

Hanna SZCZERBAK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Frederick J. Kiesler: koncepcja *Endless House* i jej fotograficzny zapis

Twórczość austriackiego artysty Fredericka J. Kieslera (il. 1), od 1926 r. przebywającego i pracującego w Nowym Jorku, jest w polskiej literaturze przedmiotu praktycznie nieznana¹. Studiując jego działalność przede wszystkim mamy świadomość jej wszechstronności i różnorodności przejawiającej się nie tylko w projektach architektonicznych, ale również i scenografiach teatralnych, projektach wnętrz galerii sztuki, projektach mebli, malarstwie, rzeźbie, by skończyć na manifestach teoretycznych i poezji.

Frederick Kiesler urodził się na 22 września 1890 r. w Czerniowcach, na terenie ówczesnego Cesarstwa Austro-Węgierskiego (obecnie Ukraina) w rodzinie żydowskiej. Na przełomie 1908/09 przeprowadził się wraz z ojcem do Wiednia, gdzie rozpoczął swoją artystyczną edukację w Cesarsko-Królewskiej Akademii Technicznej oraz na Akademii Sztuk Pięknych. W 1926 r. wraz ze swoją pierwszą żoną Stefanią (Steffi) zdecydował się na wyjazd do Stanów Zjednoczonych, kontynuując tam swoją działalność aż do śmierci 27 grudnia 1965 r.²

Pierwszą wizualną realizacją projektu „Endless House” był malowany model gipsowy³ (pierwotna wizja obejmowała model metalowy), wykonany w związku z prośbą rzeźbiarza Davida Hare, przeznaczony na zbiorową wystawę *The Muralist and the Modern Architect*, która odbyła się we wrześniu 1950 roku w Ko-

¹ Pomysł przygotowania niniejszego artykułu pojawił się w związku z kilkumiesięcznym stażem badawczym w Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung w Wiedniu w 2010 r.

² Szczegółowy biogram artysty przedstawiony jest w najważniejszej książce poświęconej artyście: D. Bogner, *Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890–1965*, Wien 1988.

³ Ten model gipsowy o wymiarach 53,3 × 25,4 × 15,2 cm znajduje się obecnie w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, wraz z uzupełniającymi go rysunkami tuszem.

otz Gallery w Nowym Jorku. Został on wykonany jednak w niewielkiej skali, nieco lepsze wyobrażenie dawały dwa odnoszące się do modelu fotomontaże⁴.

Dzięki otrzymanemu w 1958 r. od Fundacji R.H. Gottesmanna stypendium stało się możliwe przeprowadzenie prac przy planowanym kolejnym modelu oraz projektach *Endless House*, które ostatecznie znalazły się w ogrodach MoMA w Nowym Jorku. W ciągu dwóch lat artysta stworzył kilka modeli, w tym mniejszą wersję znajdującą się obecnie w zbiorach Fundacji Kieslera oraz większą (będącą podsumowaniem ówczesnych rozważań), obecnie przechowywaną w Whitney Museum w Nowym Jorku.

Nieco później pojawił się, niestety nie do końca zrealizowany, projekt stworzenia przez autora dwóch kolejnych (mniejszego i większego) modeli „Endless House”, uzupełnionych o liczne plany, rysunki i szkice detali. Ostatecznie na zbiorowej wystawie *Visionary Architecture* w 1960 r. zaprezentowano jedynie modele i rysunki *Endless House* oraz dużo wcześniejsze projekty *Universal Theatre* (z 1925 r.). W trakcie tej wystawy Kiesler zdecydował się również pokazać ponadwymiarowe zdjęcia ukazujące jego idee przestrzeni w projekcie *Endless House* i to te fotografie doprowadziły do większego zainteresowania jego koncepcjami wśród odbiorców.

Dodatkowym źródłem, z zakresu tzw. *oral history*, są zgromadzone w Fundacji Kieslera rozmowy z Lenem Pitkowskim⁵, wieloletnim – od 1959 roku – współpracownikiem artysty, dzięki którego relacji dowiadujemy się o początkach przygotowywania architektonicznego modelu „Endless House”. Wówczas to projekt przybrał raczej formę rzeźbiarską, składającą się początkowo z formy muszli. Kolejne działania rozwijające niewielki początkowo model miały w założeniu przystosować tworzoną strukturę zarówno do fizycznych, jak i psychologicznych zapotrzebowań jego potencjalnych mieszkańców. „Wielcy artyści i architekci zdają się rozwijać swoją wizję, ideę całe życie. Ich życie nie polega na zmienianiu tej idei, ale raczej na wyjaśnianiu jej, rozwijaniu jej i pozwalaniu na przekształcanie jej. Wielką ideą Kieslera była przestrzeń” – mówił Pitkowski w 2009 r. Upływ lat z pewnością zatarł nawet u najbliższych współpracowników szczegóły kształtowania się poszczególnych elementów koncepcji, ale dzięki zachowanym świadectwom wizualnym (planom, rysunkom, fotografiom) można próbować ją rekonstruować. Współpraca z Kieslerem była kompleksowa, gdyż mistrz zawsze zwracał uwagę na konieczność ogromnego poświęcenia się wykonywanym działaniom, co pewnie wynikało z faktu, jak zauważał Pitkowski, że wówczas siedemdziesięcioletni Kiesler cierpiał na bezsenność, więc jego zaangażowanie w kreację było niemal ciągłe.

W projekcie *Endless House* artysta zdecydowanie odchodzi od geometryzacji formy, kierując się w stronę organiczności. Ta forma jest tak naprawdę połą-

⁴ F. Kiesler, *The Endless House and its Psychological Lighting*, „Interiors” 1950, nr 10, s. 125; D. Bogner, *Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890–1965*, Wien 1988, s. 141.

⁵ G. Zillner, *Len Pitkowski on Frederick Kiesler: His Medium was Space*, Wien 2009.

czeniem struktur architektonicznych i rzeźbiarskich, bazujących na owalnej formie zewnętrznej. Mniejszy model z 1959 r., wykonany z drucianej siatki (jako elementu zasadniczego konstruującego tę strukturę), prezentuje kolejny krok artysty w celu przedstawienia jego wizji relacji człowiek – przestrzeń. Z tego czasu pochodzą jego studia, które łączyły elementy architektoniczne i rzeźbiarskie, a badacze przedmiotu określają je mianem „archisculpture – Archisculptur” (artysta jednak w wywiadach, gdy określano *Endless House* jako niepraktyczny, bo czysto rzeźbiarski, podkreślał, że tej koncepcji nie można rozważać tylko jako rzeźby)⁶. Na ten model składa się sferoidalna, muszlowata struktura wspierana przez dwie podpory, raczej sugerująca relacje pomiędzy wewnętrzną i zewnętrzną przestrzenią niż oddzielająca jedną od drugiej. Te dwie wewnętrzne przestrzenie, nazwane przez autora „indywidualnymi pomieszczeniami”, mogły być przez użytkownika-mieszkańca rozwiązane w dowolny sposób, dostosowane do jego życiowych i psychicznych potrzeb. Porównując ten model z wcześniejszymi o 10 lat zauważyć można zdecydowaną zmianę w podejściu do powierzchni modelu, gdyż wcześniej zastosowano gładką kolorowaną glinę, a w 1960 r. pojawiła się ostro, reliefowo traktowana powierzchnia zewnętrzna, zbudowana z siatki i kratownicy.

Koncepcja *Endless House* rozwijana była przez Fredericka Kieslera praktycznie do końca jego życia. Analizując dostępny materiał archiwalny z całą pewnością można stwierdzić, że miała ona przede wszystkim charakter wizji utopijnej, pewnego konceptu idealnego założenia zawartego w tekstach teoretycznych, szkicach i modelach, a nie skończonego projektu przeznaczonego do realizacji. Dokładne zrozumienie zaproponowanej przez Kieslera idei ułatwia analiza szeregu materiałów, a w szczególności: istniejących kilku modeli (tworzonych od 1958 roku), wykonanych w różnej skali, zachowanych szkiców, planów i rysunków, fotografii wykonanych zarówno w trakcie tworzenia poszczególnych modeli, jak również dokumentujących kolejne prezentacje na wystawach, poglądów teoretycznych zaprezentowanych w drukowanych i rękopiśmiennych manifestach, wierszy autorstwa Kieslera, fragmentów pamiętnika artysty, notatek z dziennika jego żony oraz wspomnień współpracowników.

Badacze twórczości Kieslera dostrzegają podobne elementy koncepcyjne już w jego realizacjach z lat dwudziestych XX wieku. Przede wszystkim należy tutaj wspomnieć o *Raumbühne* w Wiener Konzerthaus (*Viennese Space Stage* z 1924 r.), *Raumstadt* (*Miasto w przestrzeni* – z 1925 r., na wystawie zbiorowej w Grand Palais w Paryżu) – wtedy ukazał się tekst teoretyczny odnoszący się do tego wydarzenia, czy *Universal – The Endless without Stage*⁷. Jeden z tekstów teore-

⁶ Definicja po raz pierwszy pojawiła się w katalogu wystawy *Archisculptur. Dialog zwischen Architektur Und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Ostfildern-Ruit 2004.

⁷ P. Noever, *On the subject: Avant-Garde as an obsession*, [w:] *Frederick J. Kiesler. Endless Space*, red. D. Bogner, Wien 2001, s. 12. Szeroko ten temat rozwija Dieter Bogner w rozdziale

tycznych z 1925 r., opublikowany w piśmie „De Stijl”, odnoszący się właśnie do *Miasta w przestrzeni* prezentuje szereg założeń teoretycznych, które w późniejszym czasie będą także adekwatne do koncepcji „Endless House”. W szczególności chodzi tutaj o odrzucenie koncepcji podziałów wewnętrznych, ornamentów, wyzwolenia z pewnych podstaw i fundamentów, stworzenia nowych zasad życia. Natomiast dwa projekty teatralne *Endless Theatre* (1924–25) oraz *Vienne-se Space Stage*, wykorzystywały możliwości nowych materiałów (plastik i szkło), a dzięki swojej koncepcji ideowej miały szansę wykreować scaloną, monumentalną przestrzeń, w których ściany, podłoga czy sufit nie byłyby ogranicznikami wewnętrznej sfery, co stało się też możliwe dzięki niezastosowaniu kolumn czy filarów w obrębie sceny, łącząc tym samym, wcześniej tradycyjnie rozdzielone, część dla aktorów i dla widzów.

Dalsze rozważania Kieslera, w kolejnych latach, nie koncentrowały się na ogromnej, rozbudowanej koncepcji urbanistycznej, a raczej na jednorodnym domu jako podstawowej jednostce, w której człowiek egzystuje. W latach trzydziestych te przemyślenia ujrzały światło dzienne w postaci projektu *Nucleus House* (1931) – tanim, opartym na modułach domu w tzw. stylu międzynarodowym, a następnie w *Space House* (1933), zrywającym z wcześniejszym funkcjonalnym podejściem do architektury.

Najważniejsze elementy analizowanych projektów można z całą pewnością odnaleźć w rozwijanych do końca życia artysty teoriach filozoficzno-artystycznych, określonych mianem „biotechnique”⁸ i „correalism” (*Manifeste du Corréalisme* opublikowany po francusku w 1947 r.)⁹. Obie te koncepcje zakładały stworzenie holistycznego modelu świata, biorąc pod uwagę dwa główne elementy – mieszkanie oraz miasto. Ta publikacja z 1947 r. jako pierwsza prezentowała w formie literalnej ideę *Endless House*. Autor przedstawił tutaj zarówno kolejne wersje swojej koncepcji, pojawiające się w ostatnich dwudziestu latach, a generalnie odnoszące się to idei unifikacji architektury i sztuk plastycznych. Sama utopijna teoria korrealizmu zakładała globalne podejście do relacji człowieka i natury. W tym kontekście „Endless House” jawi się raczej jako wizja artystyczna niż rzeczywisty projekt budynku możliwego do zrealizowania. W początkowej formie miał to być projekt domu jednorodzinnego jako podstawowego elementu układu, określany przez artystę jako nowy rodzaj syntezy formy i treści, zrywający tym samym z podstawowymi założeniami funkcionali-

Rekonstruktion von Kieslers Raumvisionen, [w:] D. Bogner, *Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890–1965*, Wien 1988, s. 141.

⁸ F. Kiesler, *On Correalism and Biotechnique*, „Architectural Record”, 86/3, Sep. 1939, s. 60–75; szerokie omówienie tego zagadnienia: D. Bogner, *Architecture as Biotechnique: Friedrich Kiesler und das Space House von 1933*, [w:] M. Boeckl, *Visionäre und Vertriebene: Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Berlin 1995.

⁹ F. Kiesler, *Manifeste du corréalisme*, „L’Architecture d’Aujourd’hui” 1947, nr 6; angielskie tłumaczenie całego tekstu w: F.J. Kiesler, *Endless Space*, Wien 2001.

zmu w architekturze. Zakładał on formalne i ideowe połączenie różnych energii ludzkich – fizycznych, psychicznych, społecznych, mistycznych i magicznych. Sam autor w swoich licznych tekstach wspominał, iż jest to miejsce przeznaczone nie tylko dla mieszkańców, ale także dla osób je odwiedzających, i ich potrzeby powinno również zaspokajać. W założeniu mógł i powinien podlegać modyfikacjom przeprowadzanym przez jej użytkowników, nie będąc „maszyną do mieszkania”, a rodzajem żyjącego organizmu. Trzeba jednak pamiętać, że trzy lata wcześniej, w 1944 r. Kiesler opublikował okładkę pisma „VVV”, z tekstami odnoszącymi się do *Space House*, na której zaprezentował właśnie wizję „Endless House”, mimo, że ta nazwa nie pojawia się nigdzie w tekstach. Ten fotomontaż stał się potem również okładką do wydanego w 1949 r. *Manifeste du corréalisme*.

Proces biomorficznych form rozpoczął się na początku lat 30., kiedy powstawały pierwsze pomysły *Space House*. Wzory tych architektonicznych form możemy znaleźć w projektach mebli z lat 30. i 40., jak projekt stolika złożonego z 2 form aluminiowych z l. 1935–1936 czy siedzisko z roku 1942 przygotowane na wystawę *Art Of This Century*. Analiza projektów i tekstów teoretycznych wskazuje, jak ewoluowała myśl Kieslera od pojedynczych elementów do całościowej struktury, gdyż, funkcje tych przedmiotów, zdaniem Kieslera wyrażonym w *Manifeste du corréalisme*, zawierały się już w pierwotnym elemencie, pierwszej komórce, ewoluującej w stronę skomplikowanej struktury, wskazując na analogię między embriosem a ukształtowanym ciałem ludzkim¹⁰.

Ostatecznym podsumowaniem była wydana tuż przed śmiercią publikacja *Inside the Endless House*¹¹, w której jeden z rozdziałów poświęcony jest właśnie teoretycznej koncepcji wnętrza, proponowanym materiałom czy światłu. Dla Kieslera niezwykle ważna była również holistyczna struktura tej struktury, zakładająca jedność architektury, malarstwa, rzeźby oraz stylu życia potencjalnych mieszkańców.

Koncepcja *Endless House*, charakterystyczny kształt budowli wspartej na kwadratowych filarach, o zróżnicowanej strukturze wewnętrznej, stała się jedną z najistotniejszych w powojennej architekturze utopijnej. Jego przedwojenne pomysły zdecydowanie korespondują zarówno z rosyjską awangardą konstruktywistyczną, jak również z projektami Alfreda Loosa. Jeśli chodzi o założenia dowolnego kształtowania wnętrza oraz zwracanie uwagi na różnorodność potrzeb użytkowników, najlepszym porównaniem będzie tutaj twórczość architektoniczna i projektowa Le Corbusier.

W zbiorach Fundacji Kieslera w Wiedniu zachowane są i częściowo reproduktowane we wcześniejszych publikacjach poświęconych całej twórczości Kieslera oraz poszczególnym realizacjom kolejne kadry fotograficzne, dokumentu-

¹⁰ D. Bogner, *Inside the Endless House*, [w:] F. Kiesler, *Endless Space*, Wien 2001, s. 20–21.

¹¹ F. Kiesler, *Inside the Endless House*, New York 1966.

jące proces tworzenia modeli w roku 1959. Większość z tych fotografii jest niesygnowana, jednak dzięki pieczołowitej pracy dokumentacyjnej obu żon Kieslera praktycznie całe jego archiwum, zbiory fotograficzne i prywatne notatki zostały zachowane. Dzięki tym różnorodnym materiałom jesteśmy w stanie odtworzyć kolejne etapy pracy artysty i jego pomocników nad kolejnymi modelami.

Niezwyczajną wagę dla badaczy tej realizacji pełnią właśnie fotografie, które nie tylko ukazują całość realizacji w najdrobniejszych szczegółach, ale również dają widzowi obraz poszczególnych etapów realizacji tej koncepcji. Zarówno książka D. Bognera z 1988 r., jak i zbiór esejów z 2001 r. reprodukuje większość przechowywanych w Fundacji Kieslera fotografii odnoszących się do koncepcji *Endless House*, od 1950 r. i fotografii modelu na wystawę, przez największy zbiór z 1959 r., wśród których znajduje się pokłatkowa dokumentacja wykonania całości koncepcji małego i dużego modelu. Na niektórych pojawiają się tylko kolejne elementy dodawane stopniowo do modelu, na innych sam artysta lub w towarzystwie asystentów w trakcie pracy. Studiując fotografie zaczynamy dostrzegać nie tylko samą dokumentację architektonicznej realizacji, ale zwracamy uwagę na ich wymiar artystyczny, sposób kadrowania czy przedstawiania w określony sposób detali. Nawet nie widząc modeli możemy, analizując poszczególne fotografie, mieć wrażenie uczestniczenia w całym procesie kreowania przestrzeni *Endless House*.

Z całą pewnością pierwszymi studiami do koncepcji modelowej *Endless House* były rysunki poszczególnych elementów, wykonywane za pomocą różnych technik, obrazujące również przemiany i różnorodność pomysłów Kieslera. Podstawą do analizowania ostatecznej koncepcji modelowej jest plan, wykonany w 1959 r. na niebieskim papierze, będący projektem dla Museum of Modern Art, prezentujący przekrój, kolejne elewacje plany *Endless House*¹². W roku 1959 r. Kiesler rozpoczął również wykonywanie dużego i małego modelu (z siatki drucianej, zaprawy cementowej i plexiglasu)¹³. Także i te etapy pracy zostały udokumentowane za pomocą fotografii. W dobie rozwoju fotografii jako nowego medium także dla Kieslera stało się ono niezbędnym narzędziem w jego pracy artystycznej.

Można się zastanawiać, dlaczego w przypadku zarówno *Endless House*, jak i wcześniejszych jego prac tak wiele fotografii zostało przez niego i jego współpracowników wykonanych. Z całą pewnością jednym z najważniejszych powodów było udokumentowanie całego procesu twórczego. Koncepcja *Endless House* w założeniu samego autora stała się tak naprawdę kwintesencją jego życia artystycznego, jako pewna całość idealna i dlatego też wykonywany model miał

¹² Plan ten, prezentujący widok poszczególnych poziomów i elewacji, o wymiarach 90×126,5 cm, obecnie jest przechowywany w Fundacji Fredericka i Lilian Kiesler w Wiedniu. Reprodukowany m.in. w książce: F.J. Kiesler. *Endless Space*, Wien 2001.

¹³ Modele z 1959 r. (dar drugiej żony Kieslera) Lillian przechowywane w kolekcji Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku.

być tą najważniejszą realizacją. Analiza całości materiałów archiwalnych wyraźnie nam pokazuje, iż kolejne wersje, wariacje tej koncepcji były bardzo pieczołowicie dokumentowane w formie rysunkowej. Zachowana i dotychczas w większości zarchiwizowana spuścizna rysunkowa pokazuje, że artysta wielokrotnie i w różnych momentach powracał do tej koncepcji, wykorzystując zarówno wielkoformatowe powierzchnie, jak również niewielkie skrawki papieru czy notatniki.

Zachowane fotografie są znakomitym studium podejścia samego artysty do jego projektów. Dokumentacja obejmuje krok po kroku poszczególne etapy realizacji projektu wdrażanie od idei do fizycznej realizacji, obserwujemy samego artystę oraz jego współpracowników, jak układają poszczególne elementy koncepcji architektoniczno-rzeźbiarskiej. Co ciekawe, zachowana też jest cała seria fotografii, które przedstawiają samego artystę w trakcie pracy, ale również siedzącego czy stojącego obok projektu, niepatrzącego się na widza, będącego niejako kolejnym elementem kompozycyjnym fotografii – ja i dzieło to jedno. Często Kiesler przedstawiany jest siedzący obok powstającej realizacji, kontemplujący ją, stanowiący tak naprawdę integracyjną część tego projektu, widać to między innymi na serii fotografii prezentujących wystawę *Art of the Century* w galerii Peggy Guggenheim w Nowym Jorku w 1942 r. Także praktycznie wszystkie wystawy prezentujące jego projekty zostały utrwalone za pomocą fotografii.

Nie tylko najważniejsza realizacja życia Kieslera, czyli *Endless House* była dokumentowana permanentnie w trakcie całego cyklu powstawania. Wspomniany wcześniej *Space House* z 1933 r. posiada również serię fotografii¹⁴, jak również projekt *Bucephalus*, nazywany niekiedy małą wersją *Endless House*, został uwieczniony przez Hansa Namutha w Amagansett na Long Island w Nowym Jorku.

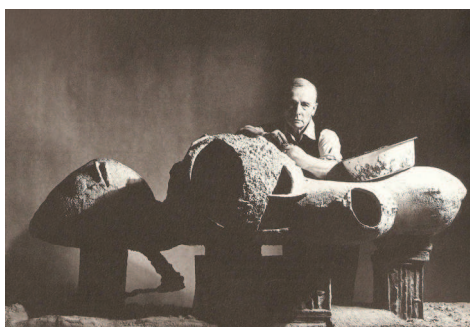
Wspomnienia samego artysty, jego współpracowników oraz zachowane realizacje wskazują, że Kiesler bardzo żywo interesował się fotografią i możliwościami jej wykorzystania w procesie kreacji artystycznej. Analiza licznych fotografii zachowanych w Fundacji Kieslera wskazuje, że poza dokumentacją rysunkową i rzeźbiarską sesje fotograficzne wykonywane przez zaproszonych fotografów stanowiły równorzędny sposób prezentacji idei nie tylko architektonicznej, jak *Space Theatre* czy *Endless House*, ale również procesu malarskiego, jak to jest widoczne w abstrakcyjnej serii *Galaxies* (od początku lat 50.), będącej korespondencją z działaniami artystycznymi Willema de Kooninga, Jacksona Pollocka czy Marka Rothko.

Często sam artysta przedstawiany jest w swej pracowni, otoczony modelami, ale nigdy nie są to fotografie typowo pamiątkowe, z artystą pozującym i patrzącym wprost na widza, ale nawet w tych fotografiach widać przemyślaną kompozycję i chęć przekazania idei przestrzeni i postaci ludzkiej.

¹⁴ D. Bogner, s. 66–70.

W związku z tym wydaje się, że propozycja wysunięta przez Museum of Modern Art spotkała się ze sporym entuzjazmem samego autora. Nie udało się niestety zrealizować kompletnej wizji artysty, w związku z tym doszedł on do wniosku, iż fotografie przedstawiające wnętrza i poszczególne detale konstrukcji zawieszane wokół modeli z całą pewnością uplastycznia jego wizję, stając się tak naprawdę nie tyle uzupełnieniem, ale równorzędnym elementem ilustrującym tę koncepcję.

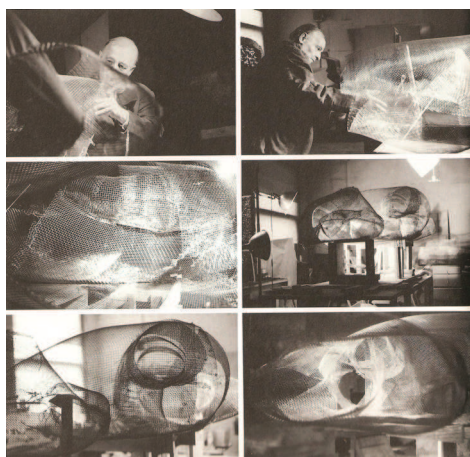
Analiza nigdy niezrealizowanej w pełnej skali idei *Endless House* daje nam pewien obraz podejścia Fredericka Kieslera do życia i do otaczającego go świata. Nawiązując do odwiecznych wierzeń o archetypicznej jaskini, urzeczywistnił je w symbolicznej, kosmologicznej i magicznej koncepcji architektury jako mikrokosmosu w odniesieniu do makrokosmosu, zwracając jednocześnie uwagę na podstawowe duchowe i fizyczne potrzeby człowieka, dostosowując swoje kolejne realizacje do jego skali. Ta wizja, rozwijana od lat dwudziestych, uwieczniona w setkach szkiców, planów i modeli stała się tak naprawdę kwintesencją życia samego artysty. Mimo tradycyjnego warsztatu i nieustannego udoskonalania swojej wizji wykorzystywał również nowoczesne, dostępne mu technologie, takie jak fotografia, dzięki której możemy dużo lepiej zrozumieć jego idee architektoniczne. Nie należy jednak zapominać, że zachowane cykle fotograficzne nie były tylko i wyłącznie mechanicznym zapisem procesu tworzenia, ale same w sobie stanowią kreację artystyczną tworzoną jednocześnie przez autorów fotografii, jaki i samego Fredericka Kieslera.



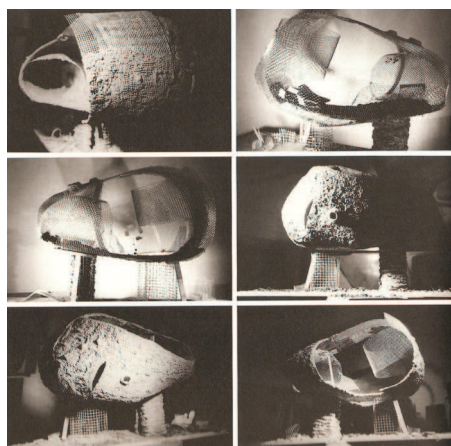
II. 1



II. 2



II. 3



II. 4