



RZEZBA
INDONEZJI

**INDONEZJA: RZEŻBA W KAMIENIU, DRZEWIE,
BRAZ, MOSIĄDZ, TERAKOTA
ZE ZBIORÓW ANDRZEJA WAWRZYNIAKA**

tekst:

Robert Stiller

zdjęcia:

Jacek Samotus, Tadeusz Biniewski, Franciszek J. Lachowicz

opracowanie graficzne:

Paweł Niedzielski

redakcja:

Romualda Lachowiczowa

Druk: PRASOWE ZAKŁADY GRAFICZNE W KOSZALINIE
Oddano do składania w sierpniu, druk ukończono we wrześniu 1972 r.
Ark. wyd. 1,5; ark. druk. 2. Nakład 1.000, format A-5 C-3

Jeszcze nie tak dawno przeciętny Polak mylił Indonezję z najrozmaitszymi krajami różnych kontynentów. Dziś już mało komu trzeba przypominać, że jest to największy archipelag świata, złożony z kilkunastu tysięcy wysp rozsianych na przestrzeni 2 milionów km² od kontynentu azjatyckiego po Australię; że wśród tych wysp Sumatra i Kalimantan są większe od Polski, a Jawa i Sula-wesi niewiele mniejsze; że zamieszkuje tam ponad 100-milionowy, a więc szósty co do liczebności naród na świecie. Warto jednak przypomnieć i uświadomić, że Indonezja to kraj wielu narodowości, języków i kultur, nieraz tak różniących się między sobą jak choćby Rosja od Hiszpanii.

Wspólne rysy tych kultur, wywodzące się ze wspólnej prehistorii plemion austronezyjskich, od 4 tysięcy lat migrujących kolejnymi wielkimi falami z Azji, dają się wykryć u wszystkich narodowości i stanowią czynnik łączący je, lecz jeszcze bardziej rzucają się w oczy odrębności. Dodatkowym czynnikiem różnicującym jest podłoże autochtonicznych plemion negryckich czy papuaskich, które zostały wyparte lub zasymilowane przez potężne migracje austronezyjskie, niemniej jednak pozostawiły wyraźne ślady w kulturze, językach i składzie rasowym napływowej ludności, która je zdominowała.

Od 1945 r. Indonezja jest niepodległym państwem i nazwy jej używa się głównie w znaczeniu politycznym.

Trzeba jednak pamiętać, że w sensie geograficznym i kulturowym stanowi ona tylko część (jakkolwiek największą i najważniejszą) bardziej rozległej całości, w której skład wchodzi dziś jeszcze inne niezależne jednostki polityczne: Malezja i Singapur, oraz sułtanat Berunai i portugalskie posiadłości na Timorze. Jeśli zaś spojrzymy pod kątem etnografii i dawnej historii, wypadnie tu po

części zaliczyć również i Filipiny. Ten olbrzymi obszar, choć politycznie rozdrobniony, stanowi niepodzielną całość z punktu widzenia etnografii i dziejów kultury: całość tę określamy nazwą Nusantara.

Nie możemy tu wymieniać ani opisywać kolejno paruset odrębnych narodowości, języków i kultur Indonezji.

Trzeba jednak wyróżnić przede wszystkim Malajów, którzy dzięki swej aktywności żeglarskiej, handlowej i politycznej spenetrowali już od wieków wszystkie wody i wyspy Nusantara i których mowa stała się wspólnym, ponadplemiennym językiem Indonezji oraz Malezji. Zasadniają oni Półwysep Malajski oraz wybrzeża wielu wysp w Indonezji, zwłaszcza Sumatry i Kalimantanu; ale wpływ ich stał się tak znaczny, że cała Nusantara bywa błędnie nazywana Archipelagiem Malajskim, a laik skłonny jest uważać za Malaja każdego z jej mieszkańców.

Na Sumatrze zapamiętajmy blisko spokrewnione z Malajami narodowości Minangkabau i Atjeh: pierwsza słynie ze znacznych relikwów pierwotnego matriarchatu, a druga z muzułmańskiego fanatyzmu i zaciekłych walk o swą niepodległość. Na Jawie żyją obok Jawajczyków podobnie zhinduizowani Sundajczycy. Blisko sąsiaduje z Jawą nieduża lecz sławna ze swej kultury wyspa Bali, gdzie do dziś przetrwała swoista odmiana hinduizmu, nie poddawszy się prawie zupełnie wpływom islamu: z tym m. in. skutkiem, że malarstwo i rzeźba figuralna nie tylko nie zostały tam wyteplone zgodnie z nakazami islamu, ale przeciwnie, osiągnęły stan niesłychanego wręcz rozkwitu. Na Sulawesii wyróżniają się małe, lecz prawie tak aktywne jak Malajowie, narodowości Bugisów i Makasarczyków.

Inne znów narodowości (mimo większych lub mniejszych wpływów obcych) zachowały w zasadzie swe pierwotne, pogańskie wierzenia i wraz z nimi zasadnicze zręby starej, rodzimej kultury. Do nich należą m. in. Batakowie na Sumatrze; mieszkańcy małej lecz bardzo odrębnej wyspy Nias u zachodnich brzegów Sumatry; Toradjanie na Sulawesii; liczne i bardzo różne plemiona leśne Kalimantanu, nieściśle obejmowane zbiorczą nazwą Dajaków i większość małych narodowości wschodniej Nusantara.

Można zwięźle powiedzieć, że Nusantara czy Indonezja to nie kraj, ale część świata, którą prawie niepodobna ująć sumarycznie w ramach jednej wystawy czy specjalizacji: podobnie jak nie dałoby się w ten sposób ogarnąć np. Europy w jej całej różnorodności. Ale z tego też wynika rozmaitość i atrakcyjność eksponatów na wystawach ze zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka. Wystawa taka musi rezygnować z ujęcia całościowego i raczej zachęca, nęci, pobudza zainteresowanie widza metodą zgromadzenia frapujących przykładów i obrazowych napomknięć.

2

Naturalna solidność formy i materiału zapewnia rzeźbie przewagę wśród najlepiej przechowujących się przez wieki dzieł sztuki. Dlatego do najstarszych eksponatów na tej wystawie należą rzeźby z wykopalisk na Jawie Środkowej: przede wszystkim rzeźba świątynna z okolic Wonogiri, pochodząca może aż z VIII w. n. e. oraz brzuchaty Ganeśa z głową słonia, siedzący na szczurze, bóg rozumu i pomyślności; jak również kilka innych, zarówno starych jak i współczesnych, rzeźb z okolic Truwulanu i Kediri na Jawie Wschodniej. Od razu widzimy, że są to bóstwa obce; pełno ich jest na Jawie, ulegającej co najmniej od V w. przemożnym wpływom z Indii; bóstwa hinduskie występują tu na każdym kroku czy to pojedynczo, czy w zespołach prastarych świątyń, z których największa i najsłynniejsza to jeden z czołowych zabytków architektury i rzeźby sakralnej świata, olbrzymi Borobudur z VIII lub IX w.

Ale rodzima kultura indonezyjska rozwijała się na archipelagu już przez dobre 2 tys. lat przed epoką wpływów indyjskich: świątyń wówczas nie budowano. Stare wierzenia animistyczne, oparte na przypisywaniu duszy czyli siły witalnej nie tylko ludziom i zwierzętom, ale także roślinom, przedmiotom i wszelkim zjawiskom natury, posługiwały się zupełnie innymi formami kultu. Wszelkiego rodzaju duchy wywoływano, odpędzano lub porozumiewano się z nimi w miejscach ich domniemanej działalności, czyli niemal że wszędzie: a ich wizerunki, jeśli je sporządzano, były poczęte z wyobrażeń najzupełniej odmiennych niż hinduistyczne. Zamiast

boskiej harmonii wyrażały one grę naturalnych potęg ukazujących się w postaci umyślnie zdeformowanej, bo groźnej, nieludzkiej i trudnej do pojęcia.

Z niezbyt jasnych przyczyn w pierwotnych kulturach Nusantary prawie nie istniała rzeźba w kamieniu. Ale gdy wreszcie wpływy rzeźby indyjskiej dotarły na Jawę i powołały tam do życia rzeźbę hindu-jawajską i wszystkie jej pochodne, okazało się, że zakorzeniony przez tysiąclecia inny system pojęć i wyobrażeń odcisnął na nich swe piętno.

Tak np. w rzeźbie Indii bardzo silnie uwydatnione są cechy płci, natomiast w hinduistycznej rzeźbie Indonezji uległy one daleko posuniętemu zatarciu, typowemu dla ukształtowanych na rodzimym podłożu kultur Azji Południowo-Wschodniej. Miniaturowe figurki ze schyłku cesarstwa Madjapahit (XIV w.) chowano ze zmarłymi w zastępstwie rodziny i domowników; przeważające tamże ilościowo przesłaniczne główki z terakoty mają wyraz tak bardzo nieindyjski, że podejrzewa się w nich nawet wpływ rzeźby greckiej, choć geneza tego wpływu pozostaje zagadką! Ta kategoria eksponatów A. Wawrzyniaka pochodzi z wykopalisk w okolicach Trawulanu (wieś położona w miejscu dawnej stolicy Madjapahit) i Modjokerto na Jawie Wschodniej; z Bantenu, a więc z Jawy Zachodniej, możemy obejrzyć analogie w postaci amuletów z wypalanej gliny. A wreszcie niezliczone elementy wierzeń i wyobrażeń rdzenia indonezyjskich w żywej do dziś religijnej rzeźbie balijskiej!

Ale i niektóre z dzieł późniejszych lub wręcz najnowszych przynoszą nas wprost w owe zamierzchłe epoki sprzed naszej ery, gdy nie mogło jeszcze być mowy o wpływach indyjskich.

To zwłaszcza dwie nie wiadomo jakim cudem powstałe enklawy, w których trwa rodzima i prastara tradycja rzeźby w kamieniu: odległa wyspa Sumba i wspomniany już Nias u brzegów Sumatry. Eksponaty z Niasu zdumiewają przez swój styl zawsze monumentalny, choćby rozmiar ich był niewielki.

Natomiast u bardzo licznych plemion Nusantary spotykamy podobnie stylizowane rzeźby w drzewie: od pociemniałych figurek kultowych *adu* czyli zmarłych przodków z tegoż Niasu przez analogiczną twórczość Bataków itd. aż po najdalsze krańce Kaliman-

tanu i wysp Nusa Tenggara. Ale istnieją też (w pomieszaniu z tamtymi) obszary zupełnie innej stylizacji, skłaniającej się do form silnie ornamentowanych, często ażurowych i prawie ulotnych, jakby ktoś chciał w drewnie czy rogu wyrazić niepochwytność duchów.

I znów powracając do tej żywej kwintesencji sztuki indonezyjskiej, do wyspy Bali, znajdziemy tam obfitość współczesnych rzeźb zwłaszcza w drzewie. Co prawda nieustanna inwazja turystów i rosnące potrzeby eksportu i handlu pamiątkami rozwinęły tam ostatnio produkcję masową i zbliżającą się do tandety, aż po osławione rzeźby barwione i wyświecane pastą do butów; jednak i te wyroby zachowują często szlachetne a wyraziste cechy pradawnych wyobrażeń. Z dwóch odrębnych typów stylizacji we współczesnej rzeźbie balijskiej jeden opiera się na masywnej bryle, prawie ignorującej kończyny, a drugi na odwrot: skrajnie wydłużone postacie zmieniają się niemal w smugi dymu albo w jakieś łodygi.

3

Wśród wyrobów rzemiosła artystycznego w Nusantarze na pierwszy plan wysuwa się broń, stanowiąca zresztą obiekt szczególnego zainteresowania Andrzeja Wawrzyniaka i najbogatszą część jego kolekcji.

Czym objaśnić to indonezyjskie rozmiłowanie w broni?

Choćby i stąd, że np. Malajowie, Minangkabauczy i Bugisi wiedli tradycyjnie ruchliwy tryb życia jako żeglarze i kupcy, przemierzający z krańca w kraniec olbrzymie odległości archipelagu, wśród ciągłych niebezpieczeństw zdani tylko sami na siebie; a nie rzadko zajmowali się też zawodowo piractwem. Trzeba również podkreślić dość rzadki wśród ludów Wschodu indywidualizm i wybujałe poczucie godności osobistej, łatwo wiodące do groźnych wybuchów wściekłości i krwawego odwetu. Jeszcze pod koniec XIX w. prawie nie zdarzało się spotkać Malaja nieuzbrojonego, a wielu dźwigało na sobie po 6–8 sztuk najrozmaitszego oręża, od paru krisów i włóczni aż po broń palną.

Jeszcze bardziej rzucano się to w oczy tam, gdzie broń służyła dla podkreślenia władzy, bogactwa i przepychu, a więc na dworach na-

wet drobnych książątek rządzących zaledwie jedną wioską. A cóż dopiero u potężnych władców np. jawajskich! Tam rozróżniano w uzbrojeniu gwardii książęcej nie mniej niż kilkanaście odrębnych typów miecza i kilkadziesiąt rodzajów włóczni. Ostrza tych ostatnich projektowano w przedziwnych formach smoków pojedynczych albo splecionych, różnych ryb, jaszczurów i ptaków, zdarzały się też motyle i kwiaty, skorpiony i skolopendry, a wszystko to nieraz zdobione wszelkimi odmianami roboty damasceńskiej, od charakterystycznych słoików drutu, ornamenty cyzelowane, grawerowane i z emalii, aż po wysadzanie klejnotami.

Kult broni tkwił też korzeniami w starych wierzeniach animistycznych, jako że dusza *semangat* czyli siła witalna w szczególnym stężeniu występowała w przedmiotach twardych i ostrych.

Cóż dziwnego, że z bronią wiązały się na każdym kroku tradycje legendarne i wierzenia magiczne? Dla Malaja zwłaszcza jego kris (czyli długi sztylet o charakterystycznej formie) był nie tylko podstawowym rodzajem broni, ale także symbolem godności osobistej właściciela i najcenniejszą rzeczą na świecie. Dobry i stary kris, odziedziczony po przodkach, ceniono wyżej od żony; jego lekkomyślne dotknięcie mogło się stać śmiertelną obrazą, którą zmywało się krwią; kris dobyty z pochwy nie mógł do niej powrócić nie zakosztowawszy krwi, wobec czego w ostateczności właściciel sam wbijał go sobie w ramię. Na wyspie Bali do dziś znany jest taniec, w którym grupa mężczyzn wpada w trans i każdy zwraca ostrze krisa ku własnej piersi, jakby walczył z nim i starał się go od siebie oddalić, podczas gdy kris kierowany tajemniczą siłą wyrwa się z rąk i zadaje rany trzymającemu go tancerzowi. Do dziś też w Indonezji kris podaje się oburącz i z innymi objawami szczególnego szacunku, a wyjmowanie go z pochwy i dotykanie ostrza jest źle widziane, co zresztą ma niejaki uzasadnienie w fakcie, iż nigdy nie można być pewnym, czy ostrze nie zachowało śladów jakiejś niebezpiecznej trucizny.

Pod względem historycznym ten niezwykły kult białej broni i jej skrajnie wyszukane ozdabianie wywodzą się z tradycji perskich, przeniesionych do Nusantary za pośrednictwem Indii.

Jednak już około połowy I tysiąclecia przed n. e. w Nusantarze rozpowszechnił się za pośrednictwem Jawajczyków miejscowy obojętny sztylet, przejęty od tzw. ludu kultury Dong-so'n, którego potomkami są zapewne Wietnamczycy. Później wpływy persko-indyjskie nadały mu te charakterystyczne cechy, którymi kris wyróżnia się mniej więcej od XV wieku: smukła spiczasta klinga, służąca już wyłącznie do dźgania, której najcenniejszą ozdobą jest pamor: piękny rysunek przypominający słoje w drewnie, a pochodzący stąd, że klinga składa się z kilku warstw stali połączonych przez kucie, na przemian z warstewkami niklu albo żelaza meteorytowego. Rozróżnianie rodzajów pamoru oraz ich magicznych znaczeń stanowi osobną a szczegółową wiedzę. Klinga krisa może być prosta albo wygięta płomieniście: jej górna część, zwykle osobno wykuta, rozszerza się i tworzy jakby dziób, na którym znajdujemy półkolisty zadziór reprezentujący trąbę słonia i szereg innych zadziórów, z których każdy ma własną nazwę i znaczenie. Rękojeść, zwykle z cennego drzewa, czasem z kości słoniowej albo złota wysadzanego drogiem kamieniami, jest rzeźbą przedstawiającą jakiegoś ludożerczego potwora: jest nim zwykle mityczny (choć tu zawsze bezskrzydły) ptak garuda albo olbrzym raksasa o wytrzeszczonych ślepiach. Kris tkwi w drewnianej pochwie, którą dzięki poprzecznemu rozszerzeniu można wygodnie nosić zatknietą za szarfę w pasie.

Pomijając z konieczności niezliczone bronie innych plemion, powiedzmy jeszcze parę słów o broni dajackiej.

U Dajaków, skądinąd słynących z humanitarnych obyczajów i z wysokiego poziomu zasad moralnych i osobistych zalet, rozpowszechnił się zwyczaj polowania na głowy, uprawiany nie tyle z zamiłowania ile z nakazu wierzeń religijnych (dziś głowa ludzka w obrzędach bywa zwykle zastępowana łbem zwierzęcym albo jakimś dużym owocem). Do ścianania głowy zaskoczonych ofiary służył miecz *mandau* o prostej, ciężkiej, na ogół niezgrabnej klindze, za to z rękojeścią o fantastycznych nieraz kształtach i kolorach, zdobna w bogate kompozycje z włosów, piór, sierści zwierzęcej, zębów i muszli. Od tego miecza różni się wygiętym ostrzem *parang*, używany w jednych formach do cięcia lian i gałęzi, w innych do walki. Ostrzami tańszych krisów Dajacy przerabiali nieraz na włócznie albo inne

rodzaje broni, dodając im po swojemu ozdobne rękojeści, pochwy futerały.

Obok takiej broni możemy obejrzeć broń najstarszą: ostrza kamiennych toporków, które umieszczano w odpowiednio wyłobionej lub rozłupanej gałęzi i mocowano przez obwiązanie łykiem. Również i te narzędzia spotyka się jeszcze u Dajaków, jak gdyby parę tysięcy lat temu, w codziennym użytku.

4

Na dworach wielkich władców i drobnych książątek nie brakowało luksusowych wyrobów ze złota, srebra i często wyżej od nich cenionego stopu złota ze specjalną kompozycją miedzi i innych metali zwanego *suasa*. Zresztą metale te, szczególnie złoto, bywały zastrzeżone dla rodów książęcych i użycie ich do ozdób czy w innym celu przez kogo innego mogło pociągnąć za sobą nawet i karę śmierci.

Powszechnie natomiast używano odlewanych, kutych i cyzelowanych wyrobów z innych metali, głównie z mosiądzu. Techniki te już w starożytności przejęto na Jawie zapewne od imigrantów z Indii, stosując przy tym dużą swobodę indywidualnego eksperymentu zwłaszcza w proporcjach miedzi i cyny, pozwalających uzyskać różne odcienie mosiądzu, różną twardość i bogatą skalę efektów artystycznych.

Wśród technik zdobienia przeważa wykuwanie wypukłych wzorów, a obok tego wypełnianie zagłębień tła emalią czarną lub granatową, czyli techniki zwane *tjutam* i *djadam*.

Do najtypowszych wyrobów należą przysadziste i niezbyt eleganckie w kształtach czary i patery, duże wazy z pokrywą i także naczynia do tytoniu, karafki z osobnym wylewem, lampy olejowe, kalmry, brosze i naszyjniki, dzwonki i ręczne lustra oraz wiele innych ozdobnych naczyń i przedmiotów domowego użytku. W szczególności trzeba omówić zestaw przyborów do betelu. Podstawowa i niezwykle popularna używka całej Nusantara, betel, jest to prymka do żucia, której składnikami są: kawałek twardego orzeszka palmy pinang

(dla twardości), szczypta niegaszonego wapna (żeby trochę piekło), odrobina gambiru, tytoniu i ew. innych przypraw (dla smaku), a wszystko to zawinięte w podstawowy składnik tej używki, mianowicie liść pnącza *sirih*, zawierający alkaloidy o działaniu orzeźwiającym i z lekka narkotycznym. Przy żuciu betelu wydziela się obficie ślina przybierająca jaskrawą barwę krwi, a zęby z czasem czernieją. Przyrządzanie tej prymki i częstowanie nią to nieraz cały ceremoniał, odgrywający dużą rolę przy wielu okazjach towarzyskich, jak wszelkie rozmowy i wizyty, narady i w szczególności obyczaje związane z erotyką, od flirtu po małżeństwo.

Nic dziwnego, że komplet przyborów do betelu bywa ozdobą gospodarstwa. Podstawą takiego kompletu jest spora puszka (mal. *puan* lub jaw. *kinangan*) na gotowy betel, czasem w formie wydłużonego prostokąta, najczęściej jednak okrągła lub cenniejsza od niej 6 czy 8-kątna. Jej płaska i gładka pokrywa z ozdobnym uchwytem po środku, często w formie ruchomego ptaka, służy zarazem jako taca do ułożenia pozostałych przyborów: są to dwa małe naczynka z pokrywkami na gambir i tytoń, dwa podobne, lecz bez pokrywek na orzeszki, cylindryczny zbiorniczek na wapno, często z łopatką do rozsmarowywania wapna po liściu i wreszcie spłaszczony a rozszerzający się u wylotu pojemnik na liście betelu. Na Jawie Środkowej do kompletu należy jeszcze *katjip* czyli nożyce do łupania orzeszków, o szczękach uformowanych w ozdobny pysk jakiegoś potwora. Rzecz jasna, że ważne miejsce wśród wyrobów metalowych zajmują ozdobne spluwaczki, bardziej smukłe od innych naczyń i o kielichowato rozszerzonym wylewie.

Orkiestra jawańska czyli *gamelan* składa się prawie wyłącznie z instrumentów perkusyjnych, a głównie z metalowych dzwonów i gongów o różnych kształtach i brzmieniu. Ich przykładem jest zawieszony na rzeźbionej drewnianej podstawie gong z Djokji, książęcej stolicy i jednego z głównych centrów tradycji na Jawie Środkowej.

Niedaleko od Djokji leży Solo, druga równorzędna stolica książęca i ośrodek starej kultury, słynący, m. in. z batików. Te na cały

świat słynne tkaniny jawańskie barwi się w cudowne wzory przy użyciu specjalnej techniki: zamierzone wzory lub ich tło pokrywa się precyzyjnie roztopionym woskiem, następnie zanurza się tkaninę w zimnym barwniku roślinnym, który zabarwia tylko miejsca nie pokryte; po usunięciu wosku w gorącej wodzie powtarza się tę mozolną procedurę tyle razy, ile ma być kolorów. W technice uproszczonej wzory odbija się w wosku za pomocą rozgrzanych mosiężnych stempli: te stanowią same w sobie piękny przedmiot zdobniczy.

Zdarzają się też brązowe lub mosiężne przedmioty o funkcji czysto ozdobnej. Do nich należą np. typowe dla Minangkabau stylizowane modele miejscowych domów o niemniej charakterystycznym dla Minangkabau pięknie wygiętym i ostro zakończonym dachu w kształcie jak gdyby łodzi.

5

Jeszcze inny przedmiot z mosiądzu przenosi nas w świat *wajang purwa* lub *wajang kulit* czyli teatru cieni. Jest to lampa olejowa *blentjong*, często przybierająca kształt ptaka garudy. Wieszona jest ją za obrzeżonym czerwono ekranem z białego płótna, rozpiętym nocą na wolnym powietrzu. Pod tą lampą zasiada wykonawca *dalang*, który porusza na tle ekranu lalkami ozdobnie wyciętymi ze skóry bawolej wyprawionej na gruby pergamin, równocześnie wygłasza dialogi, opisy i objaśnienia; trąca prawą stopą metalowe albo drewniane brzękadła umocowane do długiej skrzynki zawierającej lalki i pozostałe utensylia, wyrażając tym zgiełk bitewny i różne inne odgłosy; za pomocą uderzeń młoteczka trzymanego w lewej ręce dyryguje siedzącą za nim orkiestrą. Jedno przedstawienie ciągnie się zwykle przez kilka kolejnych nocy, a widzowie przychodzą, odchodzą, śledzą przedstawienie, jedzą, drzemią i zajmują się różnymi innymi sprawami.

Postacie teatru cieni są przedstawione zawsze z profilu i już na pierwszy rzut oka można wśród nich odróżnić pozytywne od negatywnych: szlachetni bohaterowie mają wąskie i długie nosy w jednej linii z czołem, a ich przeciwnikom gruby nos sterczy pod kątem.

Po wielu innych szczegółach postaci, bez wyjątku charakteryzujących się swą jedyną w świecie formą, do niczego niepodobną i skrajnie stylizowaną, dobrze zorientowany widz (który zwykle oglądał dany spektakl już wiele razy i zna jego fabułę na pamięć) rozpoznaje dokładnie każdą ze 140-170 postaci tworzących komplet, przy pomocy którego można prezentować liczne fabuły zwane *lakon*.

Zgodnie z miejscowym przeświadczeniem wszystkie te fabuły dotyczą starożytnych dziejów Jawy. W rzeczywistości jest wśród nich trochę rodzimych mitów, ale większość to wątki zapożyczone z literatury sanskryckiej, głównie z dwóch słynnych eposów: *Mahabharaty* i *Ramayany*. Ale w komediowych intermediach pojawiają się głównie postacie rdzennie jawańskie, zwłaszcza Semar i jego synowie Petruk i Nalagareng: są to stare jawańskie bóstwa, zdegradowane do roli błaznów.

Z tego i z wielu innych znaczących szczegółów można wywnioskować, że teatr cieni był pierwotnie ceremonią religijną, w której wywoływano cienie przodków. Duch zmarłego jest w indonezyjskim pojęciu zawsze groźny i straszny: toteż groteskowo i trochę upiornie zniekształcone postacie tłumaczą się najpewniej tym, że w genezie swej przedstawiają one istoty nie z tego świata.

Teatr cieni pojawił się zapewne w ciągu pierwszych 3-4 wieków naszej ery, a następnie uległ szerczącym się wpływom hinduskim, które zapewne już około X w. nadały mu dzisiejszą postać. Z Jawy teatr cieni przeniknął na Bali oraz do malajskiego księstwa Kelantan; poza tym nie jest znany żadnemu z plemion Nunsantary. Ma natomiast odległe analogie w Chinach.

Dlaczego lalki są tak bogato malowane i złożone, choć pokazuje się tylko ich cień na ekranie?

Część widzów zajmuje miejsca po tej samej stronie ekranu, po której wisi lampa i siedzi *dalang*: ci oglądają oprócz cieni na ekranie również i same lalki. Miejsca te, uważane za lepsze, były w różnych czasach i okolicach rezerwowane to dla mężczyzn, to znów dla kobiet z otoczenia księcia. Poza tym lalki, biorące udział w przedstawieniu, bywają wyjęte z ogólnej skrzynki i zatknięte na

swych rogowych drążkach w jednym z dwóch leżących na ziemi miękkich pni bananowych, aby widzowie mogli je podziwiać także i wtedy, gdy nie biorą udziału w akcji.

Oprócz lalek o ruchomych rękach są też nieruchome, ukazujące się tylko w charakterze jakby statystów; oprócz postaci ludzkich i człekokształtnych bywają też zwierzęta, drzewa i różne przedmioty. Osobno trzeba wymienić *gunungan* czyli *kajon*, przerywnik w postaci jakby ażurowo zdobionego wielkiego liścia, symbolizujący pradawne drzewo życia. Jego wystawienie przed ekran oznacza początek, przerwę i zakończenie akcji.

Współcześnie wyrabia się też dla turystów tanie naśladownictwa lalek *wajang kulit* z pomalowanego pstrakato kartonu. Za to do cennych przedmiotów rzemiosła artystycznego należą metalowe szablon, według których wycinane są lalki z pregaminu.

Z teatru cieni rozwinęło się wiele innych form, wśród których do najświeższych należy *wajang golek*. Jego przedstawienia, oparte na podobnych wątkach, ale także na przygodach muzułmańskiego bohatera Amira Hamzah, odbywają się w biały dzień przy użyciu trójwymiarowych lalek w szatach sięgających od pasa do samej ziemi.

6

Wystawione tu eksponaty stanowią tylko drobną część zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka, namiętnego kolekcjonera, który swej szlachetnej pasji poświęcał większość czasu wolnego od zajęć służbowych: najpierw oficera marynarki handlowej, a później członka Międzynarodowej Komisji Kontroli i Nadzoru w Wietnamie i wreszcie dyplomaty. Pasja ta rozwinęła się w pełni podczas dwóch pobytów na placówce dyplomatycznej w Indonezji, gdzie Wawrzyniak łącznie spędził ponad 8 lat. Jego namiętność i starania były sprawą jak najbardziej prywatną; ich skutki okazały się wielką i publiczną zasługą zarówno dla kultury Indonezji i dla jej propagowania w naszym kraju i w Europie, jak i dla kultury polskiej, wzbogaconej dzięki jego staraniom o unikalne zbiory liczące około 3 tys.

eksponatów, nie mające odpowiednika w żadnej z prywatnych kolekcji świata zachodniego.

Trzeba dodać: nad zbiorami Wawrzyniaka w całym świecie góruje zaledwie kilka wielkich kolekcji publicznych, takich jak odpowiedni dział British Museum i niektóre z muzeów holenderskich oraz niemieckich.

Korzyści przez nas odniesione są oczywiste. Warto jednak podkreślić i ten drugi, szerszy aspekt, aby ktoś nie pomyślał, że wzmianka o zasługach naszego kolekcjonera dla kultury indonezyjskiej jest tylko grzecznościowym frazesem.

Jak w wielu byłych krajach kolonialnych, tak i w Indonezji ochrona zabytków kultury dużo pozostawia do życzenia. Z jednej strony brak odpowiedzialnych, nowoczesnie wyszkolonych specjalistów, funduszy i bazy technicznej; z drugiej strony handel pamiątkami, łapczywość turystów i zwykle niedbalstwo czy marnotrawstwo stanowią nieustanne zagrożenie dla najcenniejszych dóbr starej kultury.

Trudno wprowadzić dorównać tym możliwościom, jakie miałby w samej Indonezji kolekcjoner miejscowy i dobrze zaopatrzony w środki. Niestety zdarza się, że w najbardziej znanych kolekcjach bywa więcej szmiry kosmopolitycznej niż dzieł i przedmiotów reprezentujących wspaniałe tradycje artystyczne własnego kraju. Okazuje się, że nawet i z takich porównań wychodzi z honorem to, co zrealizował swymi skromnymi, prywatnymi środkami polski dyplomata na marginesie swych właściwych zajęć.

W słabo zorganizowanych lokalnych muzeach czy bibliotekach spoczywają, nie udostępniane światu, niszczone i gnijące po trochu, bezcenne i niepowtarzalne zabytki, rękopisy, eksponaty etnograficzne. Z pewnością większy pietyzm, lepsza konserwacja i większa użyteczność stają się ich udziałem już dziś w prywatnych zbiorach Wawrzyniaka: a tym bardziej można tego oczekiwać w przyszłości, gdy w Warszawie powstanie muzeum, pozwalające na pełne udostępnienie tej kolekcji w nowoczesnych warunkach, zarówno szerokim rzeszom zainteresowanej publiczności, jak i specjalistom, tak krajowym jak i zagranicznym.

I oto w naszym kraju, tak odległym od Indonezji, wytwory kultury indonezyjskiej zdobywają sobie rosnącą popularność, eksponowane w obfitych i coraz to innych zestawach. To już nie mniej niż sześćdziesiąta wystawa, w której uczestniczą w Polsce zbiory Andrzeja Wawrzyniaka. Trudno o bardziej widoczną zasługę dla obu naraz kultur: polskiej i indonezyjskiej.

Robert Stiller



Bogini, rzeźba wykopaliskowa, kamień; Jawa Centralna, VIII wiek



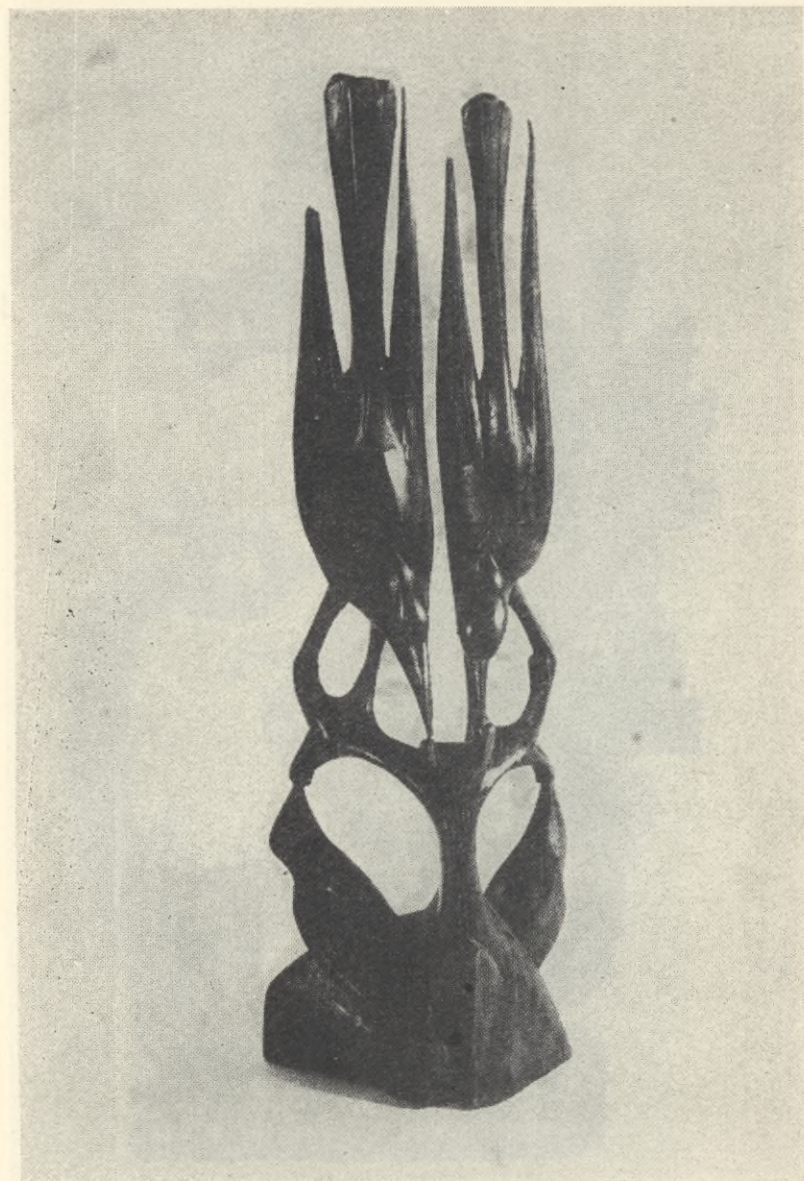
Bóstwo hinduistyczne, rzeźba wykopaliskowa, kamień; Jawa Centralna, XI wiek



Siwa stojący na bawole, rzeźba w kamieniu kredowym; Trawulan — Jawa Wschodnia, XV wiek



Maska dekoracyjna, stylizowana, rzeźba w drzewie polichromowana; Bali



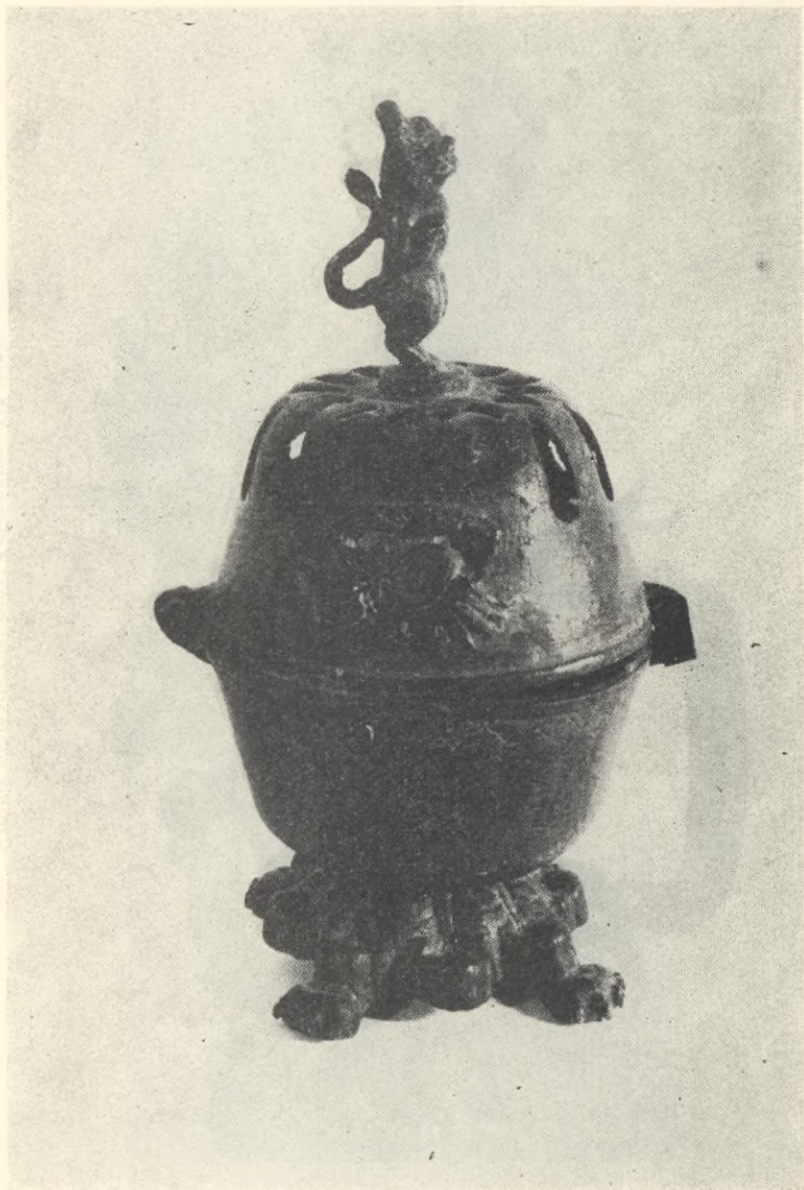
Ptaki, drewno hebanowe, Bali



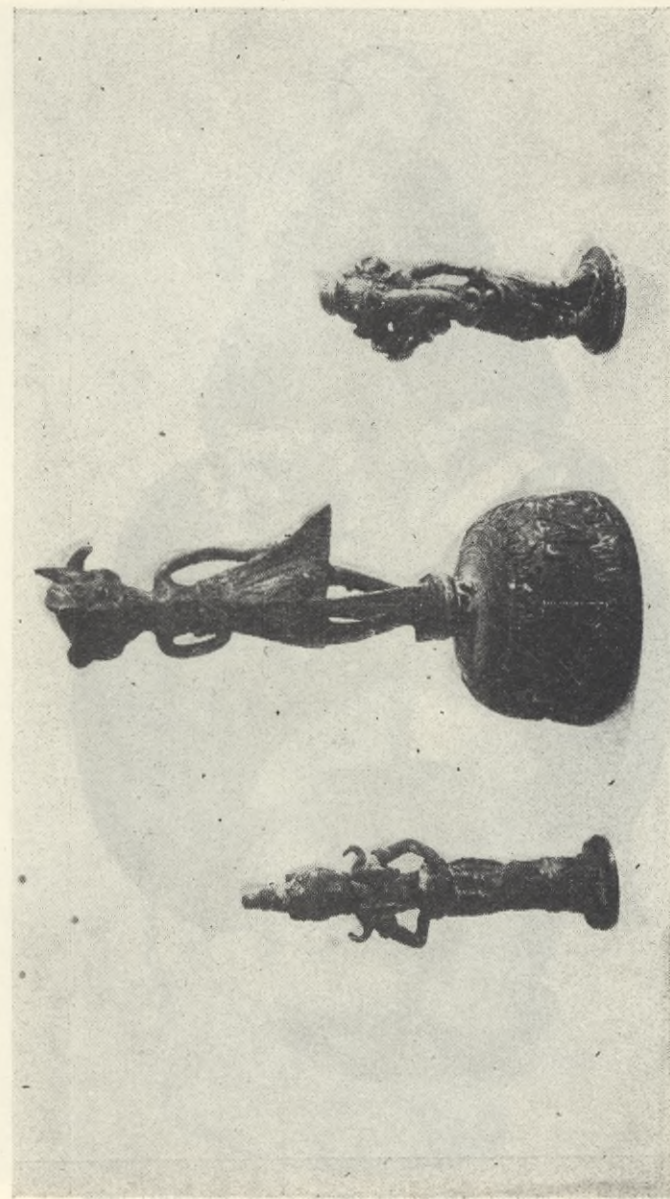
Smok — wąż oplatający drzewo, rzeźba w drzewie; Bali



Czajnik zoomorficzny; brąz; Kalimantan, XIX wiek



Kadzielnica z pokrywą, brąz; Jawa



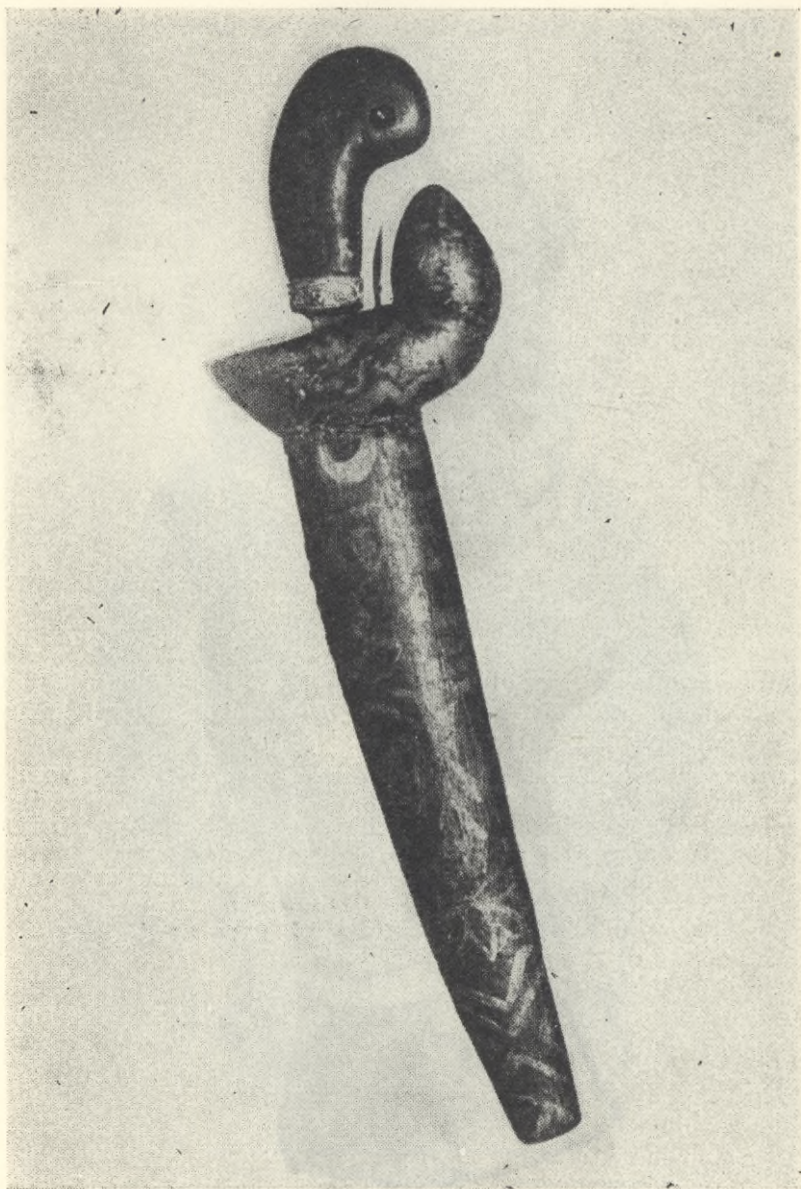
Dzwonek rytualny i figurki miniaturowe, brąz; Jawa XV—XIX wiek



Blentjong — lampa oliwna do teatru cieni, mosiqdz; Jawa



Figurka terakotowa, pelna; Trawulan-Modjokertō — Jawa Wschodnia, XIV—XVI wiek



Badik — nóż; Jawa

WYKAZ WYSTAW

W KTÓRYCH UCZESTNICZYŁY ZBIORY SZTUKI INDONEZYJSKIEJ
ANDRZEJA WAWRZYNIAKA

1. „Sztuka wysp południowych” – organizowana w Nowej Hucie przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie, VII–VIII 1966 r.
2. „Sztuka wysp południowych” – Muzeum Etnograficzne w Krakowie, IX–X 1966 r.
3. „Malarstwo Indonezji” – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, IX–X 1966 r.
4. „Indonezja – broń, rzemiosło, sztuka” – Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, VI–VIII 1969 r.
5. „Sztuka Indonezji” – organizowana w Poznaniu przez Muzeum Archeologiczne w Poznaniu i Muzeum Etnograficzne w Krakowie, VI–VIII 1967 r.
6. „Kultura Indonezji w zbiorach A. Wawrzyniaka”. – Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, IV–X 1971 r.
7. „Sztuka wyspy Bali” – Muzeum w Zabrze, XI 1971 r. – II 1972 r.
8. „Sztuka egzotyczna” organizowana w Warszawie przez Redakcję „Expressu Wieczornego” oraz Międzynarodowy Klub Prasy i Książki w dniu 2 stycznia 1972 roku.
9. „Sztuka Indonezji ze zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka” – Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, I–II 1972 r.
10. „Sztuka wyspy Bali – ze zbiorów indonezyjskich Andrzeja Wawrzyniaka” – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, IV–VI 1972 r.
11. „Sztuka Indonezji ze zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka” – Muzeum Narodowe w Szczecinie, III–VIII 1972 r.
12. „Kontynenty” – organizowana w Warszawie z okazji jubileuszu miesięcznika „Kontynenty”, V 1972 r.

13. „Łodzie Archipelagu Malajskiego” organizowana na Helu przez Muzeum Morskie w Gdańsku, V–VIII 1972 r.
14. „Malarstwo Archipelagu Nusantara ze zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka” – Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu, Oddział w Oleśnicy, VI–IX 1972 r.
15. „Sztuka wyspy Bali ze zbiorów indonezyjskich Andrzeja Wawrzyniaka” – Muzeum w Częstochowie, od 15 VI 1972 r.
16. „Instrumenty muzyczne Indonezji w zbiorach Andrzeja Wawrzyniaka” – Muzeum Narodowe w Poznaniu, Oddział Instrumentów Muzycznych, od 15 VI 1972 r.
17. „Indonezja – rzeźba w kamieniu, drzewie, brąz, mosiądz, terakota ze zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka”, Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Koszalinie, IX–XI 1972 r.

WYSTAWY

ZE ZBIORÓW ANDRZEJA WAWRZYNIAKA W PRZYGOTOWANIU
ORAZ PLANOWANE

1. „Sztuka Archipelagu Nusantara ze zbiorów Andrzeja Wawrzyniaka” Muzeum Archeologiczne we Wrocławiu, XII 1972 r. – 1973 r.
2. „Broń i maski ludów Indonezji” – Muzeum Dalekiego Wschodu w Toruniu, 1972/1973 r.
3. „Rytualne maski indonezyjskie” – Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Koszalinie. VI–VIII 1973 r.
4. „Tkaniny i batik Indonezji” – Muzeum Narodowe w Warszawie, 1973 r.
5. „Malarstwo Indonezji” – Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 1973 r.
6. „Tkaniny i batik Indonezji” – Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, 1973/1974 r.
7. „Broń i maski ludów Indonezji” – Muzeum Narodowe w Krakowie, 1973 r. (?)



