

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 5-6 (104-105) maj-czerwiec

2021

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2021, nr 5-6 (104-105) maj-czerwiec

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

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

Adres redakcji:

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

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

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

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu
oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Konferencje:

Korpus Dzieł Malarskich Henryka Siemiradzki - Spotkanie promocyjne w Muzeum Narodowym w Krakowie - Oddział Sukiennice

Stanisław Bohusz-Siestrzencewicz. Twórczość – konteksty – przyczynki - Muzeum Okręgowe w Suwałkach

17 ICTA — *17th International Congress of Turkish Art* - Warszawa 2023

Teksty:

Piotr Spławski, *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy* - Pierwsza monografia austro-węgierskiego japonizmu

Ewa Rynarzewska, *Spółeczna funkcja koreańskiego tańca dworskiego*

Nowe publikacje

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Członkowie płacą 10 zł miesięcznie, doktoranci, emeryci i renciści 5 zł miesięcznie.

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Spotkanie promocyjne w Sukiennicach, 24 czerwca 2021, godz. 11



Program

- Prof. Andrzej Szczerski (dyrektor MNK), Otwarcie
- Prof. Jerzy Malinowski (prezes PISnSŚ), *O „Korpusie dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”* (historia projektu, uczestnicy, badania polsko-rosyjskie, konferencje i publikacje, tomy 1A-1B, 2A-2B),
- Dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Międzynarodowe aspekty badań* (tom 3)
- Dr Maria Nitka, *Rola Siemiradzkiego w środowisku artystycznym Rzymu* (Conferenze 145, 2020)
- Dr Dorota Gorzelany-Nowak, *Siemiradzki a kultura antyczna*
- Dr Grzegorz First, *Siemiradzki a Egipt i Bliski Wschód*
- Dr Agnieszka Kuczyńska, *Motywy chrześcijańskie w twórczości Siemiradzkiego*
- Dr Jakub Zarzycki, *Idylle Siemiradzkiego*
- Dr Marzena Królikowska-Dziubecka, *Kompozycje alegoryczne Siemiradzkiego*
- Magdalena Laskowska, *Rysunki i szkicowniki Siemiradzkiego*
- Anna Masłowska, *Fotografia w warsztacie Siemiradzkiego*
- Dr Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka, Ksenia Zdieszzyńska-Demolin *Badania warsztatu artystycznego artysty* (projekt publikacji tomu 4, współpraca MNK i MNW)
- Dr Kamilla Twardowska, *Współpraca Instytutu i Muzeum w projekcie oraz badanie archiwaliów w MNK*
- Grażyna Raj, *Prace redakcyjne nad Korpusem*
- Tomasz Klejna, *Zagadnienia wydawnicze* (prezentacja Wydawnictwa Tako)
- Prof. Jerzy Malinowski, *Propozycje badawcze – publikacja listów, mała seria wydawnicza, badania środowiska rzymskiego* (II konferencja „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871–1939” – Rzym, 20–22.10.2021)
- Prezentacja Korpusu i publikacji projektu.

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO



TOM 1: DZIEŁA Z HISTORII STAROŻYTNEJ,
WCZESNEGO CHRZEŚCIJAŃSTWA I RELIGIJNE

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako

HENRYK SIEMIRADZKI

CATALOGUE RAISONNÉ OF THE PAINTINGS



VOLUME 1: WORKS ON ANCIENT HISTORY,
EARLY CHRISTIANITY AND RELIGIOUS WORKS

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO



TOM 2: DZIEŁA O TEMATYCE ŚWIECKIEJ

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako

HENRYK SIEMIRADZKI

CATALOGUE RAISONNÉ OF THE PAINTINGS



VOLUME 2: GENRE, PORTRAIT
AND OTHER WORKS

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House

Publikacje dostępne m.in. w księgarniach:

De Revolutionibus, Kraków, ul. Bracka 14

Księgarnia MOCAK, Kraków, ul. Lipowa 4

Księgarnia Liber, Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 24

Moda na czytanie, Warszawa, ul. Bracka 25

Nowy Teatr (Nowa Księgarnia), Warszawa, ul. Madalińskiego 10/16

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO



TOM 3: GŁOSY O TWÓRCZOŚCI
HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świątą & Wydawnictwo Tako

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO



TOM 4: WARSZTAT MALARSKI
HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świątą
Muzeum Narodowe w Krakowie
Muzeum Narodowe w Warszawie

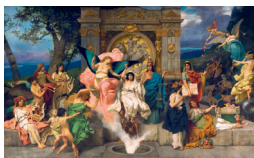


Józef Dużyk, Piotr Szubert

O HENRYKU SIEMIRADZKIM

21

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIĄTĄ
WYDAWNICTWO TAKO



Jurij Biriulow, Małgorzata Biernacka

„TAK MALOWAĆ, JAK PAN SIEMIRADZKI MALUJE, UMIEJĄ TYLKO MISTRZOWIE”

Prasa lwowska o Henryku Siemiradzkim
Antologia tekstów z lat 1872-1914

21

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIĄTĄ
WYDAWNICTWO TAKO

Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, Plac Teatralny 1
Centrum Sztuki Współczesnej, Toruń, Wały Gen. Sikorskiego 13
Trafostacja Sztuki, Szczecin, ul. Świętego Ducha 4
Tajne Komplety, Wrocław, Przejście Garncarskie 2
Muzeum Pana Tadeusza, Wrocław, Rynek 6

Sztuka Europy Wschodniej •
Искусство Восточной Европы •
The Art of Eastern Europe •

TOM IV



Henryk Siemiradzki i akademizm
Генрих Семирадский и академизм
Henryk Siemiradzki and academism

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Польский институт исследований мирового искусства
Polish Institute of World Art Studies

World Art Studies 18 (2018)

THE HENRYK
SIEMIRADZKI



THAT WE DO NOT KNOW

Edited by
Agnieszka Kluczevska-Wojcik & Dominika Sarkowicz

Sztuka Europy Wschodniej •
Искусство Восточной Европы •
The Art of Eastern Europe •

TOM V



Co znajduje się w obrazach
Henryka Siemiradzkiego?
Что изображено на картинах
Генриха Семирадского?
What's there in the paintings
of Henryk Siemiradzki?

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Польский институт исследований мирового искусства
Polish Institute of World Art Studies

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE 145

HENRYK SIEMIRADZKI
AND THE INTERNATIONAL
ARTISTIC MILIEU
IN ROME

A CURA DI
MARIA NITKA
AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WOJCIK



ROMA 2020

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Muzeum Narodowe w Krakowie
Muzeum Narodowe w Warszawie
Wydawnictwo Tako

SESJA
Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz 1869–1927.
Twórczość – Konteksty – Przyczynki
 28–29.06.2021 Muzeum Okręgowe w Suwałkach

28 czerwca 2021 roku

Godz. 12.00–12.30

Jerzy Brzozowski, dyrektor Muzeum Okręgowego w Suwałkach, *Otwarcie sesji*

Godz. 12.30–14.00

1. prof. Jerzy Malinowski, *Historia badań nad sztuką wileńską od końca XIX wieku*
2. dr Małgorzata Geron, *Malarze związani z Wydziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Charakterystyka postaw artystycznych*
3. prof. Elżbieta Basiul, *Specyficzne ograniczenie palety barwnej w obrazie Stanisława Bohusza-Siestrzeńcewicza „Na jarmarku” (1897 r.) jako przykład nawiązania do historycznej tradycji malarskiej oraz praktyki akademickiej*

Godz. 14.00–15.30 Przerwa obiadowa

Godz. 15.30–17.00

4. dr Laima Laučkaitė, *Zagadka obrazu Stanisława Bohusza-Siestrzeńcewicza „Głód w Wilnie” lub „Dzieci przedmieść wileńskich”*
5. dr Łukasz Kossowski, *Kilka uwag o obrazie „Gejsza” Stanisława Bohusza-Siestrzeńcewicza*
6. dr Jolita Mulevičiūtė, *Kresy w biografii i sztuce Stanisława Bohusza-Siestrzeńcewicza*

Godz. 17.00–17.45 Dyskusja

Godz. 17.45–18.30 Zwiedzanie wystawy

Godz. 19.00 Kolacja

29 czerwca 2021 roku

Godz. 9.00–11.30

1. dr Irena Fedorowicz, *Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz a humor wileński*
2. Anna Klugowska, *Kabaret „Ach!” w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*
3. dr Izabela Mościcka, *Wczesna twórczość Kazimierzy Adamskiej-Rouba i Michała Rouby*
4. Eliza Ptaszyńska, *Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz w Monachium*

Podsumowanie obrad

Godz. 12.00–14.00 Spacer po Suwałkach

Godz. 14.00–15.00 Obiad

Sesję organizuje Muzeum Okręgowe w Suwałkach, w ramach programu EU Interreg Lietuva-Polska
 Numer projektu: LT-PL-5R-389



Interreg
 Lietuva-Polska
 Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego



17 ICTA — 17th International Congress of Turkish Art
Warsaw, 18th-21st September 2023

1 st Circular

Dear Colleagues,

We are pleased to announce that the 17th International Congress of Turkish Art will be held between the 18th of September and 21 st of September 2023 in Warsaw, at the Museum of the Palace of King Jan III in Wilanów and the University of Warsaw.

It is an honour for us to organize it in the year of the centenary of the Republic of Turkey.

The 17th International Congress of Turkish Art will take place again in Warsaw, at the 40th anniversary of the 7th ICTA which was held in our city in 1983.

We intend to continue the thematic areas developed over the long tradition of the Congress. We also understand the role of the Congress as a forum for the development of research on Turkish artistic culture and for expanding research areas and methods.

Therefore, apart from the traditional subjects within the scope of the Turkish art (as Architecture, Painting, Arts of Book, Ceramics, Textiles etc.), newly formulated topics will be introduced. The Art at War (including especially metalwork, textiles, miniatures and iconography) is meant to present the artistic splendour of military sphere in everyday life of Turkish (particularly Ottoman) state and society which impressed the European neighbours and left its mark in their culture in the past, and in the museum collections in modern times. The Art of Tombs and Tombstones responds to the intensively growing interest and developing research on Ottoman and other Turkic art and epigraphy of tombs and tombstones, which is a phenomenon that deserves to be recognized as a special category of research, requiring an interdisciplinary approach (including sculpture, architecture, archaeology, epigraphy, literature, linguistics, history of society and religion).

We emphasize the need to cover (as in the previous years) the artistic culture of the Turkic peoples in such areas as Middle East, Balkans, Iran or Central Asia, and the intra-Turkic cultural links. We also hope to encourage to pay attention to historical phenomena of transmission of culture between the Turkish and other interacting societies, as in Central and Eastern-Southern Europe, and especially in the lands of

the Polish-Lithuanian Commonwealth where Turkish and Turkic cultural influences, with an important role of the Black Sea trade, significantly contributed to the shaping of their multi-faceted culture. For Polish-Turkish interrelation we provide a special section, modeled on the practice of previous congresses.

We would like to see the Congress also as a forum for museum, library and archive experts that may contribute to establishing links between their institutions and to intensifying the popularization of Turkish art in the world through museum presentations as well as through deepening knowledge of monuments of Turkish art preserved in world collections. Therefore we have formulated the section *Art in Science and Society* hoping to draw the attention of these specialists.

We intend to publish the proceedings of the Congress in print.

We also want to enrich the Congress program by additional events: visiting museum exhibitions presenting the Turkish and Oriental art from historical collections in major Polish museums and visiting places of the historical settlement of the Polish-Lithuanian Tatars. Therefore, for those participants who will declare interest, we plan to arrange a visit to Wawel Royal Castle in Kraków with new exhibition of Oriental Art (including Ottoman imperial tents) and to the Princes Czartoryski Museum (with splendid Ottoman objects and Loenardo's "Lady with an Ermine") on the 22nd of September, and a one-day tour to the to the Polish-Lithuanian Tatar historical mosques, mezars and villages Kruszyniany and Bohoniki (funded by the king Jan III Sobieski) in the Podlasie region (eastern Poland) on the 23rd of September 2023.

Below you find the research themes to be discussed by the participants of the Congress in Warsaw.

- I. TURKISH ARTS 1. Architecture and Architectural Decoration 2. Painting 3. Ceramics, Glass and Tiles 4. Rugs and Textiles 5. Metalwork and Woodwork 6. Epigraphy and Numismatics 7. Arts of Book 8. Art of Tombs and Tombstones 9. Art at War (Arms and Armour, other Militaria) 10. Archaeology 11. Art in Science and Society (Foundations, Collections and Collectors, Historiography, Museology, Conservation, Protection of Cultural Heritage)
- II. TURKISH ARTS AND CULTURAL INTERACTIONS
- III. TURKISH ARTS IN POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH AND IN OLD POLISH CULTURE

The languages of the 17th International Congress of Turkish Art will be English (however we will endeavor to provide a simultaneous Turkish/English or Polish/English translation system for special cases in selected sessions).

The presentations should not exceed 20 minutes.

We kindly ask the applicants to send their abstracts in English (600-800 words) related to one of the above specified topics until the 10th of November, 2021 to: icta17@17icta.com. The applications will be forwarded to the International and National Committees for evaluation.

The abstracts should be submitted in PDF format in two copies, one with the name of the applicant, the other without the name (for blind review).

The anonymous abstracts will be evaluated (blind review) by both the International and National committee members. The applicants submitting abstracts will be informed of the evaluation results in November, 2022.

The abstracts should include the following elements: a. Title b. The content and aim of the paper c. A brief overview of relevant literature d. The main argument of the paper e. Indication of one of the Congress topics listed above to which the paper should be classified f. Four keywords

The participants will be charged a registration fee of 150 € (80 € for students) payable once their paper has been accepted, before February 28th 2023 (200 € after this date). It does not include the costs of tours to Kraków and Tatar villages.

Details of the payment, as well as the costs of tours to Kraków and Tatar villages, will be specified in the 2 nd Circular.

Travel and accommodation costs will be paid by the participants.

A list of recommended hotels and other accommodation venues, to be contacted directly by the participants, will be enclosed to the 2 nd Circular.

Website link: provisional website is attached to the Museum of the Palace of King Jan III in Wilanów site:

https://www.wilanow_palac.pl/wydarzenia/konferencje_i_seminaria/17th_international_congress_of_turkish_art

We are looking forward to welcoming you to the Congress in Warsaw, in September 2023!

Yours sincerely

Ass. Prof. Dr. hab. Andrzej Drozd
Head of the Polish Organizing Committee

Paweł Jaskanis Director of the Museum of the Palace of King Jan III in Wilanów,
Warsaw

Prof. dr hab. Piotr Taracha – Dean of the Faculty of Oriental Studies, University of
Warsaw

Warsaw, 12th of May 2021

Polish Organizing Committee of the 17th ICTA:

Ass. Prof. dr hab. Andrzej Drozd – Head of the Committee

Prof. dr hab. Piotr Taracha – Dean of the Faculty of Oriental Studies, University of
Warsaw

Prof. dr hab. Dorota Folga-Januszewska – Deputy Director of the Museum of the
Palace of King Jan III in Wilanów, Warsaw

Prof. dr hab. Tadeusz Majda – Honorary Member of the Committee

Dr Piotr Spławski

Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy.
Pierwsza monografia austro-węgierskiego japonizmu

Pod redakcją Mirjam Dénes, Györgyi Fajcsák, Piotra Spławskiego i Toshia Watanabe

Muzeum Sztuk Azjatyckich im. Ferenc Hoppa w Budapeszcie, 2020



Fot. Museum of Fine Arts - Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts

Międzynarodowa praca zbiorowa

Jeszcze dekadę temu realizacja prezentowanego tomu byłaby najprawdopodobniej niemożliwa. Przez ostatnie dwudziestolecie naukowa eksploracja japonizmu europejskiego przyniosła liczne opracowania dotyczące jak dotąd niebadanych pod tym względem państw i regionów. Doczekaliśmy się monografii o japonizmach krajów skandynawskich oraz niektórych państw basenu Morza Śródziemnego. Jednak to właśnie w naszej części Europy mieliśmy – i nadal mamy – do czynienia z prawdziwą eksplozją akademickiego, a co za tym idzie – również powszechnego zainteresowania tematem. Począwszy od serii wystaw i publikacji opowiadających o polskiej gałęzi zjawiska, organizowanych przez krakowskie Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, poprzez szeroko zakrojoną działalność wydawniczą, badawczą i konferencyjną Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, kończąc na coraz częściej pojawiających się studiach przypadków naświetlających partykularne przejawy japonizmu w Polsce – panoramiczny obraz tematu, mimo iż oczywiście jeszcze niekompletny, zdecydowanie się uzupełnił. Podobne procesy zaobserwowano w ciągu ostatnich lat w Czechach i na Węgrzech. Punktem inicjującym projekt badawczy, którego udanym plonem jest eksponowana tu książka, okazała się konferencja *Japonisme in Global and Local Context* (Budapeszt, 2-3 marca 2017), zorganizowana przez Muzeum Sztuk Azjatyckich im. Ferencza Hoppa w zestawieniu z pierwszą wystawienniczą odsłoną węgierskiego japonizmu: *Geishas by the Danube – the Influence of Japanese Culture on Hungarian Art*. Jedną z głównych konkluzji wyłonionych podczas tego wydarzenia, które skupiło specjalistów dziedziny przede wszystkim z Europy Środkowej i Wschodniej, choć nie brakowało gości z Europy Zachodniej, Azji i Ameryki Północnej, była konstatacja o niespodziewanie zaawansowanym stanie wiedzy na temat japonizmu w naszej części kontynentu. Poza prodującymi pod tym względem Austrią, Węgrami, Czechami i Polską konferencja ta wprowadziła do dyskusji japonizm w Rumunii, na Ukrainie, a nawet w austro-węgierskim włoskim Trieście. Potrzeba geograficznie szerszego ujęcia zagadnienia dała asumpt do dyskusji nad potencjalnymi projektami badawczymi. Pomysłodawcy publikacji Mirjam Dénes i Piotr Splawski, w poszukiwaniu metodologii odpowiedniej dla koherentnego zaprezentowania

swoistego pluralizmu środkowoeuropejskich japonizmów, zdecydowali się na monarchię austro-węgierską jako oś wyznaczającą ramy przestrzenne (obecne państwa Europy Środkowej pokrywają się w dużej mierze z byłym terytorium Austro-Węgier) oraz ramy czasowe (1869-1918). Okolicznością przypieczętowującą ten wybór była 150. rocznica inauguracji relacji dyplomatycznych między Japonią a Austro-Węgrami, obchodzona w 2019 roku.

Od samego początku kształtowania koncepcji monografii kierowano się ambicją uniknięcia równoległych narracji narodowościowych i powielania istniejących już opracowań. Intencją przyświecającą całości projektu była praca międzynarodowa, wielojęzykowa i interdyscyplinarna. Dlatego wybór grona autorskiego okazał się kluczowym aspektem przedsięwzięcia. Do współpracy zaproszono ekspertów tematu reprezentujących sześć z trzynastu krajów niegdyś wchodzących w skład Austro-Węgier, częściowo lub w całości (Austria, Węgry, Czechy, Polska, Rumunia, Włochy). Brak przedstawicieli pozostałych prowincji Austro-Węgier (Chorwacja, Słowenia, Słowacja, Ukraina, Serbia, Czarnogóra, Bośnia i Hercegowina) został przyjęty jako logistyczna konieczność, co nie oznacza, iż książka pomija te regiony. Wśród uczestników projektu są kuratorzy muzeów, historycy sztuki, historycy i kolekcjonerzy związani z następującymi instytucjami kultury i edukacji: Muzeum Sztuk Azjatyckich im. Ferencza Hoppa w Budapeszcie, Węgierska Galeria Narodowa, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Uniwersytet Węgierskiego Kościoła Reformowanego im. Károla Gáspára w Budapeszcie, Węgiersko-Japoński Klub Ekonomii przy Uniwersytecie Techniczno-Ekonomicznym w Budapeszcie; Akademia Sztuk Scenicznych w Pradze; Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie; Instytut Wschodnioazjatyckiej Historii Sztuki na Uniwersytecie w Heidelbergu; Uniwersytet Turyński; Chelsea College of Art and Design, University of the Arts w Londynie oraz Szkoła Międzynarodowych Studiów Liberalnych na Uniwersytecie Waseda w Tokio.



Od lewej: Sándor Kiss, Mirjam Dénes, Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Peter Pantzer, Piotr Splawski, Eszter Földi, Kata Bodor, Helena Čapková, Filip Suchomel, Toshio Watanabe, Anna Król, Radu Leca, Stefano Turina, 25 września 2018, Praga

Dzięki funduszowi przyznanemu przez The Japan Foundation w Budapeszcie w 2018 roku mieliśmy przyjemność uczestniczenia w dwóch warsztatach zorganizowanych na rzecz projektu. W maju gościło nas Muzeum Sztuk Azjatyckich im. Ferencza Hoppa w Budapeszcie, a we wrześniu dzięki inicjatywie Filipa Suchomela spotkaliśmy się w Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze. W ciągu łącznie pięciu całonocnych sesji udało się z powodzeniem wytyczyć parametry współpracy oraz zaprezentować indywidualne propozycje merytoryczne, formalne i organizacyjne poszczególnych członków grupy. Muszę przyznać z ogromną przyjemnością, że oba spotkania przyniosły wiele nowych interesujących perspektyw, które zostały później wcielone do procesu badawczego i odzwierciedlone w tomie. Szczególnie fascynującym elementem była identyfikacja pewnych regularności i podobieństw pomiędzy

poszczególnymi gałęziami austro-węgierskiego japonizmu, jak na przykład zbieżności między Polską a Węgrami dostrzegalne w konstruowaniu tożsamości narodowej opartym na idei wschodnich etnogenez. Innym niezwykle pozytywnym skutkiem interakcji z członkami grona okazała się deklaracja wielu z nich uczestniczenia w podobnych przedsięwzięciach w przyszłości oraz stworzenia mniej lub bardziej formalnej grupy badawczej z forum dostępnym dla szerokiej publiczności.



Fot. Museum of Fine Arts - Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts

Nie Francja, nie XIX wiek, nie malarstwo

Japonisme to stosunkowo młoda domena – lub być może nawet już poddyscyplina – historii sztuki. Jej historiografia ma swoje początki oczywiście we Francji, ponieważ tam właśnie, choć nie wyłącznie, zjawisko to zaistniało pierwotnie. *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy* to najnowszy przejaw aktualnego trendu dywersyfikacji badań nad historią zachodniej predylekcji do sztuki i kultury Japonii. Owa obecna tendencja, dominująca już od lat 80. XX wieku, polega na stopniowym odchodzeniu od

wyniosłego, wręcz aroganckiego dyktatu modernistycznego kanonu historii sztuki. Według hierarchii uwarunkowanej tym kanonem japonizm doby impresjonizmu i postimpresjonizmu był postrzegany jako pierwszorzędny w stosunku do japonizmu późniejszych dekad. Podobnie nieuprzywilejowany status przyznawano sztuce powstałej poza tradycyjnymi centrami modernizmu, jak i rzemiosłu artystycznemu. Ten zdecydowanie redukcjonistyczny obraz rzeczywistości, lansowany najpierw w Paryżu, a później w Nowym Jorku, przyczynił się do sfabrykowania hierarchii kulturowej, według której japonizmowi powstałemu poza tą „złotą ścieżką” przyznawało się mniejszą wartość niż stworzonemu w jej granicach. W tak zarysowanym kontekście osadza niniejszą publikację jeden z jej edytorów i autorytet w dziedzinie japonizmu prof. Toshio Watanabe. We wprowadzeniu do tomu obnaża on bezpodstawność i arbitralność rzekomej hegemonii japonizmu francuskiego końca XIX wieku. Co więcej, Watanabe nie odmawia równorzędnej pełnej wartości nawet owocom tak zwanego „wtórnego japonizmu”, zjawiska nader powszechnego w badanym regionie.

Doskonałym przykładem uwierzytelniającym ciężar gatunkowy, jak i gabarytowy japonizmu środkowoeuropejskiego jest chociażby kwestia rozmieszczenia kolekcji sztuki japońskiej na kontynencie. Powszechnie nieartykułowane, choć często implikowane przekonanie, iż nierówna dystrybucja japońskich kolekcji w Europie jest wynikiem kolonialnej przeszłości, jest niesłuszne. Sugeruje ono, że spadkobiercy byłych mocarstw imperialnych znajdują się w posiadaniu największych i najpokaźniejszych zbiorów. Paradoksalnie nieproporcjonalny przykład Francji jest mylący, gdyż chociaż niegdyś w posiadaniu najznakomitszych kolekcji, francuscy kolekcjonerzy, począwszy od lat 80. XIX wieku, zaczęli je sprzedawać nierzadko zainteresowanym nabywcom z Europy Środkowej. Z jednej strony mamy do czynienia z takimi kolonialnymi potentatami o najdłuższych historiach wymiany kulturalnej i artystycznej z Japonią, jak Portugalia czy Hiszpania, których kolekcje sztuki japońskiej są stosunkowo skromne. Kolekcje holenderskie, choć znakomite, są z grubsza porównywalne na przykład z odpowiednikami takich niekolonialnych państw, jak Czechy. Z drugiej zaś strony istnieją europejskie narody nieobciążone kolonialnym

bagażem, czy wręcz pozbawione imperialistycznych ambicji, które prześcignęły państwa imperialne pod względem wielkości i jakości posiadanych japońskich zbiorów. Austro-Węgry, których „kolonie” pokrywały się ze wschodnimi peryferiami monarchii i które nie władały zamorskimi posiadłościami, mogły się pochwalić najliczebniejnymi kolekcjami na kontynencie, szacowanymi na około dziewięćdziesiąt tysięcy obiektów.

Nowe perspektywy, konteksty i metodologie

Już samą koncepcję monografii dotyczącej zjawiska artystycznego, jakim był japonizm w przestrzeni tak obszernego regionu o wysokim zróżnicowaniu kulturowym, historycznym, językowym, narodowościowym, politycznym i wyznaniowym, należy uznać za podejście nowatorskie. Wprawdzie branżowa literatura tematu obejmuje publikacje traktujące o fenomenie japonizmu na obszarach większych niż jeden kraj, jednak charakteryzują się one niższym poziomem wnikliwości badawczej, będąc w zamierzeniach literaturą popularnonaukową lub wydawnictwami albumowymi (*Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858* Siegfrieda Wichmanna), lub też są już częściowo nieaktualne z uwagi na fakt, iż powstawały zanim poddyscyplina japonizmu wyszła poza jej pierwotne zachodnioeuropejskie granice (*Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse* Klausa Bergera).

Liczebność i różnorodność podniesionej problematyki są, jak na jeden tom, bardzo wysokie, niemniej zaprezentowano tu jedynie wybór spośród jeszcze szerszej gamy potencjalnych tematów. Kwestia wyboru materii publikacji została poddana kryteriom merytorycznym i pragmatycznym. Decydującym czynnikiem w doborze tematyki rozdziałów były rozmaite specyficzne specjalizacje autorów. Nie sposób było pominąć prezentacji takich sztandarowych obszarów, na których manifestował się japonizm, jak kolekcjonerstwo, praktyki wystawiennicze, podróże i doświadczenia z pobytów w Japonii artystów austro-węgierskich, znaczenie techniki drzeworytu, japońskie inspiracje w produkcji ceramiki i szkła, japonizm w sztukach performatywnych, recepcja i konstrukcja obrazu Japonii w prasie,

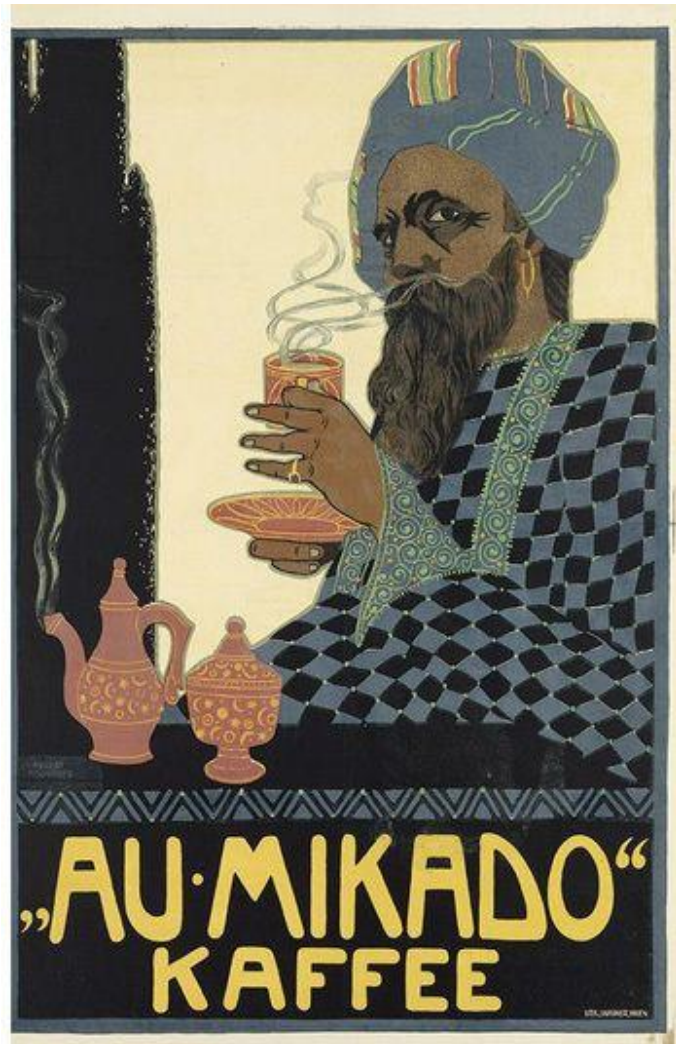
czy aktywna i pasywna rola kobiet w rozwoju predylekcji do Japonii i jej kultury.



Nieznany fotograf, *Curio shop firmy Kuhn & Komor w Jokohamie*, 1890-1900, Archiwum Historyczne w Jokohamie

Oprócz tych priorytetowych wątków książka porusza również wiele jak dotąd niezbadanych w danym kontekście geograficznym platform japonizmu. Tu na pierwszy plan wysuwają się teksty Márii Ildikó Farkas i Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik, w których autorki analizują dyskurs związany z procesami formacji tożsamości narodowej, głównie na Węgrzech i w Polsce. Sytuują one zjawisko japonizmu środkowoeuropejskiego w szerszym kontekście orientalizmu i innych ideologii dotyczących form fascynacji kulturami Wschodu. Szczególnie wartościowy jest tekst Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik: *„Yellow Peril, Bright Future”. Visual Arts and the Changing Perception of Japan in the West and East Europe*, w którym autorka proponuje nowe spojrzenie na kwestię tak zwanego żółtego

niebezpieczeństwa, poglądu polegającego na obawie przed zdominowaniem ekonomicznym, politycznym lub kulturowym przez cywilizacje Chin i Japonii. Według Kluczewskiej-Wójcik ideę tę w Austro-Węgrzech interpretowano niekoniecznie tak jak w innych krajach Europy czy w USA.



Leon Wyczółkowski, *Portret Feliksa Jasińskiego w stroju Beduina*, 1908-1910, Muzeum Narodowe w Krakowie

August Fischinger, *„Au Mikado” Tee i „Au Mikado” Kaffee*, ok. 1910, Albertina, Wiedeń

Kolejne bezprecedensowe podejście do tematu to przegląd form japonizmu w przestrzeni publicznej austro-węgierskich kawiarni. Poczynając od wystroju wnętrz i włączając architekturę, poprzez japonistyczne inklinacje bywalców lokali, po kreatywność artystyczną, literacką i sceniczną (nieraz nasyconą humorem o japońskiej proweniencji) uprawianą w kawiarniach, autor podejmuje wątek nowy nie tylko w obrębie badanego terytorium, ale również

w skali światowej historiografii japonizmu. Podobnie nowatorskim ujęciem jest ewaluacja japonizmu w systemie edukacji oraz powiązanie dydaktycznego japonizmu z lokalnymi kolekcjami sztuki japońskiej. W końcu tekst autorstwa Sándora Kissa *Japonisme Exported from Japan* wzbogaca tom o wiedzę na temat jedyne go austro-węgierskiego przedsięwzięcia o charakterze komercyjnym z bazą w Japonii. Firma Kuhn & Komor o węgierskim rodowodzie zajmowała się produkcją mebli i wyrobów z metalu oraz ich sprzedażą prowadzoną między innymi przez firmowy sklep w Jokohamie. Należy też zauważyć doniosłość roli, jaką odegrał nadadriatycki port w Trieście dla upowszechniania koniunktury na Japonię w monarchii, o czym informuje czytelnika esej Stefana Turiny *Silkworm Eggs and a Cup of Tea: Alternative Routes for the Japanese Objects in the Austro-Hungarian Monarchy*.



Júlia Zsolnay (design), Manufaktura Zsolnay, Pécs, *Misa z dekoracją pary bażantów*, 1883, Muzeum Sztuk Stosowanych w Budapeszcie

Zważywszy że, jak zaznaczano powyżej, praca stanowi zbiór wybranych tematów, warto wspomnieć o tych nieopracowanych jeszcze jak dotąd

obszarach. Takimi domenami obfitującymi w treści japonizujące są gatunki malarskie: pejzaż, portret, akt i sztuka o profilu erotycznym oraz między innymi martwa natura. Chociaż nadal nie dysponujemy jeszcze wystarczającą wiedzą o wpływach, jakie sztuka i estetyka japońska wywarły na rozwój tych gatunków w poszczególnych częściach mocarstwa – co utrudnia domysły komparatystyczne – doświadczenia dzielone między uczestnikami projektu pozwalają na postawienie tezy, iż japońskie prototypy nie tylko odegrały piwotalną rolę w ich kształtowaniu, ale że procesy asymilacji elementów japońskich w indywidualnych prowincjach znacząco się różniły. Tak na przykład w polskiej Galicji i na Węgrzech pejzaż okazał się nośnikiem japonizmu w zdecydowanie większym stopniu, niż miało to miejsce w Austrii czy w Czechach. Malarstwo erotyczne z kolei było atutem austriackiego japonizmu, podobnie jak design, a w szczególności zapożyczenia w dziedzinie mody. Natomiast „specjalnością” czeską były japonizujące wyroby ze szkła. Architektura, fotografia i sztuka ogrodowa to również sfery zasługujące na uwagę w kontekście Austro-Węgier.



Fot. Museum of Fine Arts - Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts

Publikacja jest niewątpliwie adresowana do specjalisty tematu, niemniej jej przystępny język (angielski) i wizualnie atrakcyjna forma (niemal 400

ilustracji) czynią ją lekturą odpowiednią dla szerokiego grona odbiorców. Obecnie tom jest do nabycia w księgarniach Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Węgierskiej Galerii Narodowej oraz Muzeum Sztuk Azjatyckich im. Ferencza Hoppa w Budapeszcie.

Prof. Ewa Rynarzewska
 Uniwersytet Warszawski
 ORCID 0000-0001-6491-9735

Spoleczna funkcja koreańskiego tańca dworskiego

Koreański taniec dworski (*kungjung muyon*)¹ reprezentuje jeden z czterech gatunków tradycyjnego tańca koreańskiego². We współczesnej kulturze Korei Południowej uchodzi on za ważną część tradycyjnego dziedzictwa narodowego i symbol kultury dworskiej³. W czasach starożytnych tworzył jeden z głównych nurtów tanecznych i zachował swoją żywotność aż do końca XIX wieku. Wspierany przez mecenat dworu i osobiste zaangażowanie kolejnych władców, od samego początku stanowił istotne źródło rozrywki elit, a zarazem jednoznaczne świadectwo ich uprzywilejowanej pozycji społecznej i wyrafinowanych upodobań estetycznych, przeciwstawianych pospolitym gustom warstw średnich i niższych. Jako integralna część dworskiej kultury przez całe stulecia pełnił on również niezwykle ważną funkcję reprezentacyjną i prestiżową. Z jednej strony manifestował świetność dworu koreańskiego i majestat samego władcy, z drugiej zaś w pośredni sposób

¹ Koreańskie terminy, nazwy własne i nazwiska zapisane zostały w transkrypcji McCune’a-Reischauera. Jednosylabowe nazwisko poprzedza jedno- lub dwusylabowe imię. W zapisie nazw chińskich wykorzystano transkrypcję pinyin.

² Do pozostałych gatunków tradycyjnego tańca koreańskiego należą: taniec obrzędowy, taniec ludowy oraz „taniec salonowy” (*kyobang ch’um*), wykonywany przez profesjonalnych artystów (*yein*), którzy w celach zarobkowych występowali w miejscach spotkań towarzyskich, w lokalnych urzędach i rezydencjach przedstawicieli elit.

³ W Republice Korei taniec dworski jest nauczany i prezentowany przede wszystkim w Narodowym Instytucie Tradycyjnej Sztuki Widowiskowej (kor. Kungnip Kug’agwŏn, ang. National Gugak Center). Na temat działalności instytutu – zob.: <https://www.gugak.go.kr/site/main/index001> (dostęp: 16.03.2021).

Trzy tańce dworskie: *Ch’oyong mu* („Taniec Ch’oyonga”), *Hak yŏnhwadae hapsŏl mu* („Taniec żurawia i lotosu”) oraz taniec *Ilmu* (dosł. „taniec w szeregu”) zostały wpisane na koreańską Listę Narodowych Skarbów Dziedzictwa Niematerialnego (Kukka Muhyŏng Munhwajae). Ostatni z wymienionych uznawany jest powszechnie za reprezentacyjny przykład tańca konfucjańskiego i – w zależności od przyjętych kryteriów oceny – albo włączany do repertuaru tańca dworskiego (Yi Mi-yŏng 2007, 75), albo też przypisywany do gatunku tańca obrzędowego (Kim Hye-jŏng, Yi Myŏng-jin 2003, 132). W niniejszym artykule przyjęto drugie rozwiązanie i z tego względu został on wykluczony z opisu.

wyrażał aspiracje elit koreańskich, ich światopogląd ideowy i wyznawany system wartości.

Wymienione tutaj funkcje pozaartystyczne w ogromnym stopniu wpłynęły na rozwój koreańskiego tańca dworskiego, kształtując jego repertuar, oprawę artystyczną i sposób wykonania. One też stanowią główny przedmiot badawczy tego artykułu, którego głównym celem jest omówienie społecznego wymiaru koreańskiego tańca dworskiego i wykazanie istnienia ścisłego związku między jego warstwą estetyczną a funkcją ideową, rozrywkową i polityczną.

Pierwsze świadectwa rozwoju koreańskiego tańca dworskiego

Rzeczony koreański tańca dworskiego sięga korzeniami czasów starożytnych, kiedy Półwysep Koreański zdominowany był przez trzy główne ośrodki władzy, reprezentowane przez Koguryō (37 p.n.e.-668), Paekche (18 p.n.e.-660) i Silla (57 p.n.e.-935). Współtworząc historię Korei, państwa te wykorzystywały zdobycze cywilizacyjne państw ościennych, przejmując je na ogół z Chin, czasem z Japonii, zdecydowanie rzadziej z Indii i koczowniczych ludów z północy (Chōng Pyōng-ho 2002, 65). W procesie kulturowej wymiany, odbywającej się bądź to na drodze dyplomatycznych negocjacji, bądź też militarnych podbojów, państwa koreańskie zbudowały własną tożsamość polityczną, odzwierciedlającą również ich odrębność kulturową. Świadectwem tej odrębności jest właśnie starożytny taniec koreański, który w pierwszych stuleciach minionej ery kształtowany był nie tylko przez ideowe założenia mecenasów i artystyczne aspiracje tancerzy, lecz także przez tryb życia mieszkańców Półwyspu i uwarunkowania klimatyczne.

Najstarsze świadectwo rozwoju dworskiego tańca koreańskiego pochodzi ze starożytnego grobowca państwa Koguryō i utrwalone zostało na jednym ze starożytnych fresków, stworzonych na przestrzeni V-VI wieku⁴. Fresk ten

⁴ Grobowiec ten, nazwany przez archeologów „Grobowcem [przedstawiającym] taniec” (Moyungch’ong), odkryty został w 1935 roku przez badaczy japońskich. Podobnie jak

przedstawia zespół sześciu tancerzy, którzy wykonują taniec dworski przy akompaniamencie zespołu muzycznego (II.1). Gatunkową przynależność tańca potwierdza funkcja grobowców, podział artystów na profesjonalny zespół taneczny i muzyczny, ich rozstawienie oraz wystawne, jednolite stroje (Kim Hyo-bun, 1998, 27-28). Otwarta, pusta przestrzeń, na której artyści występują, przypomina dziedziniec rezydencji arystokratycznej, stanowiąc kolejny argument, poświadczający dworską proveniencję tańca (Kim Hyo-bun 1998, 27).



II.1. Grobowiec Muryongch'ong (Kim Maeja 1995)

Dworski taniec Koguryŏ musiał reprezentować wysoki poziom, skoro wykonywany był nawet na dworze chińskiej dynastii Tang (618-907). Musiał też budzić uznanie, czego dowodem jest chociażby poetycki utwór wybitnego poety chińskiego Li Bo (701-762), który w następujących słowach ujął artystyczny popis koreańskiego tancerza: „Jego głowę zdobi złota korona / Jego krok przypomina stąpanie białego rumaka / Wyrzuca w przestworza

pozostałe grobowce Koguryŏ, położony jest on na terenie Chin, w prowincji Jilin, która w czasach starożytnych przynależała do terytorium państwa koreańskiego.

szerokie rękawy płaszcz / A te unoszą się na wietrze niczym ptak zza Wschodniego Morza” (Kim Hyo-bun 1998, 29-30).

Przywołany wcześniej fresk, a także nieliczne zapiski chińskie, utrwalone w *Sānguó Zhì* (*Kronice Trzech Królestw*, III w.)⁵, dają pewne wyobrażenie tańca Koguryō. Wyobrażenie to jest jednak skromne, gdyż ograniczone do opisu oprawy artystycznej, obejmującej przede wszystkim stroje tancerzy i charakterystyczne długie rękawy, będące świadectwem wpływów tańca chińskiego (Chōng Pyōng-ho 2002, 71). Kolejne freski, które odzwierciedlają militarną potęgę Koguryō, odsłaniają różne aspekty życia społecznego jego mieszkańców, ich hart ducha i trudy życia w surowym klimacie. Utrwalone na tych freskach obrazy pozwalają założyć, że dworski taniec Koguryō cechował „niezwykły dynamizm i wigor” (Chōng Pyōng-ho 2002, 65), a układ choreograficzny składał się z zamaszystych, energicznych gestów, których siłę eksponowały wyrzucane w górę długie rękawy (Kim Malborg 2005, 11).

Zdecydowanie mniej wiadomo o dworskim tańcu Paekche (18 p.n.e.-600), który rozwijał się pod wpływem kultury południowych regionów Chin. Taniec ten, zwany w źródłach koreańskich *kiak ch'um* lub *kiak mu* (dosł. „widowisko muzyczno-taneczne”), reprezentować miał oryginalną formę artystycznego wyrazu, zdominowaną przez „łagodne, płynne ruchy” (Lee Heung-gu 2010, 34)⁶. Do czasów współczesnych nie zachowały się jednak żadne źródła, które – jak w przypadku tańca Koguryō – dawałyby bezpośredni wgląd w historię jego rozwoju. O wysokim poziomie rozwoju tańca Paekche świadczy jednak wpływ, jaki wywarł on na rozwój japońskiego tańca *gigaku*. Miał go zaszcześcić niejaki Mimaji (jap. Mimasi), mieszkaniec Paekche, który wyuczył się tańca w chińskiej prowincji Wu. W 612 roku udał do Japonii, gdzie przekazał mieszkańcom archipelagu swoją sztukę (Jeon Kyung-wook 2005, 59-60).

⁵ Pozostałe źródła przywołują przede wszystkim tańce wykonywane podczas rytualnych ceremonii, odprawianych dla uczczenia pamięci przodków i owocnych plonów. Nie odnoszą się zatem bezpośrednio do tańca dworskiego i powinny być rozpatrywane w ramach tańca obrzędowego.

⁶ Podstawą do sformułowania powyższej hipotezy są archeologiczne artefakty – przedmioty ozdobne i użytkowe, które cechowała artystyczna subtelność i łagodność linii, odzwierciedlająca być może również łagodny klimat, jaki panował w południowej części Półwyspu Koreańskiego.

Równie niewiele, a nawet jeszcze mniej, wiadomo o dworskim tańcu państwa Silla, ostatniego z trzech starożytnych królestw koreańskich, które w VII wieku podbiło pozostałe królestwa, rozpoczynając w historii Korei nowy rozdział, zwany „okresem Zjednoczonego Silla” (T’ong’il Silla) (668-935). Taniec Silla przywoływany jest w źródłach chińskich i japońskich, jednak zawarte w nich informacje są niezwykle zdawkowe i dotyczą przede wszystkim oprawy artystycznej i strojów tancerzy.

W początkowym okresie dworski taniec Silla związany był z tańcem buddyjskim, który zaczął się rozwijać na początku VI wieku po przyjęciu przez Silla buddyzmu. Prezentowany był on zatem podczas buddyjskich ceremonii jako przykład sztuki widowiskowej łączącej elementy taneczne, wokalne i teatralne (*kamu paek hūi*, chiń. *baixi*, dosł. „sto [rodzajów] widowisk taneczno-wokalnych”) (Chǒng Pyǒng-ho, 2002, 76-77). Na uformowanie się tańca Silla znaczący wpływ wywarła również widowiskowa sztuka państwa Kaya, które na początku VI wieku zostało podbite przez państwo Silla i włączone do jego terytorium. O wysokim poziomie tańca Silla świadczyć ma wymiana kulturalna z Japonią, w ramach której artyści Silla podejmowani byli na dworze japońskim (Kim Hyo-bun 1998, 39).

Historyczny zarys rozwoju tańca dworskiego

Zjednoczenie Półwyspu Koreańskiego w 668 roku otworzyło nowe perspektywy dla rozwoju koreańskiego tańca dworskiego. Dwór Silla wykorzystał artystyczne osiągnięcia Paekche i Koguryŏ, a jednocześnie zwrócił się w stronę tanecznej tradycji tańca chińskiego (Kim Malborg 2005, s. 13), uznając go za główny wzorzec i najważniejsze źródło inspiracji. W połowie VII wieku dwór powołał Urząd Rozwoju Muzyki (Ŭmsǒngsǒ)⁷, który

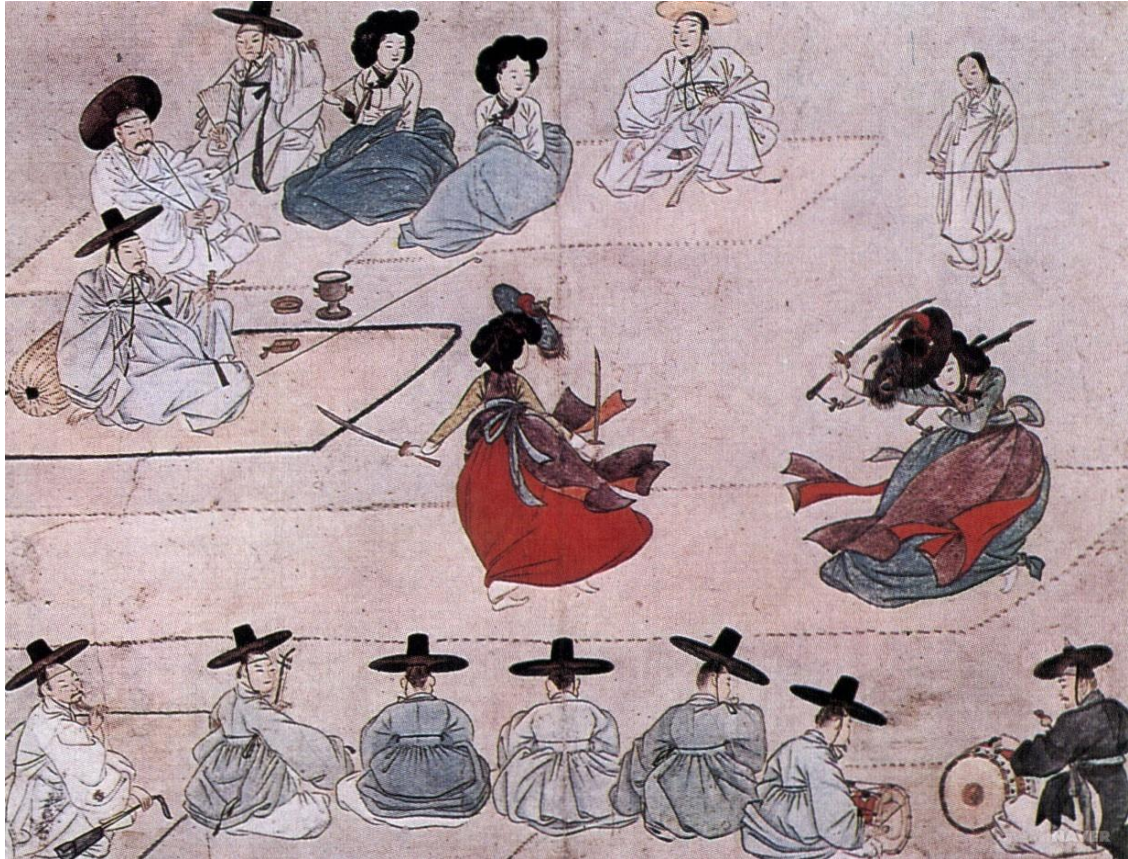
⁷ Urząd ten został powołany najprawdopodobniej w 651 roku, a zatem jeszcze przed zjednoczeniem Półwyspu.

Por. hasło: Ŭmsǒngsǒ, w: *Hanguk minjok munhwa taebaekkwā*

Koreańska encyklopedia internetowa Naver;

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=540735&cid=46620&categoryId=46620> (dostęp: 10.03.2021).

odpowiadał za poziom tańca dworskiego i wykształcenie tancerzy dworskich. Artyści koreańscy udawali się do Chin, by zdobywać nowe umiejętności, zgłębiać tajniki sztuki tanecznej i muzycznej. W drodze powrotnej przywozili ze sobą chińskie instrumenty, elementy scenograficzne i kostiumy (Song Kyōng-nim 1983, 11), które wzbogacały repertuar tańca koreańskiego.



Il. 2. *Kōm mu* („Taniec z mieczem”) Koreańska Encyklopedia Naver:

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=267340&cid=42636&categoryId=42636>

Wiele tańców, na przykład *Kōm mu* („Taniec z mieczem”) (Il. 2), *Ch’ōyong mu* („Taniec Ch’ōyonga”) czy *Muae mu* („Bez ograniczeń”), wciąż wykazywało silne powiązania z rodzimymi obrzędami, praktykami egzorcystrycznymi i naukami buddyjskimi. Co więcej, wiele tych tańców wywodziło się z warstw niższych (Kim Malborg 2005, s. 13-14) i wykonywanych było w maskach (Chōng Pyōng-ho 2002, 89), potwierdzających ich rytualną funkcję. Zarazem jednak pojawiły się tańce służące już wyłącznie rozrywce i zabawie elit Silla. Tańce te, reprezentowane między innymi przez *Sasōn mu* („Taniec czterech

mędrców”) oraz *Sŏn’yurak* („Zabawa na łodzi”) (Il. 3), związane były ze świecką kulturą dworu, a swoją formą odzwierciedlały styl życia sillańskiej arystokracji. One też zaczęły z czasem wypierać tańce obrzędowe, by „stworzyć trwałe podstawy koreańskiego tańca dworskiego” (Chŏng Pyŏng-ho 2002, 89).



Il. 3. *Sŏn’yurak* („Zabawa na łodzi”) (Lee Heung-gu 2010)

Taniec dworski stał się niewątpliwie wizytówką dynastii Koryŏ (918-1392), która objęła władzę na początku X wieku. Dwór chętnie łożył na rozwój sztuki, obejmując swoim mecenatem także sztukę taneczną. Była ona prezentowana podczas różnych uroczystości dworskich, także podczas świąt i ceremonii buddyjskich, które ze względu na wysoki status buddyzmu miały rangę wydarzeń państwowych. Kulturalna wymiana z chińską dynastią Song (960-1279), a później polityczne podporządkowanie chińskiej dynastii Yuan (1279-1368) ugruntowały na koreańskim dworze wzorce sztuki chińskiej, wpływając w zasadniczy sposób na rozwój koreańskiego tańca dworskiego (Kim Hyo-bun 1998, 58). Doprowadziły też do zarysowania wyraźnego

podziału na dwa odrębne nurty tańca dworskiego, które na przestrzeni wieków często się jednak przenikały, dowodząc, że zarysowane linie podziału miały charakter formalny i umowny.



Il. 4. *Hŏnsŏndo* („Ofiarować niebiański kwiat brzoskwini”)

Koreańska Encyklopedia Naver:

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1552619&cid=46721&categoryId=46878>

Pierwszy nurt, określany mianem *tang’ak chŏngjae* („dworski taniec [chińskiej dynastii] Tang”), obejmował tańce przejęte bezpośrednio z repertuaru chińskiego tańca dworskiego oraz dworskie tańce koreańskie,

stworzone na wzór tanecznej tradycji „Państwa Środka”⁸. Nazwa nurtu, tłumaczona w sposób dosłowny jako „dworski taniec [wykonywany przy akompaniamencie] muzyki [chińskiej dynastii] Tang”, zawiera w sobie pewną umowność wynikającą z tego, że przejęte przez dwór koreański tańce chińskie nie pochodziły wyłącznie z chińskiej dynastii Tang (618-907), lecz także z repertuaru chińskiej dynastii Song (960-1276) (Lee Heung-gu 2010, 10). Do najpopularniejszych tańców *tang’ak chōngjae*, przejętych z repertuaru dworu chińskiego, należały między innymi: *Hōnsōndo* („Ofiarować niebiański kwiat brzoskwini”) (Il. 4), *Suyōnjang* („Modlitwa o długie życie [władcy]”), *Oyangsōn* („Pięciu nieśmiertelnych mędrców”), *P’ogurak* („Zabawa piłką”) oraz *Yōnhwadae mu* („Kwiat lotosu”).



Il.5. Artystki *chukkanja* (Lee Heung-gu 2010)

⁸ Wiele tańców pochodzenia chińskiego wykonywano przy akompaniamencie muzyki rodzimej, artyści występowali w strojach koreańskich, a układ choreograficzny zawierał elementy przypisywane tańcom pochodzenia rodzimego (Lee Heung-gu 2010, 11). Przyjęte rozwiązania świadczą o rozwijającym się procesie koreanizacji tańca chińskiego, który postrzegany był przez elity dworskie jako integralna część „koreańskiego tańca dworskiego” (Lee Heung-gu 2010, 11).

Artystycznym wyróżnikiem nurtu *tang'ak chōngjae* była bogata oprawa sceniczna, a także obecność na scenie postaci artystek, zwanych *chukkanja*, które w dłoniach trzymały bambusowe laski (*chukkan*) (II. 5). Artystki te nie brały bezpośrednio udziału w pokazie tanecznym, towarzyszyły jednak zespołowi, wprowadzając go na umowną scenę, a następnie z niej wyprowadzając. One też wykonywały pieśni, zwane *kuho* oraz *ch'io*, które stanowiły integralną częścią tanecznego popisu. Pierwsza z wymienionych pieśni poprzedzała i wieńczyła występ, z kolei druga pieśń wykonywana była w trakcie tanecznego popisu (Song Kyōng-nin 1983, 12). Oba typy pieśni wyrastały z tradycji klasycznej poezji chińskiej (Kim Malborg 2005, s. 17), potwierdzając przynależność tańca do nurtu *tang'ak chōngjae*. Stanowiły one integralną część popisu tanecznego i odgrywały niezwykle istotną rolę, sygnalizowały bowiem cel występu artystycznego, a często relacjonowały nawet działania tancerzy.

Drugi nurt tańca dworskiego, określanym mianem *hyang'ak chōngjae*⁹, obejmował tańce pochodzenia rodzimego, które bądź to przejęte zostały z poprzedniej epoki, bądź też stworzone już w czasach Koryō. Do grupy pierwszej należał między innymi wspomniany wcześniej sillański taniec *Muae mu* oraz taniec *Tongdong*, który wywodzić się miał z Paekche i w późniejszych czasach prezentowany był pod zmienionym tytułem *Abak mu* („Taniec z tykwą z kości słoniowej”). Grupę drugą reprezentował taniec *Mugo* („Taniec z bębnem”) oraz *Hyangbal mu* („Taniec z kastanietami”)¹⁰. W zespole *hyang'ak chōngjae* artystki *chukkanja* na ogół nie występowały, choć ta zasada nie była ściśle przestrzegana. Pieśni, zwane *ch'angsa*, wykonywali sami artyści, którzy czynili to na ogół w trakcie tanecznego popisu. Oprawa artystyczna

⁹ Warto zaznaczyć, że niesamodzielny sufix *hyang* może być różnie interpretowany i, w zależności od kontekstu, tłumaczony jako „ojczyzna”, „Korea”, „rodzinne strony”. We współczesnym rozumieniu sygnalizuje on przynależność narodową, etniczną, grupową. W piśmiennictwie dawnej Korei oznaczał raczej zjawiska rozwijające się na marginesie kultury dworskiej, utożsamianej z głównym ośrodkiem życia politycznego i społecznego.

¹⁰ Jednoznaczne ustalenie liczby dworskich tańców Koryō utrudnia określenie ich czasu powstania, wzajemne przenikanie się poszczególnych gatunków tanecznych oraz różne kryteria klasyfikacji, przyjmowane przez współczesnych badaczy. Większość historyków koreańskiego tańca dworskiego ogranicza się jedynie do podania tytułów najważniejszych tańców. Z ich opisu można wywnioskować, że na trzon repertuaru tańca dworskiego Koryō składało się pięć tańców pochodzenia chińskiego oraz pięć tańców pochodzenia rodzimego (Kim Hye-jōng, Yi Myōng-jin 2003, 92-103).

odgrywała ważną rolę, była jednak nieco skromniejsza, ponieważ w nurcie *hyang'ak chōngjae* przykładano większą wagę raczej do samego popisu tanecznego niż scenograficznego wystroju.

Zarysowany w Koryō podział tańca dworskiego na nurt *tang'ak chōngjae* i *hyang'ak chōngjae* pogłębiony został w pierwszym okresie panowania dynastii Yi państwa Chosōn (1392-1910), choć trzeba podkreślić, że podział ten od samego początku miał charakter formalny i podyktowany był różnymi względami, wykraczającymi poza obszar sztuki. Dwór nowej dynastii przejął taneczny repertuar minionej epoki, nakazał jednak poddać go pewnym artystycznym przeobrażeniom, dopasowując do założeń doktryny konfucjańskiej, która wraz z nastaniem nowego porządku politycznego wyniesiona została do rangi ideologii państwowej i przez kolejnych pięć stuleci kształtowała wszystkie obszary życia publicznego i prywatnego. Owocem tych przeobrażeń było stworzenie „dziewięciu nowych tańców pochodzenia chińskiego” oraz „siedmiu tańców pochodzenia rodzimego” (Lee Heung-gu 2010, 15).

Przewaga tańców *tang'ak chōngjae* została podważona w drugiej połowie panowania dynastii Yi. W wyniku nasilającego się procesu koreanizacji, obejmującego wszystkie obszary życia społecznego, repertuar tańca dworskiego wzbogacony został o dwadzieścia siedem tańców pochodzenia rodzimego. Z kolei chiński nurt tańca dworskiego obejmował zaledwie cztery tańce (Lee Heung-gu 2010, 16)¹¹. Zmiana ta nie oznaczała bynajmniej porzucenia wzorców sztuki chińskiej, która stanowiła wciąż jedno z najważniejszych źródeł inspiracji artystycznej (Lee Heung-gu 2010, 16). Drugim, niezwykle istotnym wzorcem stała się rodzima sztuka i tańce należące do tanecznej twórczości warstw średnich (Lee Heung-gu 2010, 67), które od XVIII wieku zaczęły przenikać do sztuki dworskiej, „zacierając granicę między nurtem rodzimym i chińskim” (Sō Yōn-ho, Kim Hyōn-ch'ōl

¹¹ Dokładne określenie liczby tańców pochodzenia rodzimego i chińskiego jest niezwykle trudne, tym trudniejsze, że w historycznych źródłach nazwy reprezentujące oba nurty zaczęły być ze sobą łączone. Badacze zakładają, że w czasach Chosōn mogło powstać ponad 40 „nowych tańców dworskich *chōngjae*” (Sō Yōn-ho, Kim Hyōn-ch'ōl 2006, 254). Na ogół badacze zakładają, że w pierwszym okresie panowania dynastii Yi repertuar dworski obejmował 36 tańców, a w okresie drugim, tak zwanym późnym, liczył ponad 50 tańców (Yi Mi-yōng 2007, 81, Kim Malborg 2005, 19).

2006, 233). Zmienił się również stosunek do sztuki tanecznej. Funkcja ideowa, która zdominowała taniec dworski w pierwszym okresie panowania dynastii Yi, ustąpiła pod naporem funkcji rozrywkowej (Sō Yōn-ho, Kim Hyōn-ch'ŏl 2006, 233), a pokazy tańca dworskiego służyć miały już przede wszystkim zabawie środowiska dworskiego.

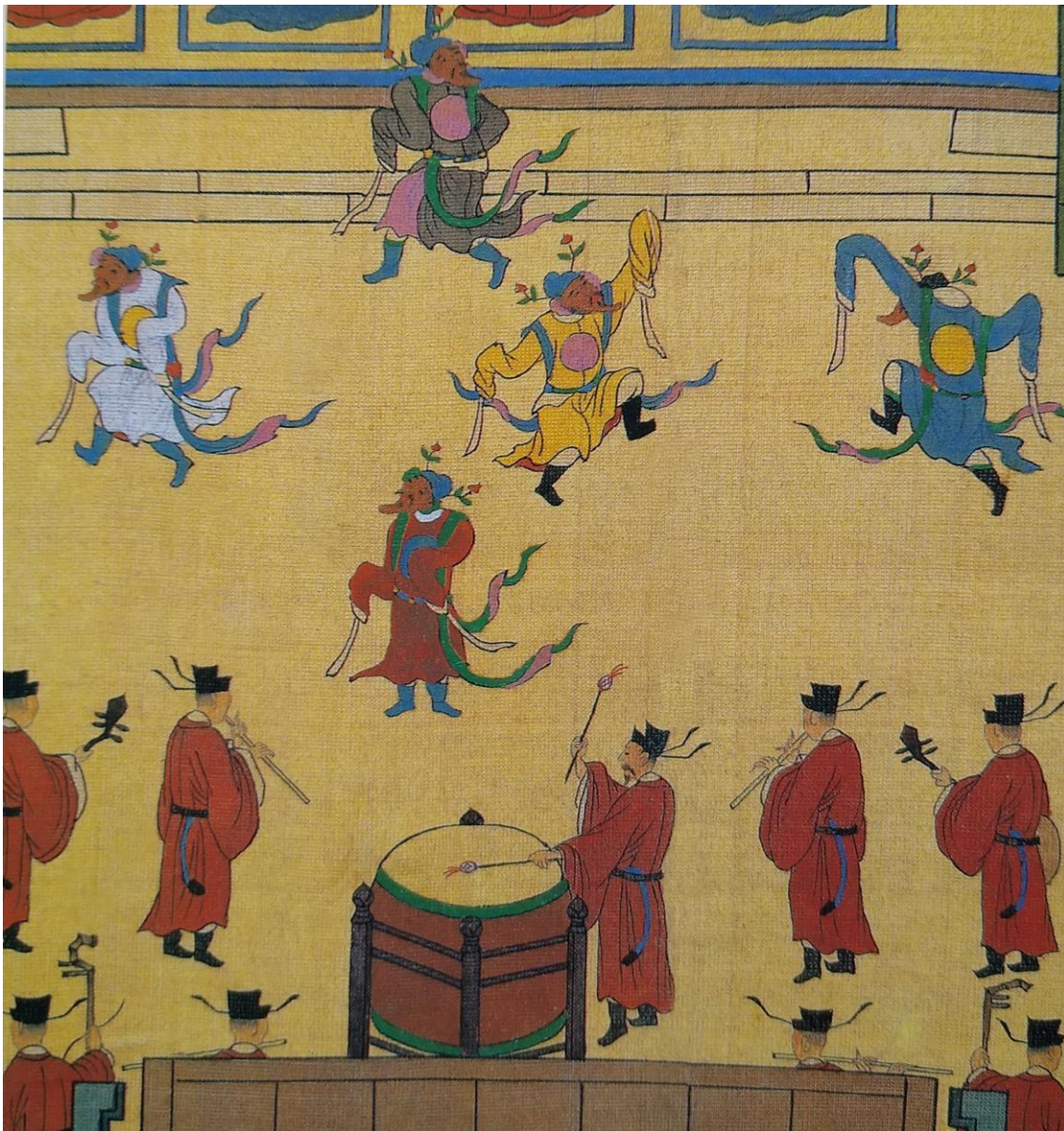
Ideowa funkcja dworskiego tańca koreańskiego

W państwie Chosŏn taniec dworski prezentowany był podczas dworskich ceremonii, organizowanych ku czci władcy, rodziny królewskiej, znamienitych dygnitarzy oraz zagranicznych posłów. O szczególnej randze tańca dworskiego zdecydowało bezpośrednie powiązanie z muzyką (*ak*), która wraz z obrzędami (*ye*) uznana została przez uczonych konfucjańskich za fundamentalny środek sprawowania władzy (Kim Malborg 2005, 19). Nadrzędna rola muzyki wpłynęła zatem na status tańca dworskiego, który stanowił ważny przedmiot obrad i był omawiany przez dworzan podczas audiencji u króla (Kim Malborg 2005, 22). Dwór ponosił też wszelkie zobowiązania związane z utrzymaniem dworskiego zespołu, a urzędnicy dworscy odpowiadali za wyszkolenie muzyków i trening tancerzy. Nierzadko włączali się też w proces tworzenia pokazu tanecznego, dostarczając poetyckich tekstów, które stanowiły integralną część występu artystycznego.

W nowej epoce taniec dworski został podporządkowany filozoficznym i etycznym założeniom doktryny konfucjańskiej, która w nowej interpretacji, określanej mianem neokonfucjanizmu, kształtowała życie Koreańczyków, wpływając również na sztukę dworską. Jednoznacznym wyrazem związku z fundamentalnymi wartościami konfucjanizmu była między innymi symbolika strojów tancerzy dworskich, którzy występowali w pięciu podstawowych barwach: czerwonych, niebieskich, żółtych, białych i czarnych. Barwy te nawiązywały do koncepcji „pięciu żywiołów” (kor. *ohaeng*, chiń. *wuxing*), reprezentowanych przez ogień, wodę, ziemię, metal i drewno, a jednocześnie wskazywały pięć fundamentalnych cnót etyki konfucjańskiej, obejmujących:

„humanitarność” (chiń. *ren*, kor. *in*), „sprawiedliwość” (chiń. *yi*, kor. *ũl*), „etykietę” (chiń. *li*, kor. *ye*), „mądrość” (chiń. *zhi*, kor. *chŭ*) i „wiarygodność” (chiń. *xin*, kor. *sin*) (Kim Mae-ja 1995, 32).

Koncepcja „pięciu żywiołów” znalazła swój wyraz nie tylko w strojach tancerzy dworskich, lecz także w układzie choreograficznym, czego najdoskonalszym przykładem jest taniec, zatytułowany *Obang Ch'ōyong mu* („Taniec Ch'ōyongów [reprezentujących] pięć stron świata”), w którym pięć



Il. 6. *Obang Ch'ōyong mu* („Taniec Ch'ōyongów [reprezentujących] pięć stron świata”) Koreańska Encyklopedia Naver:

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1728143&cid=49283&categoryId=49283>

postaci tancerzy wchodzi ze sobą kolejno w interakcję, ukazując w symboliczny sposób konstytuowanie się świata, zdominowanego przez cykle odradzania i niszczenia (**II. 6**). Cykle te podporządkowane zostały zasadzie *yin-yang* (kor. *ūm-yang*), zdefiniowanej jako dopełnianie się komplementarnych, dwóch przeciwstawnych sił. Symbolizowane przez pierwiastek żeński i męski, wyrażały one toczącą się nieprzerwanie kosmogoniczną, a zarazem metafizyczną przemianę wszechrzeczy. Koncepcja *yin-yang* również znalazła swój wyraz w koreańskim tańcu dworskim, stanowiąc podstawę tanecznego gestu, określanego mianem *p'alsu mu* (dosł. „taniec dłoni [złożonych w kształcie liczby] osiem”). W geście tym tancerze unosili ramiona ponad głowę, po czym je opuszczali, kierując jedno z nich przed siebie, a drugie za siebie, by w symbolicznym ruchu ukazywać zmienność porządku (Lee Heung-gu 2010, 19-20). Naprzemiennosc tego gestu wyrażała metafizyczną zasadę *yin-yang*, wyłożoną w *Księdze przemian* („*Yijing*”).

Doktryna konfucjańska narzuciła również styl wykonania tańca dworskiego, który prezentowany był w sposób niezwykle elegancki, zarazem jednak powściągliwy, dostojny i stateczny. Taniec skłaniać miał do estetycznej kontemplacji i zgodnie z etyką konfucjańską nie mógł wzbudzać silnych emocji. Precyzyjne gesty taneczne, skonwencjonalizowany układ choreograficzny, zespołowy wysiłek stanowiły artystyczną manifestację idealnego państwa, jakim miało być państwo Chosŏn. Wyrażanie emocji indywidualnych, eksponowanie uczuć były surowo zabronione (Kim Mae-ja 1995, 43), choć taniec dworski, a zwłaszcza prezentowany podczas uroczystych przyjęć i bankietów, uchodził powszechnie za przykład sztuki radosnej. Miał on jednak wspierać ideowe fundamenty nowej dynastii (Kim Malborg 2005, 20), dlatego promował ściśle określone zasady etyczne, obejmujące nie tylko sferę emocji, ale również sferę ludzkiego ciała, które zostało podporządkowane zdolnościom intelektualnym, rozumowi i racjonalnemu myśleniu. Spontaniczne, improwizowane, zmysłowe gesty stanowiły przykład zachowania niemoralnego, dlatego „jakikolwiek swobodne ruchy tancerzy zostały zabronione” (Kim Malborg 2005, 20). Ciała tancerek osłaniały liczne warstwy spódnic, które szczelnie zakrywały biodra i

nogi, ograniczając dolną partię ciała i kierując uwagę na ruchy ramion. Okalający klatkę piersiową szeroki pas skrywał kobiecą tożsamość tancerki, wymuszając określoną, modestyczną postawę. Nawet popis wokalny, stanowiący integralną część występu, również obwarowany był surowymi zasadami nakazującymi artystom przesłonić swoją twarz. Rygorystyczne zasady doktryny konfucjańskiej narzuciły artystom pokorną postawę wyrażającą się charakterystycznym skinieniem głowy i pochyloną nieco sylwetką.

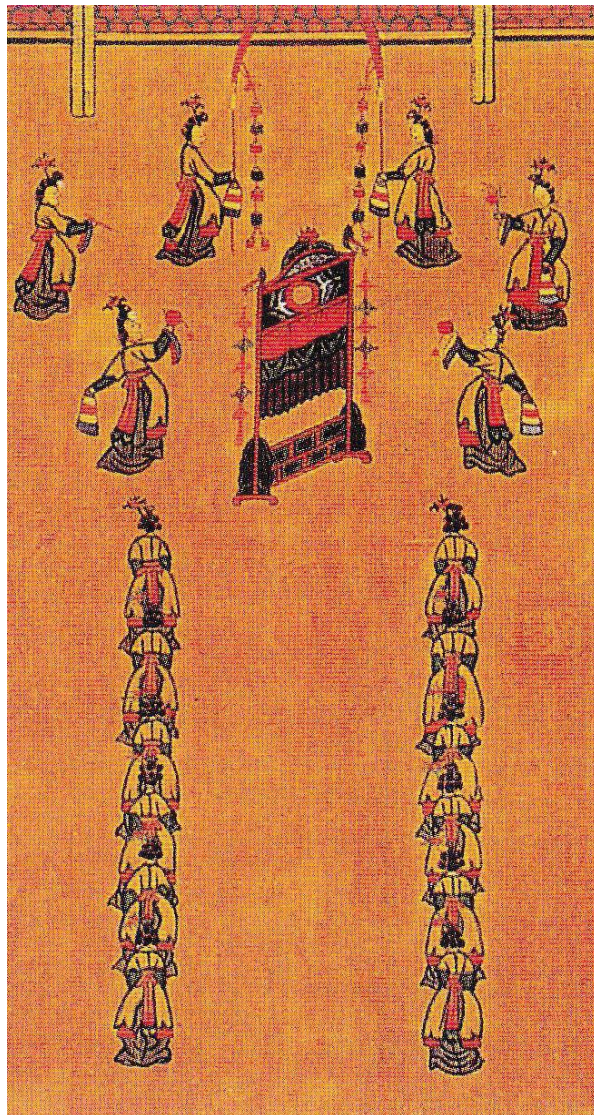
Konfucjański imperatyw etyczny, zalecający rozdział płci w sferze publicznej, wpłynął również na organizację występów tanecznych, doprowadzając do radykalnego rozdziału nie tylko zespołu tancerek i tancerzy, ale także widowni i gości, którzy uczestniczyli w pokazie. W pierwszym okresie panowania dynastii Yi zespoły tancerek mogły występować wyłącznie przed królową i jej żeńską świtą. Z kolei przed obliczem władcy i jego gości – uczonych, urzędników, polityków – prezentowały się zespoły młodych chłopców (*mudong*) (Kim Malborg 2005, 20). W późniejszym okresie ta rygorystyczna zasada była wielokrotnie naruszana, a występy zespołów kobiecych zaczęły wzbogacać program artystyczny dworskich uroczystości, przyjęć i bankietów, stając się ważnym źródłem rozrywki.

Rozrywkowa funkcja dworskiego tańca koreańskiego

Nie ulega wątpliwości, że koreański taniec dworski stał się symbolem tożsamości dynastii Yi. Rygorystyczne zasady doktryny konfucjańskiej nadały mu charakter oficjalny, wynosząc do rangi „narodowego wydarzenia” (Lee Heung-gu 2010, 16). Z tego właśnie powodu funkcja rozrywkowa, która – jak się wydaje – stanowi jeden z najważniejszych wyznaczników społecznego oddziaływania tańca, została zepchnięta na dalszy plan, ustępując miejsca funkcji ideowej i politycznej. Tezę tę potwierdza artystyczny program dynastii Yi, która włączyła do swojego repertuaru

zaledwie kilka tańców o charakterze rozrywkowym, między innymi: *P'ogurak* („Zabawa piłką”) (Il. 7) i *Mugo* („Taniec z bębmem”)¹². Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że oba wymienione tutaj tańce wywodziły się jeszcze z tanecznej tradycji państwa Koryŏ.

Pierwszy z wymienionych tańców został przejęty z kultury chińskiej dynastii Song i po raz pierwszy wykonany został w 1073 roku. Od samego początku cieszył się ogromną popularnością, a jej źródłem była



Il. 7. *P'ogurak* („Zabawa piłką”) (Lee Heung-gu 2010)

¹² Wspomniany wcześniej taniec *Muae mu* siłą rzeczy musiał być wycofany z artystycznego repertuaru dynastii Yi, ponieważ wyrastał z tradycji filozofii buddyjskiej, potępionej przez elitę państwa Chosŏn. Z kolei popularny w czasach starożytnych taniec *Sŏnyurak* („Zabawa na łodzi”) zniknął z programu tanecznego na kilka stuleci i zaczął być wykonywany dopiero w trzeciej dekadzie XIX wieku.

prawdopodobnie oryginalna, nietypowa forma, łącząca elementy tanecznego pokazu gry i zabawy. W tanecznym popisie brało udział dwanaście, czasem szesnaście tancerek, podzielonych na dwa zespoły. Każda z tancerek podchodziła tanecznym krokiem do ozdobnego stelaża, by przez jego otwór wrzucić piłkę (*p'ogu*). Artystki, którym się to udało, otrzymywały w nagrodę kwiat; pozostałe tancerki spotykała kara, jaką było muśnięcie na ich policzku czarnej plamy z sadzy. O oryginalności tego tańca, a co za tym idzie – również o jego atrakcyjności, przesądziły także pieśni, które nie były wykonywane w języku chińskim, lecz w języku koreańskim. Co więcej, słowa pieśni odnosiły się bezpośrednio do wydarzeń scenicznych i opisywały przebieg gry, przypominając raczej komentarz sportowy niż konwencjonalny utwór poetycki. O popularności tańca *P'ogurak* zadecydował zatem wpisany weń element zabawy, która w artystycznej konwencji odtwarzała rozgrywkę toczącą się między dwoma zespołami.



Il. 8. *Mugo* („Taniec z bębnem”) (Lee Heung-gu 2010)

Z kolei źródeł popularności tańca *Mugo*, reprezentującego rodzimy nurt tańca dworskiego, upatrywać należy raczej w jego walorach estetycznych (**II. 8**). Powstał on w drugiej połowie XIII wieku, a jego twórcą był niejaki Yi Hön, wysokiej rangi urzędnik, który został skazany na banicję i wygnany do Yŏnghae, miejscowości położonej w północnej prowincji Kyösang. Tam miał on skonstruować ogromny bęben, wykorzystując kawałki drewna, jakie morze wyrzucało na brzeg. Po powrocie do stolicy i odzyskaniu utraconej pozycji na dworze odtworzył instrument i pomógł artystom dworskim stworzyć układ choreograficzny, który wyróżniał się na tle innych tańców dworskich niezwykłą żywiołowością i dynamizmem. Efekt dynamizmu potęgował liczne obroty, wykonywane przez artystki, które krążyły wokół bębna i równocześnie obracały się wokół własnej osi. W pierwotnej wersji taniec wykonywany był przez cztery tancerki, lecz ich liczba szybko została podwojona, co pozwoliło uzyskać niezwykle atrakcyjny efekt, porównywany do „tańca motyli wokół kwiatu” (Kim Malborg 2005, 41).



II. 9. *Ch'unaengjŏn* („Wiosenny taniec wilgi”) (Kim Malborg 2005)

Oba opisane powyżej tańce dworskie wyróżniały się na tle artystycznego programu państwa Chosŏn, ponieważ pozbawione były ideowego kontekstu. Miały bawić widzów, pobudzać ich zmysły i eksponować piękno sztuki tanecznej. Aż dziw bierze, że na kolejne tego typu tańce trzeba było czekać cztery stulecia. Powstały one na początku XIX wieku z inicjatywy księcia Hyomyŏnga (1809-1830), który wykorzystał artystyczne motywy sztuki chińskiej, by stworzyć trzy tańce: *Kainjŏnmoktan* („Piękne dziewczęta zrywają kwiaty piwonii”), *Ch’oehwa mu* („W oczekiwaniu na rozkwitanie kwiatów”) oraz *Ch’unaengjŏn* („Wiosenny taniec wilgi”) (II. 9). Ostatni z wymienionych po dziś dzień cieszy się największym uznaniem, uchodząc za reprezentatywny przykład dworskiego tańca nurtu rodzimego. O jego popularności przesądziło zapewne solowe wykonanie¹³, wpisana w układ choreograficzny symbolika ptaka oraz niezwykła precyzja ruchów, wymuszona przez ograniczoną przestrzeń barwnej maty (*hwamunsŏk*), na której tancerka zazwyczaj występowała.

Dworscy tancerze byli profesjonalnymi artystami. W silnie zhierarchizowanym państwie Chosŏn reprezentowali oni najniższą warstwę społeczną (Sŏ Yŏn-ho, Kim Hyŏn-ch’ŏl 2006, 238). Przypisani do dworu, lokalnych urzędów i prowincjonalnych instytucji administracyjnych, występowali na polecenie swoich mocodawców, dostarczając im kulturalnej rozrywki, a często także wykonując inne usługi, w tym seksualne (Sŏ Yŏn-ho, Kim Hyŏn-ch’ŏl 2006, 238-239). Niski status tancerzy oraz zarobkowy charakter ich działalności pogłębiły uprzedzenia elit społecznych państwa Chosŏn. Rozrywkowy charakter tańca wzbudzał oburzenie uczonych konfucjańskich, którzy nieustannie domagali się usunięcia z dworu zespołów tancerzy dworskich (Sŏ Yŏn-ho, Kim Hyŏn-ch’ŏl 2006, 238-239). W czasach starożytnych przedstawiciele elit dworskich, w tym również władcy, włączali się do wspólnej zabawy, a często nawet sami inicjowali taniec (Ilyŏn 1997, 156-157). W państwie Chosŏn elity dworskie korzystały z usług tancerzy, „wycofały się jednak z tanecznej zabawy” (Kim Malborg 2005, 22),

¹³ W repertuarze dworskiego tańca Chosŏn tylko dwa tańce wykonywane były solo: pierwszy, wspomniany powyżej „Wiosenny taniec wilgi” oraz *Musanhyang* („Woń lasów”). Drugi z wymienionych tańców również powstał z inicjatywy księcia Hyomyŏng.

przeistaczając się w biernych obserwatorów, którzy z chłodnym dystansem obserwowali pokazy taneczne¹⁴.

Polityczna funkcja dworskiego tańca koreańskiego

Dworski taniec, prezentowany na dworze dynastii Yi, określany był mianem *chōngjae*. Nazwa ta w tłumaczeniu dosłownym oznacza: „zaprezentować sztukę [władcy]”, „ofiarować talent [władcy]”, „złożyć hołd [władcy]”. Została ona przejęta z kultury dawnych Chin i znana była już w czasach Koryō¹⁵, lecz w początkowym okresie używano jej w odniesieniu do różnego rodzaju sztuk widowiskowych, nie tylko tanecznych, lecz także wokalnych i akrobatycznych (Kim Malborg 2005, 29). W państwie Chosŏn nazwa *chōngjae* została upowszechniona, stając się jednocześnie synonimem tańca dworskiego, który w stopniu większym, niż kiedykolwiek wcześniej, zaczął być wykorzystywany do celów politycznych, służąc jako efektowny, a zarazem efektywny środek kształtowania polityki nowej dynastii Yi.

Tańce *chōngjae*, prezentowane podczas uroczystych ceremonii, przyjęć i bankietów, miały gloryfikować osiągnięcia kolejnych władców, legitymizować nowy porządek polityczny, wyrażać życzenia pokoju i dobrobyt w państwie, a także umacniać dyplomatyczne relacje z potężnymi Chinami (Chōng Pyōng-ho 2002, 113). Ten polityczny przekaz wyrażały pieśni, które stanowiły integralną część układu choreograficznego, a zarazem określały jego istotę. Nieprzypadkowo zatem pieśni były punktem wyjścia procesu artystycznego, który dzielił się na dwa niezależne etapy. Pierwszy obejmował kompozycję pieśni, drugi – opracowanie układu choreograficznego. Należy zaznaczyć, że opracowanie układu choreograficznego polegało w dużej mierze na aranżacji elementów, zapożyczonych z tańców powstałych już wcześniej. Przyjęta

¹⁴ Istotę tej relacji doskonale wyraziła koreańska pisarka Shin Kyung-sook, która w swojej powieści *Dworska tancerka* (kor. *Ri Jin*) opisała losy tytułowej dworskiej tancerki (Sin Kyung-sook, *Dworska tancerka*, przeł. Ewa Rynarzewska, Wydawnictwo Kwiaty Orientu, Skarżysko-Kamienna 2020).

¹⁵ *Hanguk minjok munhwa taebaek kwa sajŏn* (*Encyklopedia kultury koreańskiej*) <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0050830> (dostęp: 2.06.2021).

metoda pracy sprawiła, że większość tańców dworskich, zwłaszcza w odczuciu zachodniego odbiorcy, wyjawiała ogromne podobieństwa, wyeksponowane jednolitym strojem tancerek dworskich. O odmienności i tak zwanej oryginalności tańców *chǒngjae* decydowały rekwizyty i dekoracje, których bogata, zakorzeniona w kulturze koreańskiej i chińskiej, symbolika z założenia miała korespondować z przekazem pieśni.

Polityczna funkcja koreańskiego tańca dworskiego uzasadnia zaangażowanie w proces artystyczny dworskich urzędników i doradców, którzy na potrzeby kolejnych pokazów tanecznych tworzyli słowa pieśni. Wzbogacały one popis taneczny i, co ważniejsze, przekazywały *explicite* polityczne treści, których nie zdołał wyrazić ani układ choreograficzny, ani pełna przepychu oprawa sceniczna, ani nawet bogata, zakorzeniona w legendach i mitach, symbolika rekwizytów. W słowach pieśni zawierał się zasadniczy motyw tańca, a tym samym – również główne przesłanie polityczne. Nieprzypadkowo zatem twórcami pieśni byli czołowi urzędnicy dworscy, tacy jak Ha Ryun (1347-1416), Pyŏn Kye-ryang (1369-1430) oraz Chǒng To-jŏn (1342-1398), jeden z najbardziej wpływowych uczonych-urzędników, który miał odegrać zasadniczą rolę w powołaniu w 1392 roku dynastii Yi i uznawany jest za głównego inicjatora przewrotu politycznego, do którego wówczas doszło.



Il. 10. *Monggŭmch'ŏk mu* („Sen złotego władcy”) (Kim Malborg 2005)

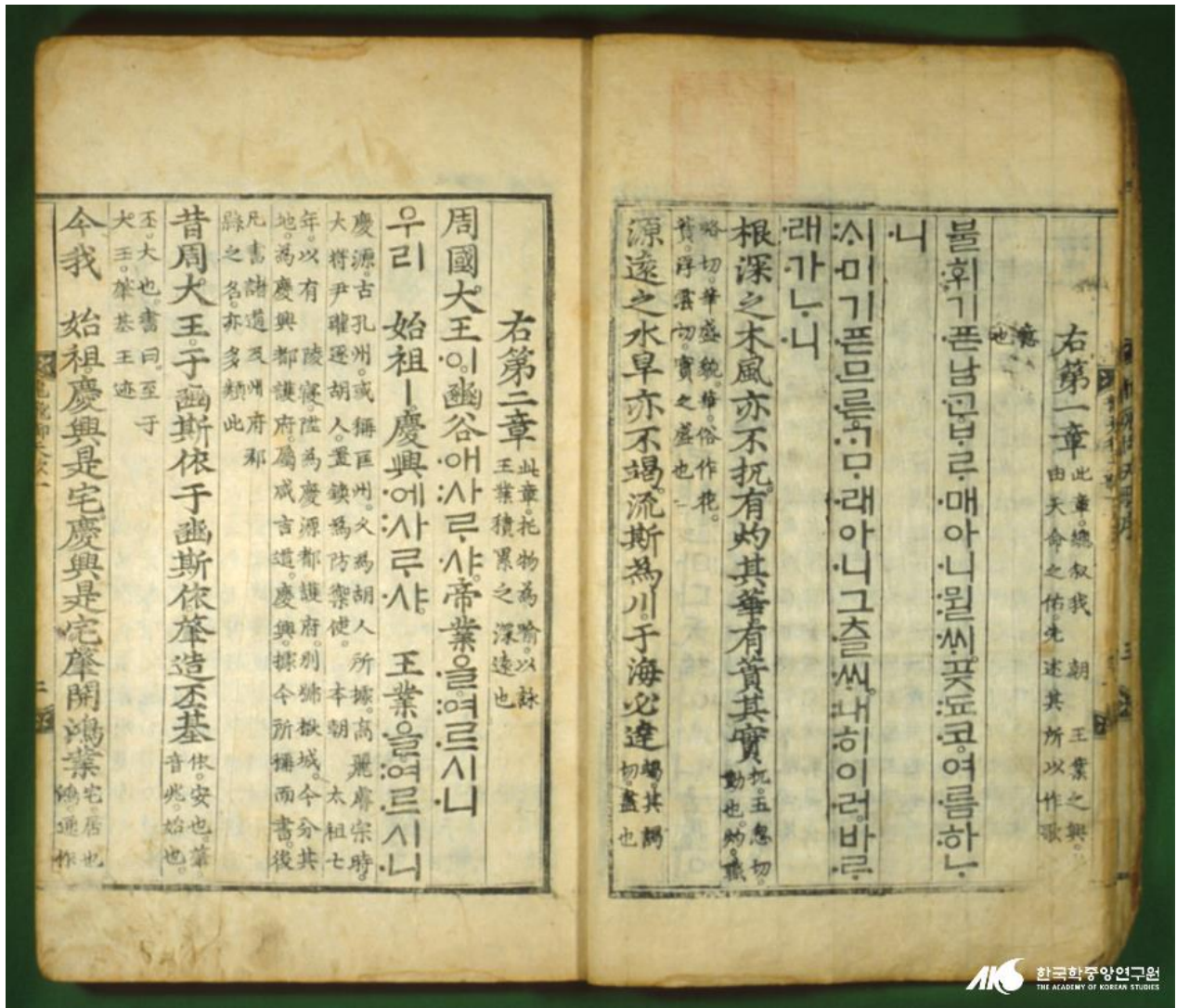
Chŏng To-jŏn stworzył pieśni, które stały się podstawą trzech tańców dworskich: *Suborok* („Otrzymać pieczęć królewską”) *Mundŏk kok* („Pieśń o osiągnięciach literackich”) oraz *Monggŭmch’ŏk mu* („Sen złotego władcy”) (**II. 10**). Ich głównym motywem była gloryfikacja dokonań pierwszego władcy nowej dynastii Yi – generała Yi Sŏng-gye, który zapisał się w historii pod królewskim tytułem T’aejo (rz.: 1392-1398). Słowa pieśni zawierały również przekaz uzasadniający przejęcie przez generała władzy i założenie nowej dynastii. Chŏng To-jŏn wykorzystał mitologiczny motyw boskiego nakazu, który generał Yi Sŏng-gye miał otrzymać we śnie. Jego pieśni, a co za tym idzie – również tańce dworskie – zostały podporządkowane politycznej sytuacji, miały kształtować politykę historyczną nowej dynastii i legitymizować historyczne przemiany.

W podobnym duchu utrzymane były pieśni Ha Ryuna, które wzbogaciły układ choreograficzny dwóch tańców dworskich. Pierwszy z nich, zatytułowany *Kŭnch’ŏnjŏng* („Audiencja u władcy niebios”), gloryfikował osiągnięcia króla T’aejonga (rz.: 1400-1418), trzeciego władcy dynastii Yi. Ha Ryun wykorzystał wzorce, zaproponowane przez Chŏng To-jŏna i w swoich pieśniach przywołał motyw snu, by wzmocnić polityczny przekaz legitymizacji władzy T’aejonga. Z kolei drugi taniec, zatytułowany *Sumyŏngmyŏng* („Otrzymać boski rozkaz”), upamiętniał historyczny moment intronizacji T’aejonga i przekazanie przez cesarza chińskiej dynastii Ming (1368-1644) królewskiej pieczęci będącej symbolem namaszczenia władcy dynastii Yi. A zatem przekaz, zawarty w tym tańcu, służył umocnieniu pozycji nowego władcy i był niewątpliwie skierowany do koreańskich elit politycznych. Zarazem jednak wpisywał się on w prowadzoną przez dynastię Yi politykę zagraniczną i miał podtrzymać przyjazne relacje dyplomatyczne z Chinami.

Taki sam przekaz zawierał również taniec *Hahwangŭn* („Łaska Cesarza”), który odtwarzał moment namaszczenia króla Sejonga (rz.: 1418-1450), czwartego władcy dynastii Yi. Pyŏn Kye-ryang, twórca pieśni, uwiecznił polityczne wydarzenie, jakim było uznanie króla Sejonga przez cesarza chińskiej dynastii Ming. W kolejnym tańcu, zatytułowanym *Hasŏngmyŏng*

(„Pomyślne wieści”), wyraził podziw dla nowego władcy, potwierdzając polityczną funkcję tańca dworskiego.

Polityczną funkcję dworskiego tańca państwa Chosŏn w pełni objawia taniec zatytułowany *Pongnaeŭi* („Przybycie feniksa”). Powstał on na polecenie samego króla Sejonga, który chciał upamiętnić osiągnięcia swoich poprzedników, by tym samym złożyć hołd fundatorom dynastii Yi. Zamysł



Il. 11. *Yongbiŏch'ŏn ka* („Pieśń o smokach wzlatujących w niebo”)

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=569281&cid=46642&categoryId=46642>

króla Sejonga wyraża wokalny akompaniament tańca, którego podstawą stał się klasyczny utwór *Yongbiŏch'ŏn ka* („Pieśń o smokach wzlatujących w niebo”, 1445) (Il. 11). Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że utwór ten reprezentuje pierwszy tekst spisany w rodzimym systemie pisma

koreańskiego, który powstał w połowie XV wieku także z inicjatywy króla Sejonga. Utwór *Yongbiöch'ön ka* liczył 125 zwrotek, które w poetyckiej formie sławiły dokonania założycieli nowej dynastii. Przedstawieni pod postacią tytułowych smoków, zostali oni powiązani z toposem niebios, będącym w politycznej myśli konfucjańskiej symboliczną formą legitymizacji władzy.

Pierwsza zwrotka utworu *Yongbiöch'ön ka* ogłasza narodziny nowej dynastii: „Sześć Smoków z Haedong wzbiło się w powietrze / Niebioso błogosławią ich osiągnięcia / Przekazały im łaskę najwybitniejszych mędrców”. Z kolei druga zwrotka deklaruje siłę i gotowość przetrwania nowego państwa: „Drzew, których korzenie sięgają głęboko, nie powali żaden wiatr / Kwiaty, które w pełni zakwitną, wydadzą obfite owoce / Woda z głębokiego źródła nie wyschnie podczas suszy / Stworzy silny strumień i dotrze do morza” (*Yongbiöch'ön ka: Songs of the dragons* 1971, 44-45).



Il. 12. Bankiet dworski w XIX wieku (Kim Malborg 2005)

Polityczna funkcja kształtowała koreański taniec dworski aż do końca XIX wieku (**Il. 12**). Nabierała jednak szczególnej mocy w kluczowych, często

kryzysowych momentach, kiedy dwór dynastii Yi stawał w obliczu zagrożenia i targany był wewnętrznymi konfliktami. Prezentowane na dworze pokazy tańca *chōngjae* miały umacniać wiarę w siłę dworu i objawiać majestat władcy. Manifestowały wielkość państwa, stanowiąc źródło jego chwały. Zawarte w tańcu *chōngjae* ideowe przesłanie i nieliczne elementy rozrywkowe przesądziły o jego społecznym wymiarze, czyniąc go niezwykle ciekawym przedmiotem rozważań nie tylko badaczy tańca i sztuki, lecz także historyków i kulturoznawców.

Bibliografia

Chōng Pyōng-ho, *Hanguk ūi chōnt'ong ch'um* (Tradycyjny taniec koreański), Chimmundang, Seoul 2002.

Ilyōn, *Samguk yusa* (Legandy Trzech Królestw), Changnak Tosōch'ulp'an, Seoul [1281] 1997.

Jeon Kyung-wook, *Korean Mask Dance Dramas: Their History and Structural Principles*, Youlhwadang Publisher, Seoul 2005.

Kim Hye-jōng, Yi Myōng-jin, *Hanguk moyongsa ūi ihae* (Pojąć historię tańca koreańskiego), Hyōngsōl Ch'ulp'ansa, Seoul 2003.

Kim Hyo-bun, *Hanguk chōt'ong ch'um ūi hūrūm* (Rozwój tradycyjnego tańca koreańskiego), Hyōndae Mihaksa, Seoul 1998.

Kim Mae-ja, *Hanguk ūi ch'um* (Taniec koreański), Taewōnsa, Seoul 1995.

Kim Malborg, *Korean Dance*, transl. Lee Jean Young, Ewha Womans Univerity Press, Seoul 2005.

Lee Heung-gu, *Korean Court Dance. As Seen in Historical Documents*, transl. Cho Yoon-jung, Korean Foundatiom Seoul 2010.

Sō Yōn-ho, Kim Hyōn-ch'ōl, *Hanguk yōnhūi ūi wōlli wa pangbōp* (Organizacja i technika tradycyjnych widowisk koreańskich), Yōn'gūk kwa Ing'gan, Seoul 2006.

Song Kyōng-nim, *Korean Court Dance*, w: *Korean Dance, Theatre and Cinema*, The Si-sa-yong-o-sa Publisher, Seoul 1983, s. 10-19.

Yi Mi-yōng, *Hanguk ch'um yōn'gu* (*Monografia tańca koreańskiego*), Minsogwōn, Seoul 2007.

Yongbiōch'ōn ka: Songs the dragons, transl. James HoytRoyal Asiatic Society, Seoul 1971.

Źródła internetowe:

- *Hanguk minjok munhwa taebaek kwa sajōn* (*Encyklopedia kultury koreańskiej*)

<http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0050830>

- Koreańska encyklopedia internetowa Naver;

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=540735&cid=46620&categoryId=46620>

- <https://www.gugak.go.kr/site/main/index001>

Acta Academiae Artium Vilnensis
 Tarpukario Vilnius: dailės ir
 architektūros pavidalai 1919–1939 metais
 Interwar Vilnius (1919–1939): Shapes of Art and Architecture



Acta Academiae Artium Vilnensis 98, 2020

Sudarė / Edited by dr. Algė Andriulytė

ISSN 1392-0316 (s. 374)

Tarpukario Vilnius: dailės ir architektūros pavidalai 1919–1939 metais (Nr. 98) /

Interwar Vilnius (1919–1939): Shapes of Art and Architecture (Vol 98)

In recent years, there has been a growing interest in the art of the Interwar period in Vilnius, and this trend can now be observed not only in Lithuania but in the neighbouring countries as well (primarily Poland). The topicality of Vilnius modernism motivates us to consider its Interwar period art and architecture as belonging to the history of European modernism as a whole.

This issue of *Acta Academiae Artium Vilnensis* introduces a collection of papers by researchers from a wide range of areas (including art history, art theory, architecture, and heritage studies). Their research revolves around just as wide a range of questions: Was there such a thing as Vilnius modernism, and what were its traits? What was its relation to local traditions and heritage? What brought it into existence (if it was there in the first place)? What roles did the state institutions and individuals play in art, architecture, and heritage?

The joint efforts of Lithuanian and Polish researchers have opened new vistas of historical research into the art and architecture of Interwar Vilnius. They show us how the efforts of artists, architects, restorers, and conservationists were reflected in the cultural identity of the city and its citizens, the political artefacts, and other telling visual documents.

Pratarmė / Foreword

**DAILE IR ASMENYBES
ART AND ITS PERSONALITIES**

16 Iwona Luba

Sources and Contexts of Modernism in the Art of Vilnius in the Interwar Period

Modernizmo šaltiniai ir kontekstai Vilniaus tarpukario daileje

33 Katarzyna Kulpińska

Gracjan Achrem-Achremowicz: Vilnius Print-Maker, Graphic Designer, Bibliophile and Publisher

Gracjanas Achremas-Achremowiczius: Vilniaus grafikas, dizaineris, bibliofilas ir leidejas

52 Małgorzata Geron

Dialogue of Modernity and Tradition in the Landscapes by Bronisław Jamontt from the Interwar Period

Dialogas tarp modernybės ir tradicijos Bronisławo Jamontto tarpukario peizažuose

77 Swietłana Czerwonnaja

Henryk Kuna and Tymon Niesiołowski – New Trends in the Artistic Culture of Vilnius in the 1930s

Henrykas Kuna ir Tymonas Niesiołowskis: naujos kryptys XX a. 4 deš. Vilniaus mene

101 Alge Andriulyte

Moterys dailininkės tarpukario Vilniuje

Women Artists in Interwar Vilnius

**ARCHITEKTURA, PAVELDAS IR TAIKOMOJI DAILE ARCHITECTURE,
HERITAGE, AND APPLIED ARTS**

140 Sebastian Wicher

The Architectural Legacy of Stanisław Bukowski in Vilnius – a Contribution to

Further Research

Architektūrinis Stanisława Bukowskio palikimas Vilniuje – indėlis į tolesnius tyrimus

180 Rasa Butvilaite

Tarpukario Vilniaus visuomeniniai pastatai: institucijų, funkcijų ir architektūros įvairovė

Public Buildings in Interwar Vilnius: The Diversity of Institutions, Functions and Architecture

212 Edita Povilaitytė-Leliugienė

Architectural Heritage Investigation in Interwar Vilnius: Problems and Methods

Tarpukario Vilniaus architektūrinio palikimo tyrimai: problemos ir metodai

262 Anna Kostrzyńska-Miłosz

Exhibition of Arts and Crafts in Vilnius 1924: Tradition or Modernity?

1924 m. *Vilniaus meno ir amatų paroda*: tradicija ar modernumas?

279 Aistė Dickalnytė

Modernejanti tarpukario Vilniaus baldininkystė: baldų dizainas ir kūrėjai

The Modernisation of Furniture Making in Interwar Vilnius: Furniture and Its Designers

TARP TEATRO, KARO IR NAUJAUSIŲJŲ LAIKŲ BETWEEN THEATRE, WAR, AND THE MODERN TIMES

308 Helmutas Šabasevičius

Adomo Mickevičiaus *Velinės* XX a. pirmos pusės Vilniaus teatre

Adam Mickiewicz's *Forefather's Eve* in the Theatres of Vilnius During the First Half of the 20th Century

326 Giedrė Jankevičiūtė

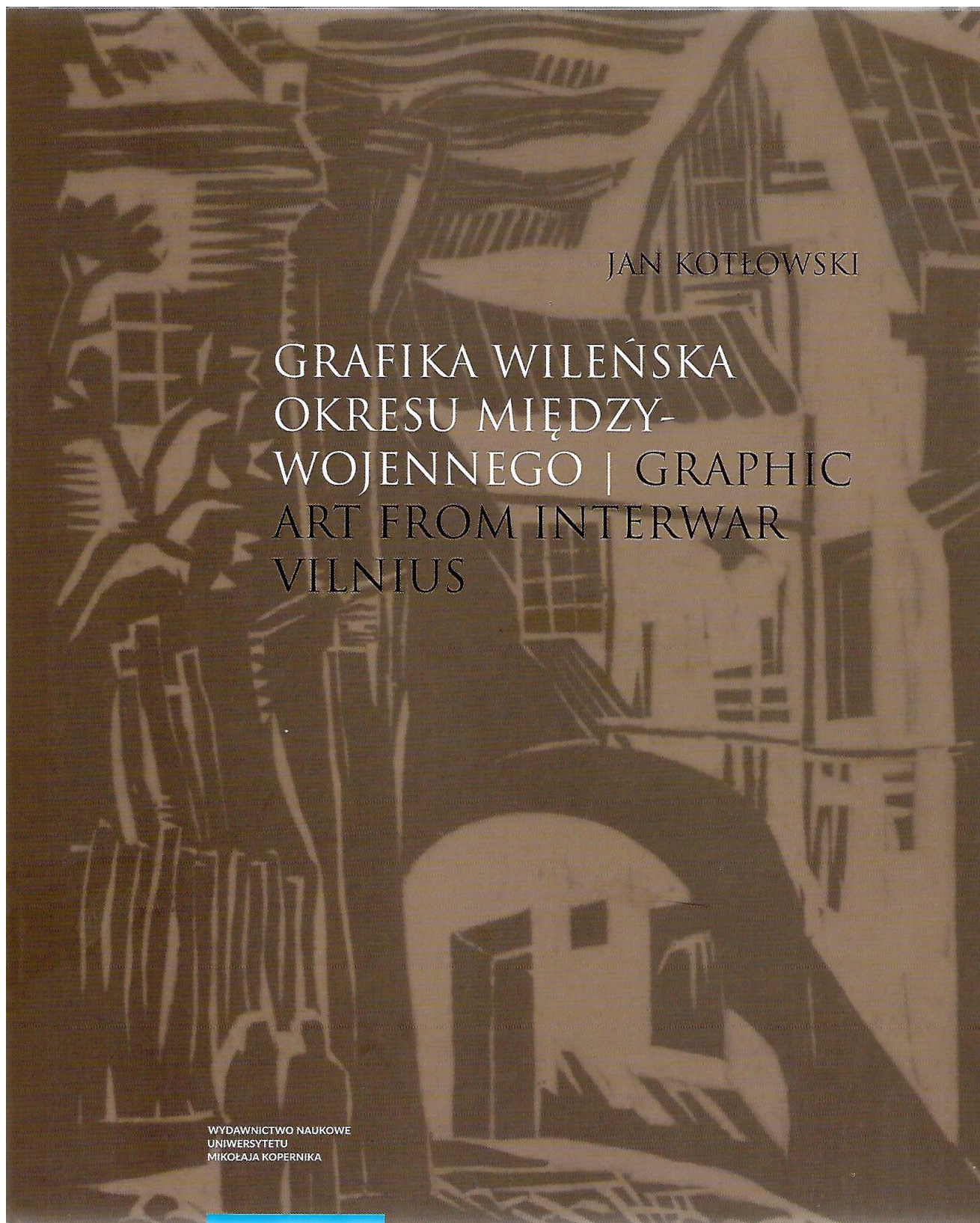
Dark Times: Art and Artists of Vilnius in 1939–1941

Negeri laikai: Vilniaus dailė ir dailininkai 1939–1941 m.

362 Jerzy Malinowski

Polish Research on the Vilnius Artistic Community 1919–1939

Vilniaus 1919–1939 m. meninės aplinkos tyrinėjimai Lenkijoje



JAN KOTŁOWSKI

GRAFIKA WILEŃSKA
OKRESU MIĘDZY-
WOJENNEGO | GRAPHIC
ART FROM INTERWAR
VILNIUS

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersYTETU
MIKOŁAJA KOPERNIKA

Początki gromadzenia grafiki w toruńskiej Bibliotece Uniwersyteckiej UMK sięgają lat 1945/1946, to jest czasu tworzenia Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i Biblioteki. Były to przede wszystkim ryciny pochodzące z tzw. zbiorów zabezpieczonych, z darów osób prywatnych, prace znajdujące się w spuściznach po znanych osobach nauki i kultury, głównie związanych z UMK, oraz częściowo z zakupów od artystów. Do fachowego uporządkowania i opracowania tego dość przypadkowego zespołu prac graficznych przystąpiono jednak dopiero w 1951 r., czyli z chwilą utworzenia Gabinetu Sztuki, przemianowanego następnie na Oddział Zbiorów Graficznych. Nie zapomniano przy tym o tradycji Wydziału Sztuk Pięknych UMK sięgającej Wilna okresu międzywojennego. Podjęcie tego zadania i wytyczenie takiego właśnie profilu kolekcjonerskiego w dziedzinie grafiki jest zgodne z ogólną specjalizacją Biblioteki, która oprócz druków pomorzoznawczych (pomeranica, toruniana) szczególną uwagę kładzie na gromadzenie także materiałów dotyczących krajów bałtyckich, szczególnie Litwy (lituanica i vilnensia).

Specjalizacja w tym kierunku, to jest skierowana na Wilno, wydawała się ważna jeszcze z jednego powodu. Jak wiadomo, zdecydowaną większość kadry profesorskiej i dydaktycznej Wydziału Sztuk Pięknych UMK stanowili dawni pracownicy Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. To oni mieli decydujący wpływ na jego powstanie oraz na kształt struktury organizacyjnej. Z wybitniejszych postaci wileńskich, które współdziałały przy formowaniu Wydziału, należy wymienić m.in.: Bronisława Jamontta, Tymona Niesiołowskiego, Stanisława Horno-Popławskiego, Stefana Narębskiego, Jerzego Remera, Jerzego Hoppena i Edwarda Kuczyńskiego.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**