czyli lokalny kamień wulkaniczny (Green, 2023: 59), co jeszcze mocniej podkreśla ich symboliczne znaczenie. W zbiorach polskich – w Muzeum Etnograficznym w Warszawie – znajduje się płaskorzeźba bogini Kali, sporządzona z tego rodzaju skały, a pochodząca ze wspomnianej świątyni Prambanan (Jakimowicz, 1974: 144, il. 34). Innym przykładem kompleksu religijnego wybudowanego z tego materiału, a dodatkowo na aktywnym wulkanie (Gunung Agung) jest świątynia Besakih na Bali, która swoją ostateczną formę architektoniczną osiągnęła w XIV wieku. Stanowi ona nie jedną, autonomiczną całość, lecz jest raczej kompleksem, który w roku 1953 został zniszczony przez wybuch wulkanu. Odbudowany z ruin, cieszy się do dzisiaj popularnością i wciąż jest obiektem kultu (Jakimowicz, 1974: 171).

Przed erupcją – wulkany jako miejsce i symbol

Wulkany były wykorzystywane także jako czynnik identyfikacyjny i egzotyzujący w obrazach ukazujących Holenderskie Indie Wschodnie. Grafiki te, szeroko rozpowszechniane w Europie, miały w sposób encyklopedyczny ukazywać kolonialne imperium. Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów jest grafika będąca ilustracją do dzieła *Oud en Nieuw Oost-Indiën...* François Valentijna, przedstawiającego historię Kompanii Wschodnioindyjskiej oraz kulturę Azji Południowo-Wschodniej z naciskiem na dokładny opis Moluków, które badacz miał okazję poznać bezpośrednio. Ilustracja ma w zamyśle przedstawiać



François Valentijn, *Ternate w roku 1720* [w:] *idem, Oud en Nieuw Oost-Indiën...*, Dordrecht i Amsterdam 1724–1726, rycina na papierze.

259

dawny portugalski Fort św. Jana Chrzciciela, założony w 1523 roku, ale – mimo obecności na grafice budynków, a w lewym górnym rogu rzutu militaryznych zabudowań – tym, co przykuwa największą uwagę, jest wulkan Ternate, który ukazany został z pióropuszem dymu ponad stożkiem.

Po morzu, które zostało przedstawione na pierwszym planie, pływają różne typy łodzi i statków, niektóre pod niderlandzką banderą, co dodatkowo kieruje interpretację na propagandowy charakter grafiki – mimo niebezpiecznych okoliczności (obecność wulkanu wykazującego aktywność), Kompania Wschodnioindyjska jest zdolna do funkcjonowania na tym terenie.

Podobny schemat ukazujący europejską dominację nad tymi terenami zastosowany został w grafice autorstwa Carla Benjamina Hermana von Roschenberga, przedstawiającej grób Heinricha Agathona van der Bernsteina.



TOMBE VAN DE BERNSTEIN OP DE BEGRAAFPLAATS TE TERNATE.

Carl Benjamin Herman von Roschenberg, *Grób Heinricha Agathona van der Bersteina na Ternate* [w:] idem, *Reistochten naar de Geelvinkbaai op Nieuw-Guinea in de jaren 1869 en 1870*, Nijhoff 1875, rycina na papierze.

260

ANNA BRZEZIŃSKA

Na pierwszym planie ukazany został nagrobek o europejskich formach – główną jego część stanowi schodkowo uformowana piramida/obelisk z dodatkowym, wysokim prostopadłościannym wieńcem laurowym w górnej części. Mała architektura została otoczona niską balustradą z kulami na narożach. Ponad nagrobkiem góruje wulkan Ternate przedstawiony znów w stanie pewnej aktywności – widoczny jest dym wydobywający się z górnej części stożka. Mimo że nagrobek oddziela od samego wulkanu dżungla, widoczny jest stosunkowo krótki dystans pomiędzy nim a niebezpieczną siłą natury – co mogło stanowić jedną z przyczyn niezachowania się grobu do czasów dzisiejszych. Zarówno w tym, jak i w poprzednim przykładzie budowie w europejskim stylu ukazane zostały, aby podkreślić imperialistyczną dominację nad tymi obszarami i pozycję, jaką mieli kolonizatorzy. Dodatkowym aspektem ukazania grobowca na drugim z przykładów jest zwrócenie uwagi na fakt, iż

badacz pozostał w miejscu, gdzie żył i tworzył swoje prace naukowe – co ostatecznie go zabiło, gdyż prawdopodobnie zmarł w wyniku malarii.

Takie budowanie wizerunku tych obszarów ok. roku 1900 doprowadziło do powstania pewnego bardzo specyficznego ruchu artystycznego, który został zatytułowany *Beautiful Indies Paintings*, czyli w tłumaczeniu „Obrazy Pięknych Indii Wschodnich” (van Brakel, 2009: 50). Były to pejzaże, portrety, a także sceny rodzajowe, które ukazywały w bardzo pozytywnym świetle, w pastelowych barwach, holenderskie kolonie na terenie dzisiejszej Indonezji. Zwykle na takich płótnach przedstawiona była egzotyczna natura, np. dżungla, poza tym wioska, a także plantacje, np. kawy czy herbaty. Obrazy te miały za zadanie ukazać widzowi o europejskim guście sytuację w archipelagu. Ich odbiorcami byli, co nie zaskakuje, zwykle niderlandzcy plantatorzy i ich rodziny w Europie. Nawet jeśli sami malarze mieli pomysły na swoje prace inne niż obrazy w tym typie, to tylko w ten sposób mogli zarabiać – a tego typu dzieła osiągały zwykle dość wysokie ceny.

Jednym z przedstawicieli tego typu malarstwa jest Abdullah Suriosubroto, malarz urodzony w 1878 roku, a zmarły w 1941, którego prace znajdują się w muzeach europejskich, np. w kolekcji Tropenmuseum w Amsterdamie. Jeden z jego najbardziej znanych obrazów, zatytułowany *Góra w Priangan*, przedstawia następujący krajobraz: na pierwszym planie znajduje się rzeka i dwa drewniane domy otoczone dżunglą, na drugim – rodzaj plantacji, prawdopodobnie herbaty, natomiast w tle – góra, należąca do regionu Priangan, w którym znajdują się także wulkany. Przedstawił ją w lekko zielonkawych barwach, tak jakby nad całą dżunglą unosiła się lekka mgiełka, która rozmywała kontury – zgodnie ze stosowaną bardzo często perspektywą powietrzną. Za górą widoczne jest niebo podczas zachodu słońca, odmalowane w delikatnych, poszarżanych żółceniach oraz pomarańczach.

Ostatnim dziełem, o którym warto wspomnieć w tym przeglądzie, jest obraz Czesława Mystkowskiego, polskiego malarza, który większość życia spędził na terenie dzisiejszej Indonezji – najpierw na Jawie, a później na Bali. Na swoim

obrazie, *Palmy na balijskim wybrzeżu*, namalowanym prawdopodobnie ok. roku 1932, przedstawił w dosyć specyficznym kadrowaniu, na pierwszym planie, kilka drzew, zatokę, a w tle, w fioletowo-brązowych barwach, wulkaniczny stożek. Mimo spokojnego nastroju, zbudowanego przez pastelowe kolory i kojarzące się (przez obrazy, którymi – jak zostało pokazane powyżej – Europa karmiła się od stuleci) z egzotyką palmy w zamglonych, lekko pożółkłych barwach, jest wyczuwalny jakiś lęk, z którym zapewne wiele wspólnego ma wulkan w tle. Wydaje się, że palmy są jedynie pewną ramą dla niebezpiecznego obiektu ukazanego na trzecim planie. Również za sprawą przycięcia drzew przez kadrowanie obrazów można odnieść wrażenie, że nie stanowią one głównego tematu kompozycji. Na pierwszy rzut oka dzieło wpisuje się więc w powyżej scharakteryzowane „Obrazy Pięknych Indii Wschodnich”, ale jeśli przyjrzeć się bliżej, wydaje się, że działa na przekór całemu temu zjawisku, ukazując zagrożenie leżące za rajskimi widokami.

Wybuch – wulkany jako zagrożenie i temat

Nie tylko Mystkowski zwrócił uwagę na to, że rajski krajobraz z wulkanami w tle może nie stanowić właściwego obrazu Indonezji i że przedstawienia wyidealizowane lub wyobrażone nie oddają klimatu wysp. Wielu artystów i twórców encyklopedii ukazujących kształt nowoczesnego świata dostrzegło zagrożenie, które niosą za sobą wulkany, i próbowało zobrazować ich wielką niszczyielską siłę.

Jednym z prekursorów jest Raden Saleh, którego badacze uważają za pierwszego nowoczesnego indonezyjskiego malarza. Urodził się on w jawajskiej rodzinie arystokratycznej i dzięki swojemu pochodzeniu mógł odbyć studia w Europie, głównie w Amsterdamie, ale także w Paryżu – w pracowniach takich malarzy, jak Eugène Delacroix czy Theodore Géricault. Był on jedynym twórcą pochodzenia indonezyjskiego, którego prace zostały uznane podczas wystawy Handlu Kolonialnego i Eksportowego w Amsterdamie w 1883 roku za

sztukę godną eksponowania pomiędzy przykładami dzieł kolonizatorów prezentujących klimat imperium (Bloembergen, 2009: 38). Wynikało to prawdopodobnie z doskonałej adaptacji europejskich wzorców tamtego czasu do tematów rodzimych. Tworzył on zarówno sceny rodzajowe, które dla europejskiej publiczności mogły być uznawane za atrakcyjne ze względu na swój orientalizujący charakter, jak i portrety jawajskiej arystokracji oraz pejzaże. Już w jedynym znanym autoportrecie z roku 1841 próbował odmalować ten – w opinii kolonizatorów, jak zaznaczone zostało powyżej – najbardziej charakterystyczny element krajobrazu swojej ojczyzny. Malarz w swobodnej pozie i w europejskim stroju (w czarnym surducie i jasnych spodniach) stoi na tle purpurowej kotary, która w prawym dolnym rogu jest uchylona i pozwala dostrzec szeroko skadrowany krajobraz wieczorny z tropikalnym lasem na pierwszym planie oraz, niemalże na linii horyzontu – wulkanem z rzekami lawy oraz kłębem popiołu. Takie obrazowanie jest bardzo zaskakujące – przede wszystkim ze względu na to, iż w czasie namalowania tego autoportretu malarz wciąż przebywał w Europie. Odstąpienie kotary jawi się w tym kontekście jako gest bardzo symboliczny – mimo pozowania w europejskim stroju i używania rozwiązań artystycznych znanych zagraniczej z perspektywy artysty publiczności, Saleh wciąż miał w pamięci rodzime krajobrazy, a jego głównym celem (jako że na takich autoportretach twórcy za pomocą różnych rekwizytów przekazywali pewne informacje) było ukazanie ich osobom, które nie są z nimi bezpośrednio zaznajomione. Do tego tematu Saleh powrócił ok. 25 lat po stworzeniu autoportretu, a także 10 lat po swoim powrocie na Jawę. Oprócz podobnych do powyżej opisywanych widoków pejzażu z wulkanem w tle, Saleh stworzył również dwa obrazy, w których Gunung Merapi gra główną rolę: *Erupcja Merapi za dnia* i *Erupcja Merapi w nocy*, oba powstałe w roku 1865 i znajdujące się obecnie w kolekcji Galerii Narodowej w Singapurze.

Płótna przedstawiają wulkan w czasie wybuchu, ale w zupełnie różnych okolicznościach. Pierwszy prezentuje stożek na tle jasnego nieba, odmalowanego w kolorach przechodzących od jasnobrzaskwiniowego aż do pastelowo błękitnego,



Raden Saleh, *Erupcja Merapi za dnia*, ok. 1865 r.,
National Gallery Singapore, olej na płótnie.

- 264 z białymi pasami chmur. Góra, z obłokiem brunatnego dymu oraz beżowymi kłębam kurzu i popiołu na skalnych ścianach, bardzo kontrastuje z jasną paletą barwną zastosowaną do przedstawienia świtu lub zmierzchu. Malarz, jak jego poprzednicy i następcy, na pierwszym planie również przedstawił dżunglę, ale ma ona dosyć wyciszoną kolorystykę, a dziwne, jakby frontalne oświetlenie wydaje się jeszcze bardziej eksponować wulkan. Jednakże jeszcze bardziej zaskakującym obrazem jest *pendant* do powyżej opisanego dzieła – *Erupcja Merapi nocą*. Jest to – jak sam tytuł wskazuje – nokturn o bardzo silnym ładunku ekspresji. W centralnej części znajduje się ponownie stożek wulkaniczny, ukazany z dokładnie tej samej perspektywy, ale tym razem na tle stosunkowo jasnego, nocnego nieba z pasmem chmur oświetlonych księżycem w pełni, znajdującym się po lewej stronie góry. Sam wulkan jest rozświetlony poprzez pomarańczowe języki lawy spływające po zboczach. Saleh posłużył się tutaj obrazowaniem wulkanu podobnym do tego, które było stosowane przez europejskich malarzy podczas tworzenia kompozycji z wybuchającym Wezuwiuszem w roli głównej, jednakże nie sprowadził erupcji Merapi do



Raden Saleh, *Erupcja Merapi nocą*, ok. 1865 r.,
National Gallery Singapore, olej na płótnie.

nagłej eksplozji całej górnej części stożka – przeciwnie, ukazał wybuch wulkanu jako pewnego rodzaju trwający proces, który jest czasem poprzedzony długą aktywnością sejsmiczną. W momencie, kiedy jednak ta aktywność kończy się katastrofą, nie ma już odwrotu – góra zamienia się w niszczącą siłę, porażającą zmieść z powierzchni ziemi wszystko.

Z podobną, a może nawet większą intensywnością przedstawiali wulkany artyści ilustrujący publikacje prezentujące potęgę Holenderskich Indii Wschodnich. Jedną z tego rodzaju reprezentacji jest *Het Bradende Eiland (Płonąca wyspa)* Jacobusa van Schleya, z 1758 roku, prawdopodobnie przedstawiająca wybuch Krakatau z 1680 roku (Krawczyk, 2022: 148) lub innego, nieznanego wulkanu w nieokreślonym czasie, gdyż sam tytuł ryciny nie daje wskazówki na temat miejsca na niej przedstawionego.

Grafika stworzona została w XVIII wieku i przedstawia wulkan, którego górna część, jak się wydaje, po prostu eksplodowała. Oczywiście nie wszystkie erupcje wyglądają w ten sposób, zresztą cała ta ilustracja wydaje się kreacją artystyczną – kierowanie się statkiem w stronę wulkanu w trakcie



J. V. Schley, delin.

LA MONTAGNE BRULANTE .
HET BRANDENDE EILAND .

Jacobus van Schley, Pierre de Hondt, *Płonca wyspa*, 1758 r.,
Koninklijke Bibliotheek, Haga, rycina na papierze.

jakiegokolwiek aktywności sejsmicznej nie jest oczywiście prawdopodobnym zachowaniem, nawet biorąc pod uwagę ówczesny stan wiedzy. Wybuch z roku 1680 raczej nie wyglądał w ten sposób, natomiast ten z 1883 – już tak, a przynajmniej to sugerują opisy sporządzone w okresie następującym po wybuchu wulkanu.

W nocy z 26 na 27 sierpnia 1883 roku stożek wulkaniczny eksplodował, niszcząc całkowicie wyspę, na której się znajdował, i prowadząc do powstania nowego wulkanu, którego nazwa brzmi Anak i który wciąż rośnie, nawet w obecnych czasach. Wcześniej wulkan Krakatau wykazywał długotrwałą aktywność sejsmiczną, prowadzącą w ostateczności do jednej z największych katastrof naturalnych w dziejach ludzkości. Erupcja zabiła ok. 35–36 tysięcy ludzi (liczba ta jest trudna do oszacowania) i była słyszalna z siłą kanonady w promieniu ok. 3 500 km, natomiast sam dźwięk dotarł aż do wybrzeży Australii i na Mauritius (Winchester, 2003: 17–18). Wyrzut popiołów i różnych substancji do stratosfery doprowadził do obniżenia się średniej letniej temperatury na półkuli północnej o 0,4 °C, a jednocześnie spowodował pewne bardzo ciekawe i atrakcyjne artystycznie zjawisko, które ma odzwierciedlenie także w sztuce europejskiej tamtego czasu. Chodzi mianowicie o charakterystyczne czerwone zachody słońca, utrzymujące się w swojej największej intensywności jeszcze kilka miesięcy po tym wydarzeniu (Walker, 2012; Krawczyk, 2022: 151).

Artystą, który z całą pewnością tworzył malarskie odzwierciedlenia tego zjawiska, jest William Ascroft. Codziennie wieczorem wychodził on, żeby z natury i w niemalże abstrakcyjnych formach odmalowywać to, co mógł obserwować. Stworzył kilkadziesiąt takich pejzaży, w których za pomocą intensywnych pomarańczy, żółci i czerwieni, skonstrastowanych z błękitem i (niekiedy) bielą chmur, ukazywał płonące niebo. Jest pewne, iż są to ilustracje tych wydarzeń, gdyż artysta datował swoje dzieła, a dodatkowo niekiedy umieszczał dokładne lokalizacje, w których je sporządził. Można więc je kojarzyć przede wszystkim z tym przedziwnym, spowodowanym erupcją zjawiskiem atmosferycznym.

Istnieje jednak jeszcze jedna teoria, dotycząca dużo bardziej rozpoznawalnego w skali europejskiej artysty i dzieła – Edvarda Muncha i jego *Krzyku*. W tle, za postacią stojącą na moście, oprócz zbiornika wodnego, widoczny jest zachód słońca o dziwnych, podobnych do tych w obrazach Ascrofta, barwach. Hipoteza o tym, że wybuch wulkanu Krakatau pośrednio doprowadził do powstania jednego z najbardziej ikonicznych i najpopularniejszych dzieł sztuki, ma tylu zwolenników, ilu przeciwników – istnieje bowiem wpis w dzienniku Muncha, który może potwierdzać, iż widział on kiedyś taki zachód słońca, jednakże badacze wskazujący na nieprawdopodobieństwo tej teorii zwracają często uwagę na fakt, iż od momentu, kiedy to zjawisko występowało, do namalowania ostatecznej wersji *Krzyku* minęło 10 lat (Deshpande, 2018). Nie musi to jednak obalać zupełnie twierdzenia, iż dzieło to powstało w inspiracji zjawiskiem następującym po erupcji – metoda twórcza ekspresjonistów nie zakładała bowiem malowania prosto z natury, lecz raczej przetwarzanie jej przez własne stany emocjonalne. Być może więc 10 lat po faktycznym wydarzeniu coś sprawiło, że wspomnienie o czerwonym zachodzie słońca wróciło? Z pewnością pole do ostatecznego wyjaśnienia w tej sprawie wciąż pozostaje.

Po erupcji – wulkany jako materiał sztuki

Oprócz kamienia wulkanicznego, który używany był – zapewne zarówno przez swoją dostępność, jak i przez stosunkowo dużą łatwość rzeźbienia oraz odporność na czynniki atmosferyczne – do budowy świątyń, na terenach Azji Południowo-Wschodniej jako materiał sztuki wykorzystywano także popiół, niekiedy wulkaniczny (Green, 2023: 82). Do tego zapewne, jak i do innych, bardziej prywatnych doświadczeń, nawiązywał współczesny indonezyjski artysta Arin Dwihartanto Sunaryo, który w roku 2012 stworzył tryptyk *Volcanic Ash Series #4*. Malarz ten od samego początku swoich twórczych poszukiwań eksperymentował z techniką i technologią stosowaną w swoich

dziełach, na początku wyzbywając się pędzla, a później, ze względu na stosunkowo długi czas ich schnięcia, rezygnując także z farb olejnych. Od jakiegoś czasu wykorzystuje on żywicę oraz naturalne pigmenty, w opisywanych obrazach decydując się na zastosowanie także pyłu wulkanicznego do odmalowania nie tylko abstrakcyjnej kompozycji, ale także do przedstawienia swoich własnych emocji po wybuchu wulkanu Merapi w 2010 roku. To właśnie z niego (a przy okazji ze swojej rodzinnej wyspy) pozyskał materiały służące mu do stworzenia tego dzieła. Jego metoda opiera się głównie na tym, co można określić jako *action painting* i malarstwo gestu – brak stosowania narzędzi malarskich pozwala na dość silną ekspresję, malarz bowiem rozchlapuje materiał i pozwala mu swobodnie rozplątać się po desce lub płycie, a kompozycję dokańcza przez bezpośredni kontakt z przedmiotem swojej sztuki, malując palcami. Wielka siła widoczna jest w ostatecznym rezultacie – praca ta niezwykle przemawia do wyobraźni i pozwala na interpretację, zakładającą, iż wulkan, a raczej jego erupcja, jest pośrednio nie tylko materiałem, ale także głównym tematem. Na jasnej płaszczyźnie znajdują się rozpryski żywicy zmieszanej z popiołem w różnych odcieniach szarości, przez co tryptyk jawi się jako przypadkowy, ale w jakiś sposób harmonijny – jak sama natura, od której pochodzi.

Wulkany w sztuce indonezyjskiej i z Indonezją związanej można więc rozpatrywać w kilku kontekstach: przede wszystkim wykorzystywane były jako symbol egzotyki i piękna w kolonialnych pracach artystów holenderskich, w encyklopedyczny sposób dokumentujących odczucia wizualne wyniesione z Holenderskich Indii Wschodnich. Poza tym stanowiły główny temat sztuki dla tych, którzy przedstawiali śmiertcionośne i niszczące erupcje w dziełach o wielkiej sile wyrazu. Trzecią kategorią jest natomiast wykorzystywanie pozostałości po wybuchach, a nawet samych stożków wulkanicznych, do tworzenia sztuki – artyści różnych epok budowali bowiem świątynie na powierzchni wulkanów, wykorzystywali skały pochodzenia wulkanicznego,

a poza tym używali do tworzenia obiektów z innych gałęzi sztuki popiołu pozostałego po erupcjach. Te trzy sposoby wykorzystania wulkanów w sztukach wizualnych pokazują, jak istotną pozycję zajmowały „ogniste góry” w twórczości ludzi archipelagu i jak ważną część tożsamości stanowią do dzisiaj.

Bibliografia

Bernet Kempers August Johan, 1959: *Ancient Indonesian Art*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.

Bloembergen Marieke, 2009: *Art in the Greater Netherlands. Questioning East Indies Art and Eesthetic Sense at the World Exhibitions [w:] Beyond the Dutch. Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now*, Utrecht: Centraal Museum.

Brakel Koos van, 2009: *Beautiful Indies Paintings: A colonial medium? [w:] Beyond the Dutch. Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now*, Utrecht: Centraal Museum, s. 38–47.

Deshpande Salil, 2018: *Was The Scream inspired by Indonesian volcano eruption?*, <https://www.cntraveller.in/story/scream-inspired-indonesian-volcano-eruption/> [dostęp: 1.06.2023].

Frankowska Maria, Kohutnicka Bożena, 1969: *Indonezja. Brorń, rzemiosło, sztuka*, kat. wyst. Państwowe Muzeum Etnograficzne, Sale Muzeum Historycznego M.St. Warszawy, czerwiec–lipiec 1969, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne.

Green Alexandra, 2023: *Southeast Asia. A History in Objects*, London.

Hannigan Tim, 2015: *A Brief History of Indonesia. Sultan, Spices and Tsunamis: The Incredible Story of Southeast Asia's Lagrest Nation*, Singapore: Tuttle Publishing.

Jakimowicz Andrzej, 1974: *Sztuka Indonezji*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Krawczyk Bartosz, 2022: *Wulkany. Sekrety wysp wulkanicznych*, Bielsko-Biała: Pascal.

Walker Dave, 2012: *The sky's on fire – William Ascroft*, <https://rbkcllocalstudies.wordpress.com/2012/03/15/the-skys-on-fire-william-ascroft/> [dostęp: 21.01.2023].

BIOGRAMY AUTORÓW

ANNA BRZEZIŃSKA – studentka V roku historii sztuki w ramach MISH i II roku mongolistyki i tybetologii na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się sztuką Azji Środkowej, Południowej i Południowo-Wschodniej, szczególnie regionu Himalajów, a także działalnością jezuitów w Tybecie. Przewodnicząca Sekcji Sztuki Azjatyckiej Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UJ w kadencji 2021/2022 i 2022/2023 i wiceprezeska Koła Mongolistyki i Tybetologii w kadencji 2023/2024. Prelegentka podczas studencko-doktoranckich konferencji i kongresów. Jej zainteresowania koncentrują się głównie na kontaktach kulturowych między Europą a Tybetem, a także opisach praktyk artystycznych z regionu Azji Środkowej w relacjach europejskich podróżników.

ARTUR FONŻYCHOWSKI – kierownik Działu Etnologii Morskiej Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Dział gromadzi zbiory nautologiczne oraz rybackie z obszarów spoza granic Polski. Największą część kolekcji stanowią eksponaty z Azji Południowo-Wschodniej i Afryki. Równolegle opiekun merytoryczny zbiorów Muzeum Rybołówstwa w Helu. Magister historii o spec. muzealnictwej, doktor nauk społecznych.

DOMINIKA KOSSOWSKA-JANIK – archeolożka, kustoszka w Muzeum Azji i Pacyfiku, kuratorka wystawy „Słowa Nieulotne. Pismo w kulturach świata” oraz pomysłodawczyni i koordynatorka projektu „Digitalizacji manuskryptów i książek drukowanych z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku”. Autorka licznych warsztatów edukacyjnych i lekcji muzealnych.

TOMASZ MADEJ – antropolog, kustosz Działu Edukacji Muzeum Azji i Pacyfiku. Naukowo zajmuje się zjawiskiem tradycyjnych gier, zabaw i sportów. Kurator wystawy „Zabawa z kulturą. Tradycyjne zabawy i gry Azji”, pomysłodawca warsztatów muzealnych poświęconych grom i zabawom Azji. Członek reprezentacji Polski podczas 6. edycji Igrzysk Sportów Tradycyjnych 6th TAFISA World Sport for All Games.

DAWID MARTIN – etnomuzykolog, muzyk, dziennikarz muzyczny, indonezjanista. W 2022 roku obronił z wyróżnieniem na Wydziale Nauk o Kulturze i Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego rozprawę doktorską pt. „Muzyczne kontakty i relacje europejsko-indonezyjskie na przykładzie Jawy i jej dawnych metropolii”, napisaną pod kierunkiem prof. Piotra Dahliga. W roku akademickim 2003/2004 studiował grę na *gamelanie* jawańskim w Institut Seni Indonesia w Yogyakarta jako stypendysta programu Darmasiswa RI. Po powrocie do Polski został kierownikiem artystycznym jedynej w kraju zespołu *gamelanowego* – Warsaw Gamelan Group, a także rozpoczął pracę w Akademickim Radiu Kampus, gdzie prowadzi audycję „W 60 minut dookoła świata”, poświęconą world music. Współpracuje z Instytutem Muzykologii UW, gdzie prowadzi warsztaty gry na *gamelanie*. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień europejsko-indonezyjskich kontaktów muzycznych epoki kolonialnej. Jest członkiem Stowarzyszenia Polsko-Indonezyjskiego SAHABAT oraz Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego.

KRZYSZTOF MORAWSKI – historyk sztuki, kustosz dyplomowany w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, gdzie zajmuje się m.in. sztuką buddyjską. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę magisterską poświęcił sztuce Kościoła Ortodoksyjnego, natomiast rozprawę doktorską ornamentowi w rzemiośle Indonezji. Autor wystaw, m.in. „Magiczna broń z nieba. Krysy i inna biała broń indonezyjska ze zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku” (2003), „Pałac Diamentowego Buddy” (2006), „Słoneczny Ptak. Indonezyjskie ornamenty i ich symbolika” (2013). Członek Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

MICHAŁ SĘK – badacz i koordynator projektów, ekspert do spraw miejskich. Były pracownik Centrum Badań nad Społeczeństwami Wieloetnicznymi Instytutu Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN, gdzie zajmował się rozwojem regionalnym, decentralizacją oraz wpływem rozwiązań systemowych na rozstrzyganie konfliktów w społeczeństwach wieloetnicznych na przykładzie Indonezji. Z wykształcenia geograf, specjalizuje się w rozwoju regionalnym.

MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA – etnomuzykolożka, antropolożka kultury, kuratorka kolekcji indonezyjskiej, oceanicznej i instrumentów muzycznych w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Tytuł doktorski uzyskała na podstawie rozprawy „Kultura muzyczna Sumatry Zachodniej w świetle źródeł historycznych i współczesnych badań terenowych”, napisanej pod kierunkiem prof. Piotra Dahliga w Instytucie Sztuki PAN. Była stypendystką programu Darmasiswa RI, w ramach którego studiowała tańiec i muzykę w Institut Seni Indonesia w Surakarcie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kultur Indonezji, ze szczególnym uwzględnieniem grupy etnicznej Minangkabau oraz przemian w muzyce. Działa w zarządach stowarzyszeń Asia Collections Network – Europe oraz Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne.

ELEONORA TENEROWICZ – indolożka (studia na UJ ukończone w 1983 roku oraz podyplomowe w Central Institute of Hindi, New Delhi w latach 1980–1982). Od 1989 roku do przejścia na emeryturę w 2020 roku pracowała w Dziale Kultur Pozaeuropejskich MEK. Kustoszką, specjalistką w dziedzinie kultur azjatyckich, zajmuje się również kulturami Indian Ameryki Południowej. Autorka i współautorka licznych wystaw oraz publikacji o tematyce pozaeuropejskiej. W roku 2004 brała udział w holenderskim programie „Exchange Programme of Polish Museum Professionals”, organizowanym przez Związek Muzeów Holenderskich NMV.

Ponad stuletnia historia poznawania Indonezji przez Polaków to niemal nierozzerwalny spłot trzech aktywności: podróży, kolekcjonerstwa i badań naukowych, zazwyczaj podejmowanych ze szczególną pasją, która fascynuje zewnętrznych obserwatorów. [...] *Indonezja w polskich badaniach i kolekcjach* to zbiór wielotematycznych studiów o naukowych relacjach między Polską i Indonezją, znakomicie uwypuklający fakt, że dwie dominujące w nim perspektywy – muzealnicza i badawcza – w istocie tworzą nierozłączną całość, wzajemnie się stymulując, dopełniając i wzmacniając, a także wspólnie czerpiąc z obserwacji, jakich dostarczają podróże, własne i cudze. Zawarte w książce teksty ujawniają wiele odston tej niezmiennej od ponad wieku prawidłowości.

prof. dr hab. Małgorzata Jarmułowicz (UG)

Szczególne wrażenie robi dbałość o ilustracje i materiał wizualny – estetycznie przygotowany i dobrze powiązany z treścią. Wiadomo, że nie szata zdobi człowieka, a książki nie powinno oceniać się po okładce, trudno jednak pominąć milczeniem formę graficzną wydawnictwa, która jest starannie przemyślana i harmonijnie współgra z jej treścią.

Rekomenduję tę publikację zarówno jako narzędzie edukacyjne, ciekawą lekturę dla każdego, kto chce lepiej zrozumieć, jak Polska przez dziesięciolecia patrzyła na świat pozaeuropejski i jak ten świat odciskał się w zbiorach, badaniach i ludzkich biografiach, jak też wreszcie tym, którzy, być może, chcieliby ponieść pałeczkę w tej wielopokoleniowej sztafecie i samemu zanurzyć się w morzu kultur tytułowego kraju.

dr Adrian Mianeki (UMK)

