

Katarzyna Maleszko

Krajobrazy Japonii

Drzeworyt japoński
ukiyo-e i *shin hanga*
ze zbiorów
Muzeum Narodowego
w Warszawie

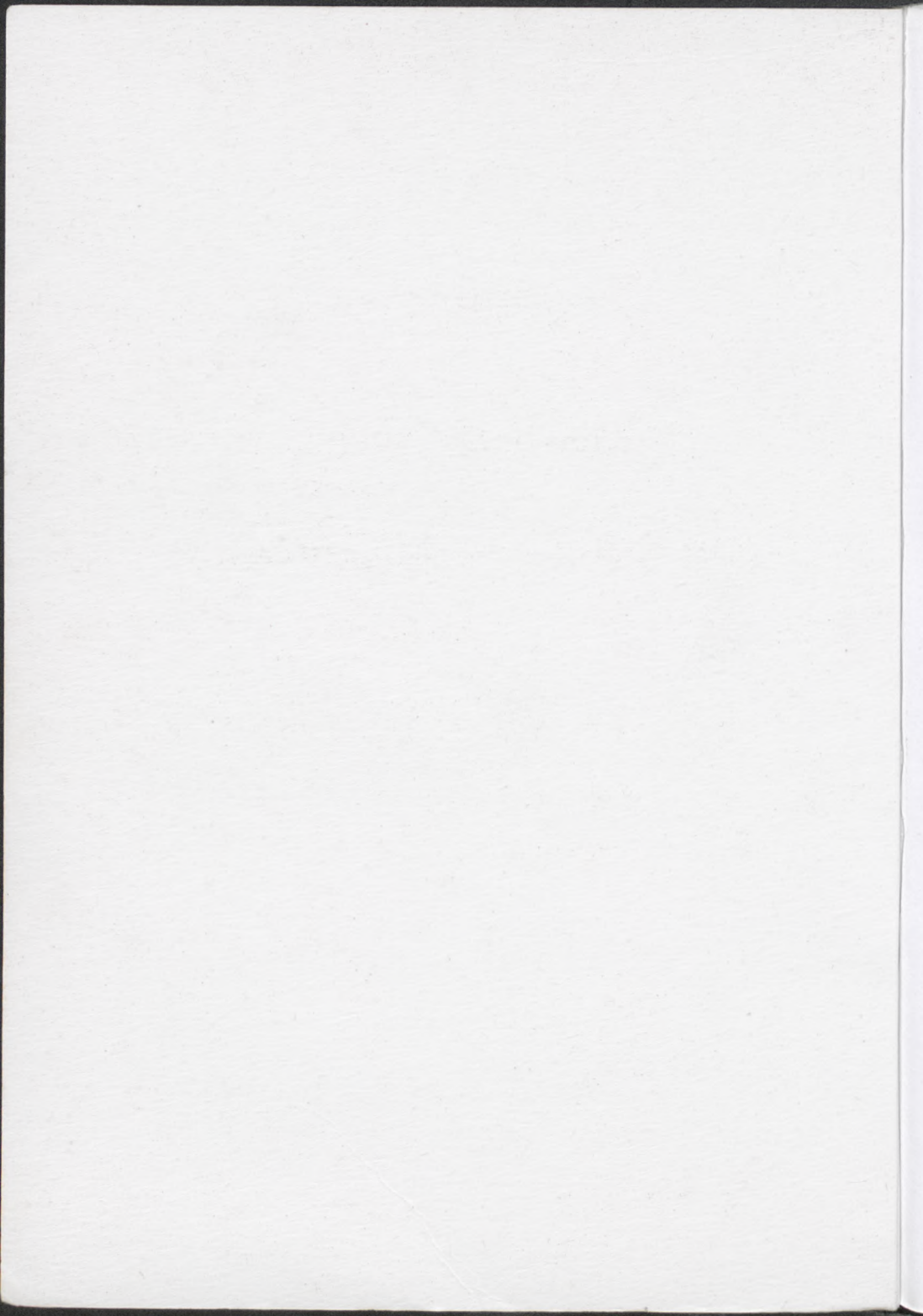
東海道
五十三對



eh.Kmw
aleszko, Katarzy

Sztuka

Wydawnictwo Neriton



481690

Sikora

Katarzyna Maleszko

Krajobrazy Japonii

Drzeworyt japoński *ukiyo-e* i *shin hanga*
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie



Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2005

Redakcja i korekta

Anna Lisiecka

Indeks osób

Jędrzej Skajster

Opracowanie graficzne i projekt okładki

Małgorzata Górską

Na okładce

Andō Hiroshige, *Ejiri*, 1847 (z cyklu *Tōkaidō gojūsan tsui*)

Fotografie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

© Copyright by Katarzyna Maleszko

© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-89729-43-1

Publikacja dofinansowana przez
Ministerstwo Nauki i Informatyzacji
Muzeum Narodowe w Warszawie



Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2005
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
neriton@ihpan.edu.pl, www.neriton.apnet.pl
Nakład 400 egzemplarzy
Objętość 18 arkuszy wydawniczych

Lb. graf.
9M503

E. 1356/06

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział pierwszy. Kolekcja japońskiego drzeworytu <i>ukiyo-e</i> i <i>shin hanga</i> w zbiorach Muzeum Narodowego	7
Rozdział drugi. <i>Ukiyo-e</i> : obrazy przemijającego świata	19
2.1. Tło historyczne i społeczne	19
2.2. Rozwój drzeworytu <i>ukiyo-e</i> : techniki, szkoły, artyści	24
2.3. Pejzaż <i>ukiyo-e</i> w epoce Edo	34
2.4. Skok w nowoczesność i wierność tradycji. Pejzaż w okresie Meiji i Taisho	72
Rozdział trzeci. <i>Kachōga</i> , czyli „obrazy kwiatów i ptaków” ...	85
3.1. Okres Edo	87
3.2. Okres Meiji i Taishō	96
Słownik technik i formatów drzeworytu japońskiego	103
Słownik japońskich pojęć i terminów	105
Biogramy artystów	108

Abstract	118
Wybrana bibliografia	123
Spis ilustracji	126
Indeks osób	136

Wstęp	2
Rozdział pierwszy. Kolekcja japońskiego drzeworytu w Muzeum Narodowym w Warszawie	7
Rozdział drugi. Ujście i obszar przemysłowego świata	19
2.1. To historię i sztuki	19
2.2. Rozwój drzeworytu	34
2.3. Przejście w epokę Edo	34
2.4. Skok w nowoczesność i wielość tradycji	75
Rozdział trzeci. Kształt, treść, obszar, wykonawcy i pytania	87
3.1. Okres Edo	87
3.2. Okres Meiji i Taisho	96
Słownik technik i formatów drzeworytu japońskiego	103
Słownik japońskich pojęć i terminów	107
Biogramy artystów	108

E. 1356/06

Wstęp

Fascynacja Japonią i jej kulturą na naszym kontynencie trwa nieprzerwanie od drugiej połowy XIX wieku. W ostatnich latach obserwujemy nasilenie tych zainteresowań, obejmujących nie tylko tradycyjne dziedziny, jak ikebana, malarstwo tuszowe, *origami* i poezja *haiku*, zachwycające swym wysublimowanym wdziękiem, trafną syntezą, precyzją, niedopowiedzeniem, ale także dokonania w dziedzinie nauki, techniki, architektury.

Drzeworyt *ukiyo-e*, od ponad stu lat analizowany, badany i poznawany przez Europejczyków, jest źródłem doznań estetycznych, pomaga lepiej zrozumieć kulturę i tradycję Japonii oraz tę niezwykłą wrażliwość w postrzeganiu świata, jego przyrody i mieszkańców. Niezmiennie jest też źródłem inspiracji dla artystów z kręgu kultury europejskiej, a także dla twórców japońskich.

W Polsce istnieją dwie duże kolekcje drzeworytu *ukiyo-e* – w Muzeach Narodowych w Krakowie i Warszawie. Kolekcja krakowska, zebrana przez Feliksa „Mangghę” Jasińskiego, jest dużo lepiej znana i opisana. Skromniejsze zbiory warszawskie, mimo kilku wystaw zorganizowanych w latach siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, a także na początku obecnego wieku, są w mniejszym stopniu obecne w świadomości miłośników sztuki i bywalców galerii. Spowodowane jest to w dużej mierze brakiem w Muzeum Narodowym w Warszawie stałej galerii prezentującej kolekcję japońską. Wystawy czasowe, jak

sama nazwa wskazuje, trwają niedługo i siłą rzeczy skazane są na zapomnienie.

To skromne opracowanie ma za zadanie przybliżyć gronu osób zainteresowanych sztuką japońską warszawskie zbiory drzeworytu *ukiyo-e*. Powstały one w dużej mierze dzięki ofiarności ludzi takich jak Olgierd Koreywo oraz generał Stefan Dembiński i jego syn Maciej Dembiński, którzy swoją szczodrobliwością wzbogacili narodową kolekcję. W opis samej kolekcji wpleciony został, z konieczności syntetycznie potraktowany, rys historyczny omawiający dzieje rozwoju drzeworytu pejzażowego i kompozycji określanych terminem „obrazy kwiatów i ptaków”.

Ryciny ukazujące krajobrazy i przyrodę Japonii są swoistą podróżą po tym kraju, podróżą fascynującą i coraz bardziej wciągającą. Oglądamy ten kraj w różnych odsłonach pór roku i aury, jak mówi w wierszu Ihara Saikaku: „Znów tego roku/ śliwy więdź i wiśnie/ wistarie, barwne klony”¹.

¹ I. Saikaku, *Hasu-no mi*, 1691, tłum. A. Żuławska-Umeda, w: *Haiiku*, Wrocław 1983, s. 5.

Rozdział pierwszy

Kolekcja japońskiego drzeworytu *ukiyo-e* i *shin hanga* w zbiorach Muzeum Narodowego

Ukiyo-e – „obrazy płynącego świata”, jeden z najlepiej znanych i najbardziej podziwianych w Europie nurtów malarstwa i grafiki japońskiej, w Polsce zdobył uznanie zbieraczy stosunkowo późno, bo dopiero pod koniec XIX wieku. Wartość i rangę sztuki japońskiej pierwszy uświadomił polskiemu środowisku artystycznemu i literackiemu Feliks „Manggha” Jasiński (1861–1929), którego kolekcja i działalność na rzecz propagowania sztuki japońskiej została wyczerpująco opisana w rozlicznych publikacjach¹. Obrażony na środowisko warszawskie za lekceważący, a nierzadko wręcz pogardliwy stosunek do swojej „japońskiej” pasji i popularyzatorskich poczynań, przeniósł się do Krakowa, który w ten sposób zyskał interesującą i cenną kolekcję. Wydarzenie to nie najlepiej świadczy o smaku i wyrobieniu artystycznym ówczesnego środowiska warszawskiego, ale znając przyszłe losy naszego kraju można powiedzieć, że dobrze się stało; najprawdopodobniej kolekcja Jasińskiego podzieliłaby za

¹ Z licznych prac zasługujących na uwagę wypada wspomnieć m.in.: *Ukiyo-e – Dawny drzeworyt japoński ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, Kolekcja Feliksa Jasińskiego*, red. Z. Alberowa, katalog wystawy, Kraków 1988; M. Martini, *Feliks Manggha Jasiński – kolekcjoner i propagator sztuki japońskiej w: Chopin–Polska–Japonia*, katalog wystawy z okazji 80 rocznicy nawiązania oficjalnych stosunków między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego, Warszawa–Tokio 1999.

niewiele ponad 30 lat los Warszawy i jej zabytków. Wypowiadając krytyczne słowa o ówczesnych warszawiakach, trzeba jednak pamiętać, że nie brakło tu ludzi żywo zainteresowanych najnowszymi prądami w sztuce i zafascynowanych kulturą japońską, o czym świadczy wydawany w latach 1900–1907 przez Zenona Przesmyckiego miesięcznik literacko-artystyczny „Chimera”, który jednych zachwycał, innych oburzał².

Początki kolekcji drzeworytu japońskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie sięgają pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Spory zbiór japońskiego malarstwa, drzeworytu i rzemiosła artystycznego był w posiadaniu znanego warszawskiego finansisty, miłośnika i znawcy sztuki Mathiasa Bersohna, który w 1908 roku ofiarował go Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych; w 1920 roku Towarzystwo przekazało zbiór w depozyt Muzeum Narodowemu w Warszawie, gdzie *japonica* początkowo stanowiły część kolekcji Działu Etnografii Polskiej i Obcej. Kolekcja Bersohna podzieliła wojenne losy większości warszawskich zabytków – prawie wszystkie przedmioty zaginęły lub uległy zniszczeniu.

W 1919 roku zbiory Muzeum powiększyły się o kolekcję Stanisława Glezmera. Ten warszawski przemysłowiec i właściciel majątku w Strugach pod Sochaczewem wyjechał w 1908 roku w podróż na Daleki Wschód – do Chin i Japonii. Po powrocie zbudował w Strugach Pawilon Japoński, w którym umieścił przedmioty przywiezione z wyprawy. Wśród nich znajdowało się, jak podaje katalog zbiorów³, 28 przedmiotów, które, sądząc z opisu, poza pracami Utamaro (nie zachowanymi), były współczesnymi

² Ważniejsze prace poświęcone „Chimerze” to m.in.: E. Kurkowa, *Przegląd treści „Chimery”, 1901–1907*, Lwów 1936; R. Taborski, *W kręgu „Chimery”*, w: *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974; *W kręgu „Chimery”. Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, katalog wystawy, Warszawa 1980.

³ *Katalog przedmiotów znajdujących się w „Pawilonie Japońskim” w Strugach Ziemi Sochaczewskiej, 1909–1914*, rozdział *Ryciny*, s. 6. Nie jest podany autor katalogu, ale najprawdopodobniej jest nim sam Stanisław Glezmer.

pracami o charakterze często pamiątkarskim (na przykład grafiura *Widok à la Nikko*). Natomiast zachował się w zbiorach Muzeum przywieziony przez Glezmera piękny drzeworyt Katsushiki Hokusai (1760–1849), *Zbiór sitowia (Tokusa kari)* z cyklu *Prawdziwe zwierciadło chińskiej i japońskiej poezji (Shiika shashin kagami)*; choć to reprint z epoki Meiji (oryginalna seria pochodzi z lat 1832–1833), wraz z inną ryciną kupioną do muzeum w latach siedemdziesiątych XX wieku są w muzealnych zbiorach polskich jedynymi przykładami tego wyjątkowego cyklu drzeworytniczego⁴.

Właściwie cała kolekcja drzeworytu *ukiyo-e* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie powstała w czasach powojennych, dzięki hojnym darom i licznym zakupom dokonanyom zwłaszcza w latach siedemdziesiątych XX wieku. Dziś liczy ponad 900 prac.

Najhojniejszy dar Muzeum zawdzięcza Olgierdowi Koreywie, który w czasach II wojny światowej pływał na brytyjskich okrętach wojennych, dosłużywszy się stopnia kapitana. Po wojnie pracował w angielskiej marynarce handlowej. Kulturą Japonii zafascynował się jeszcze w 1940 roku, kiedy koleje losu rzuciły go na Daleki Wschód i przez jakiś czas pracował jako doradca do spraw morskich przy działającej jeszcze wówczas polskiej ambasadzie w Tokio.

Zbiór drzeworytów *ukiyo-e* Koreywo gromadził przez wiele powojennych lat, przywożąc je z rejsów i kupując w Londynie, gdzie osiadł na stałe. Zmarł w październiku 1977 roku; dar przekazał do Muzeum zgodnie z wolą zmarłego jego brat, Kazimierz Koreywo⁵.

⁴ *Katalog przedmiotów...*, rozdział *Obrazy*, s. 8.

⁵ Wszystkie informacje o życiu O. Koreywo czerpię z przygotowanego przez Łucję Sobeczką katalogu wystawy zorganizowanej w październiku 1978 roku w gmachu MNW: *Drzeworyt japoński XVIII–XX wieku z daru Olgierda Koreywo z Londynu* [b.m.d.w.].

Przekazana w grudniu 1977 roku kolekcja Olgerda Koreywy liczy 311 prac (w tym kilka niewielkich obrazów) aż 80 artystów *ukiyo-e* i *shin hanga*, przy czym wielokrotnie twórczość określonego przedstawiciela tego nurtu reprezentuje zaledwie jedna lub kilka rycin, stąd taka mnogość nazwisk. Niestety znaczna jest liczba reprintów, nie zaś rycin z pierwszego wydania. Dotyczy to zwłaszcza tak słynnych i popularnych od wielu dziesięcioleci w Europie pejzaży Katsushiki Hokusai i Andō Hiroshige. Prac tego ostatniego jest w darze Koreywy aż 105, niestety, żaden z licznych pejzażowych cykli graficznych nie jest kompletny. Z cyklu *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō* (*Tōkaidō gojūsan tsuginouchi*, 1833–1834) liczącego ogółem 55 plansz, kolekcjoner zgromadził jedynie 12 rycin; z późniejszych serii powtarzających temat gościńca Tōkaidō – m.in. *Gyōsho Tōkaidō*, *Kyōka Tōkaidō*, *Tsutaya Tōkaidō* – zebrał jedynie po kilka rycin, w większości z późniejszych tłoczeń. Z cyklu *Stawne widoki z pięćdziesięciu trzech stacji* (*Gojūsan tsugi meisho zue*, 1855), jednego z trzech dużych cykli formatu pionowego *ōban*, stworzonych przez Hiroshige w końcowych latach życia, Muzeum posiada dzięki Koreywie 6 plansz. Z liczącego 70 plansz cyklu *Słynne widoki z sześćdziesięciu prowincji* (1853) jest tylko 6 kompozycji. Ogromna, licząca 100 rycin ostatnia seria pejzażowa Hiroshige, *Sto widoków Edo*, w kolekcji Koreywy jest reprezentowana jedynie 8 planszami.

Wprawdzie Muzeum ma jeszcze kilka rycin z tego cyklu, kupionych w latach siedemdziesiątych XX wieku, ale są to bardzo późne, zwykle nie najlepiej tłoczone reprinty, jakich nie brak w antykwariatach w całej Europie. Koreywie zawdzięcza Muzeum niewielki zbiór drzeworytów *kachōga* Hiroshige, stworzonych przez artystę w latach trzydziestych XIX wieku: kilka rycin formatu *chūtanzaku* (około 37 x około 13 cm), wśród których na szczególną uwagę zasługują takie słynne kompozycje jak *Para przepiórek i małki* (początek lat trzydziestych XIX wieku,

drzeworyt z kolekcji późniejszy), *Kukutka lecąca w deszczu* (połowa lat trzydziestych XIX wieku; ta odbitka też późniejsza), *Lwy łąrashishi nad przepaścią* (około 1830); są też dwie kompozycje *kachōga* formatu *ōban* – *Langusta i dwie krewetki* oraz *Ryba tai* (1832–1834).

Twórczość innego wybitnego artysty schyłkowego okresu *ukiyo-e*, Utagawy Kunisady I (1786–1864), jest w kolekcji Koreywy również dość obficie reprezentowana (36 rycin). Trzy ryciny pochodzą z cyklu będącego wspólnym przedsięwzięciem tego artysty i Hiroshige: *Pięćdziesiąt trzy stacje przez dwa pędzle* (*Sō hitsu gojūsan tsugi*, 1854–1857), uważanego za jeden z najbardziej udanych rezultatów współdziałania obu twórców. W kompozycjach, których tematem jest szlak Tōkaidō, Kunisada wykonał widniejące na pierwszym planie postacie – legendarne, historyczne lub zwykłych podróżnych, a Hiroshige krajobrazy kolejnych postojów na gościńcu. Cały cykl składa się z 55 rycin. Większość prac Kunisady to przede wszystkim najbardziej typowe dla jego twórczości kompozycje *yakusha-e*, ukazujące znanych aktorów *kabuki*, głównie w różnych odgrywanych ówczesnie rolach oraz wizerunki *bijin*, czyli pięknych kobiet – gejsz, kurtyzan, bohatererek słynnych romansów, postaci historycznych i literackich. Spora, bo licząca 22 plansze jest też grupa drzeworytów Utagawy Kuniyoshiego (1797–1861). Do najciekawszych można zaliczyć kompozycje pejzażowe, mniej typowe dla tego artysty specjalizującego się głównie w tematyce historycznej, scenach heroicznych lub pełnych grozy. Piękna rycina z cyklu *Słynne miejsca Wschodniej Stolicy* (*Tōto meisho*), nosząca tytuł *Wyspa Tsukuda* (1833), ukazuje łódź przepływającą pod podporami mostu Eitaibashi, za którymi widać w dali wyspę Tsukuda i przycumowane przy jej wybrzeżu łodzie rybackie. Uroku kompozycji dodają unoszące się w powietrzu i opadające na wodę skrawki papieru rozrzucone z mostu; ten zabieg formalny niezwykle sugestywnie sugeruje uchwycenie przez artystę ulotnej chwili.

Pejzaż stanowi rozbudowane tło dla scen figuralnych ilustrujących przykłady wzorowych, opartych na konfucjańskich naukach, synowskich zachowań przedstawionych w liczącym 24 ryciny cyklu *Dwadzieścia cztery wzory miłości synowskiej* (*Ni-jū-shi kō dōji kagami*, około 1840), jeszcze raz potwierdzając klasę Kuniyoshiego jako pejzażysty. W kolekcji Koreywy znajdują się tylko dwie ryciny z tego cyklu – jedna przedstawiająca Gomo, który przynosi ojcu naczynie z kadzidłem, aby odpędzić komary oraz druga z Kyoshi i jego żoną łowiącymi rybę i czerpiącymi wodę dla starej matki. Na obu wspomnianych pracach postacie umieszczone są na tle rozległego pejzażu z chatami i górami na dalekim planie; na obu widać też umiejętne zastosowanie przez artystę zasad perspektywy zbieżnej.

Z bogatego dorobku Hokusai kolekcjoner zgromadził mniej znane, ale bardzo interesujące prace figuralne i strony ze słynnego szkicownika *Manga*; poza tym po kilka rycin z różnych serii pejzażowych artysty, takich jak *Widoki słynnych mostów we wszystkich prowincjach* (*Shōkoku meikyō kiran* – dwie plansze; całość liczy 11 rycin) oraz *Trzydzieści sześć widoków góry* (*Fuji Fugaku sanjūrokkei* – dwie ryciny tej jednej z najbardziej znanych serii liczącej ogółem 46 plansz). Zaden z licznych cykli artysty nie jest kompletny – zwykle kolekcjoner zdołał zgromadzić jedynie kilka rycin z jakiegoś cyklu. Z twórczości artystów drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku jest m.in. po kilka prac Ippitsusai Bunchō (tworzył około 1765–1792), Momokawy Chōki (tworzył w końcu XVIII i na początku XIX wieku), Torii Kiyonagi (1752–1815), Isody Koryūsaia (tworzył około 1764–1788). Nieco więcej zebrał Koreywo rycin Utagawy Toyokuniego I (1769–1825), znanego twórcy przede wszystkim podobizn aktorów, a także *bijin*, mistrza Utagawy Kunisady I. Z siedmiu plansz pięć to wizerunki aktorów *kabuki*, dwie zaś prace to kompozycje ilustrujące sceny z *Chūshingura* – popularnej sztuki z repertuaru teatru *kabuki*, opowiadającej o historycznym wydarzeniu z 1702 roku, kiedy to

47 samurajów pomściło śmierć swego pana, a później zostało skazanych przez szoguna na honorową śmierć. Sceny z *Chūshingura* były jednym z popularnych tematów podejmowanych przez artystów *ukiyo-e* w XVIII i XIX wieku.

Koreywie Muzeum Narodowe zawdzięcza też jedyne w swoich zbiorach prace wybitnego grafika schyłkowej fazy *ukiyo-e*, Tsukioki Yoshitoshiego (1839–1892), tworzącego w burzliwych czasach upadku szogunatu i przełomowych w dziejach Japonii latach epoki Meiji. W twórczości kontynuował wprawdzie heroiczną i historyczną tematykę podejmowaną przez swego mistrza, Utagawę Kuniyoshiego, ale dzięki zniesieniu cenzury mógł rozszerzyć ją o kompozycje będące ilustracją współczesnych wydarzeń. Z serii *Sto postaci księżycy* (*Tsuki hyakushi*, 1885–1892), słuszenie uważanej za arcydzieło artysty, w którym w niezwykle indywidualny sposób, poetycko i sugestywnie ukazał sceny nawiązujące do klasycznych chińskich i japońskich dzieł literackich, historii, legend, aż po sceny ilustrujące czasy mu współczesne, w warszawskich zbiorach znajdują się jedynie dwie prace. Są to: rycina przedstawiająca Hakuga-no Sammiego (913–980) i niewidomego dworzanina, grających na flecie przy bramie Suzakumon w Kioto (1886) i druga, na której artysta ukazał chińskiego filozofa Ze Lu, ucznia Konfucjusza, który wędruje przez góry, dźwigając worek ryżu dla swych rodziców i nie ustaje przy tym w pogłębianiu wiedzy, czytając przy świetle księżycy (1889). Dwie pozostałe ryciny Yoshitoshiego w zbiorze Muzeum Narodowego to prace satyryczne: pochodząca z około 1870 roku scenka zderzenia w locie dwóch *tengu* – długonosych stworzeń o ptasich skrzydłach – wydana z okazji połączenia Tokio i Jokohamy linią telegraficzną, oraz rycina zatytułowana *Tanzen-sugata*, przedstawiająca samuraja w szerokim kimonie i wielkim słomianym kapeluszu, przy wejściu do Yoshiwary wiosną; koncept polega na grze słów – oznacza „w wywatowanym kimonie”, ale pisane innymi znakami czytany identycznie –

postawę zawstydzienia lub jeszcze inaczej – postać jawną, nie-
ujawnioną.

Okolo 30 rycin zbioru Koreywy to prace artystów nurtu *shin hanga*, działających pod koniec XIX i w pierwszej połowie XX wieku i dążących do odrodzenia japońskiego drzeworytu poprzez połączenie rodzimej tradycji z inspiracjami sztuką Zachodu, a zwłaszcza takimi jej cechami jak realizm, światłocień i przestrzeganie zasad perspektywy zbieżnej. Kawase Hasui (1883–1957), od lat dwudziestych XX wieku tworzący nastrojowe krajobrazy, które przyczyniły się do odrodzenia japońskiej grafiki pejzażowej, jest reprezentowany przez jedynie dwie prace – zimowy widok *Most Yakumo na terenie świątyni Nagata w Kōbe*⁶, pochodzący z cyklu *Widoki Japonii II* (1934) i piękny nokturn *Miyajima w świetle księżyca* (1947) – jest to motyw wielokrotnie powtarzany przez samego Hasui (m.in. w 1921 i 1928 roku) oraz przez innych współczesnych mu japońskich artystów. Samo ujęcie tematu zawsze było dość konwencjonalne, ale uchwycenie niepowtarzalnego klimatu zatoki i wylaniającego się z wód torii sprawia, że ryciny te niezmiennie cieszą się wielką popularnością.

Ohara Shōson (1877–1945), malarz i grafik tworzący w tradycyjnym stylu, znany jest głównie z bardzo dekoracyjnych, popularnych do dziś kompozycji *kachō* i pejzaży; w kolekcji Koreywy są cztery prace Shosona – trzy *kachōga* powtarzające klasyczne tematy sztuki japońskiej: *Małpka łowiąca światło księżyca*, *Chidori na plaży*, *Klucz dzikich gęsi i księżyc* oraz pejzaż ukazujący rybackie łodzie powracające do portu. Sześć kart z albumu *Shōtei kachō gafu* to jedyne w warszawskiej kolekcji prace wybitnego artysty schyłku XIX i początku XX wieku, Watanabe Seiteia (1851–1918), który zdobył sławę jako malarz *kachōga*, a wspomniany album zaliczany jest do najwyższych osiągnięć drzeworytu japoń-

⁶ Taka sama rycina kilka lat wcześniej, w roku 1972, została zakupiona do Muzeum.

skiego w czasach restauracji Meiji. Jeden z najwybitniejszych artystów epoki Meiji, Ogata Gekkō (1859–1920), malarz, grafik, ilustrator, parający się też zdobieniem ceramiki i laki, był twórcą pejzaży w stylu szkoły *nanga*, a także kompozycji *kachōga* i *bijinga* oraz scen bitewnych z wojny chińsko-japońskiej. Olgierd Koreywo ofiarował Muzeum trzy ryciny Gekkō i są to jedyne prace tego artysty w zbiorach warszawskich. Dwie pochodzą z cyklu *Nihon hana zu-e* (*Kwiaty Japonii*, 1892), jedna z cyklu *Fujin fuzoku ga* (*Obyczaje kobiet*, 1898).

Innymi hojnymi donatorami, którzy wzbogacili znacząco warszawską kolekcję są, nieżyjący już, generał Stefan Dembiński i jego syn, inżynier Maciej Dembiński. Stefan Dembiński w 1958 roku ofiarował Muzeum Narodowemu duży zbiór europejskich starodruków i rycin, a w 1971 i 1972 roku przekazał za pośrednictwem Macieja Dembińskiego 48 drzeworytów japońskich z cyklu *Ozdobne plansze dekorowane według antologii Stu Poetów* (*Ogura nazarae hyakunin isshu*, 1845–1847); jest to znana, duża seria drzeworytnicza, wydana przez Ibayę Sensaburō i będąca pracą trzech wybitnych artystów schyłkowej fazy *ukiyo-e* – Hiroshige, Kunisady i Kuniyoshiego. Pierwszy z wymienionych wykonał 35 projektów rycin tego cyklu, drugi – 14, trzeci zaś – 51. Wiersze sławnych japońskich poetów, pisane kursywą, zostały umieszczone na planszach w kartuszu u góry, a kompozycja figuralna, zwykle tematycznie dość luźno związana z samym wierszem, widnieje poniżej; w jej tło wpleciona jest inskrypcja z komentarzem autorstwa Ryūkatei Tanekazu. Ryciny te są fragmentem kolekcji zebranej przez brata generała, Stanisława Dembińskiego, orientalistę, który przed II wojną światową pracował w dyplomacji i przebywał na placówkach w Chinach i Japonii. Tam zastał go wybuch wojny i tam w 1941 roku zakończył życie. W 1939 roku Stanisław wysłał do Polski duży dar sztuki japońskiej, liczący ponad 800 eksponatów, który dotarł do Gdyni w sierpniu; wojenny chaos, jaki wkrótce zapanował w kraju

sprawił, że zaginęły one bez śladu. Wiadomo jedynie, że nie dotarły do Muzeum Narodowego. W rękach rodziny pozostały skromne resztki kolekcji Stanisława.

W 2002 roku Maciej Dembiński, od czasu wojny mieszkający za granicą, obecnie w Kanadzie, ofiarował Muzeum to, co znajdowało się jeszcze w jego posiadaniu ze zbiorów stryja. Prócz przedmiotów rzemiosła artystycznego, są to 84 drzeworyty *ukiyo-e* kilku twórców, pochodzące z końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. Do najcenniejszych należy m.in. cykl *Dwanaście miesięcy* Utagawy Kunisady oraz niemal kompletny (bez 5 plansz) słynny cykl Andō Hiroshige, *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō* z lat 1833–1834. Ryciny pochodzą wprawdzie z różnych wydań, ale są dobrze zachowane i stanowią cenne wzbogacenie warszawskiej kolekcji. W darze Koreywy, jak już było wspomniane, jest jedynie 12 plansz z tego cyklu, niektóre z bardzo późnych wydań i w nie najlepszym stanie. W 1974 roku z tejże serii kupiono do muzeum rycinę *Stacja Shinagawa*. W zbiorach polskich jedynie Kraków posiada wszystkie ryciny tego cyklu; dzięki darowi Dembińskiego kolekcji warszawskiej pozostało do uzupełnienia zaledwie kilka plansz.

W 1972 roku Witold Leitgeber, ofiarowując Muzeum artystyczną spuściznę po wybitnym polskim artyście mieszkającym i tworzącym na emigracji, Konstantym Brandlu, przekazał również kilka japońskich grafik należących do artysty. Większość z nich była w fatalnym stanie zachowania, a na uwagę zasługuje właściwie jedynie praca Hokusai – jedna z plansz z cyklu *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* – rycina *Wybrzeże zatoki Tago blisko Ejiri na drodze Tōkaidō*. Choć jest to odbitka z późniejszego wydania cyklu (pierwsze pochodzi z początku lat trzydziestych XIX wieku), wzbogaciła jednak stosunkowo niewielką liczbę prac Hokusai, jaką udało się zgromadzić w Muzeum. Wspomniana słynna seria ukazująca w rozmaitej scenerii widok wulkanu Fuji jest w naszej kolekcji reprezentowana jedynie kilkoma planszami

(całość cyklu liczy 46 rycin – 36 podstawowych i 10 dodanych przez artystę później i noszących podtytuł *ura Fuji – Fuji z drugiej strony*).

W 1995 roku Ewa Kawenoki-Minc i Bronisław Minc ofiarowali Muzeum hojny dar w postaci wyrobów rzemiosła artystycznego chińskiego i japońskiego; wśród podarowanych przedmiotów było 11 rycin *ukiyo-e* – po kilka prac Utagawy Kunisady, Utagawy Kuniyoshiego i Utagawy Kunichiki, które uzupełniły i tak już imponujący warszawski zbiór dokonań tych twórców, zgromadzony głównie dzięki darom rodziny Dembińskich i Olgierda Koreywo, jak również trafnym zakupom.

Zakupy dokonane przez Muzeum w latach siedemdziesiątych XX wieku znacznie powiększyły kolekcję japońskiego drzeworytu, jednak dość duża liczba kupionych wtedy rycin to późne kopie prac znanych artystów. Tak jest przeważnie w przypadku rycin Ando Hiroshige, a także *surimono* (drzeworytów wydawanych w ograniczonej ilości, na specjalne zamówienie) z lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku wybitnych twórców tego gatunku – Hokusai, Hokeia, Shigenobu, Gakuteia. Na przykład w 1975 roku kupiony został duży zespół *surimono* wspomnianych wyżej autorów; wszystkie plansze są kopiami – reprintami z epoki Meiji, wykonywanymi w dużych ilościach ze względu na ogromną popularność tych kompozycji w Europie.

Również w 1975 roku dokonano zakupu zespołu 101 drzeworytów, obejmującego prace artystów z drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. Wśród mało znaczących kopii, często bardzo niestarannie odbitych, są ciekawe i cenne prace artystów ze szkoły Katsukawa z końca XVIII i początków XIX wieku oraz dzieła Utagawy Toyokuniego (1769–1825) i 41 prac Utagawy Kunisady (1786–1864).

8 rycin kupionych w 1971 roku wzbogaciło kolekcję o kilka ciekawych pejzaży *shin hanga* – dwa autorstwa Kasamatsu Shirō (1898–1991): *Wiosenna noc w Ginza* (1934) i *Staw Shinobazu*

w *mglisty wieczór* (1934); jeden Kawasego Hasui pochodzący z cyklu *Japońskie scenerie II* (seria *Kansai*) i przedstawiający *Wybrzeże Teranohama, Sanuki* (1934). Kasamatsu, uczeń Kaburagiego Kiyokaty, jako jeden z nielicznych japońskich grafików sam wycinał kompozycje w klocku drzeworytniczym i sam zajmował się wykonywaniem odbitek. Grafiką zajmował się od 1919 roku i zdobył sławę głównie dzięki pejzażom współczesnego Tokio.

W ostatnich latach, mimo że na rynku antykwarycznym pojawia się sporo interesujących drzeworytów *ukiyo-e*, Muzeum z powodu trudnej sytuacji finansowej bardzo rzadko może sobie pozwolić na wzbogacenie kolekcji. Ostatni zakup pochodzi z 2000 roku; jest to 8 rycin, do najciekawszych zaliczyć można piękny tryptyk Hiroshige z początku lat pięćdziesiątych XIX wieku, *Sakura nocą nad Sumidą*, należący do podejmowanego przez artystę kilkakrotnie tematu pięknych młodych kobiet na tle pejzażu z rzeką Sumida w Edo. Tu widzimy trzy wdzięczne niewieście postacie na tle nocnego nieba, w porze kwitnienia wiśni. Pierwsze tłoczenie tego drzeworytu, wydanego w oficynie Iseya Ichibei, pochodzi z lat 1848–1849 i różni się nieco kolorystyką od wydań późniejszych, do których należy rycina warszawska⁷.

⁷ Wcześniejsza wersja tego tryptyku jest reprodukowana m.in. w katalogu zbiorów japońskiego muzeum Hagi Uragami: *Kolekcja Toshio Uragami*, Yamaguchi 1996, s. 209.



Rozdział drugi

Ukiyo-e: obrazy przemijającego świata

2.1. Tło historyczne i społeczne

W początkach XVII wieku sytuacja polityczna Japonii uległa radykalnej zmianie. Zwycięstwo nad swoimi wrogami i rywalami do władzy odniósł Tokugawa Ieyasu, po śmierci Toyotomięgo Hideyoshi konsekwentnie i skutecznie dążący do przejęcia rządów w państwie. Wygrana w bitwie pod Sekigaharą w 1600 roku stała się początkiem 250-letniego panowania szogunów z rodu Tokugawa. W przyszłości ród ten zapewni Japonii pokój owocujący rozwojem gospodarczym i kulturalnym. Zamknięcie granic państwa przed cudzoziemcami (1638) i ograniczenie do minimum kontaktów ze światem (jedynymi cudzoziemcami od chwili podjęcia decyzji o izolacji byli Holendrzy i Chińczycy, którym pozwolono uprawiać handel na wysepce Deshima u wejścia do portu w Nagasaki) sprawi, że sztuka japońska nosić będzie znamię „inności” i oryginalności. Wzbudzi ona zachwyty Europejczyków w drugiej połowie XIX wieku, stając się źródłem inspiracji dla nowych kierunków w sztuce Zachodu – impresjonizmu, postimpresjonizmu, Art Nouveau – i odcisnie wyraźne piętno na twórczości wielu wybitnych zachodnich artystów, m.in. Jamesa McNeilla Whistlera, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina, Pierre’a Bonnard, Henriego de Toulouse-Lautreca.

Tokugawa Ieyasu, po otrzymaniu od cesarza tytułu szoguna, postanowił na swą siedzibę obrać Edo, które z małej wioski szybko przeobraziło się w kilkuset tysięcy, tętniące życiem miasto, ośrodek administracji wojskowej (*bakufu*) i faktyczną stolicę Japonii. Siedzibą dworu cesarskiego nadal pozostawała stara stolica, Kioto. Wkrótce w Edo powstała prężna, skupiająca w swych rękach znaczne bogactwa warstwa mieszczańska. Mimo że w sztywnej strukturze dzielącej mieszkańców kraju na cztery warstwy – wojowników (samurajów), chłopów, rzemieślników i artystów, a wredzie kupców (*chōnin*) – ta ostatnia zajmowała najniższą pozycję, jej znaczenie jako jedynej grupy społecznej obracającej pieniędzem, niezbędnym do prawidłowego funkcjonowania kraju, było znacznie większe, niż mogło się na pozór zdawać. Trzeba przypomnieć, że zasoby feudalnych książąt określano w *koku* ryżu (1 *koku* = około 180 litrów), w ten sam sposób wypłacano też pensje samurajom. Przedstawiciele warstwy uprzywilejowanej, by zaspokoić swoje potrzeby musieli ryż spieniężyć, a wtedy nie mogli się obyć bez pogardzanych *chōnin*.

W 1635 roku szogun Tokugawa Iemitsu, pragnąc poddać skutecznej kontroli wszystkich *daimyō* i tym samym uniemożliwić jakiegokolwiek próby nielojalności wobec władzy, wprowadził system *sankin-kōtai*. Był on wzorowany na metodzie zakładników, którą wcześniej stosowali już Nobunaga i Hideyoshi. „Zmienne uczestnictwo w służbie”, jak można przetłumaczyć ten japoński termin, polegało na nałożonym na *daimyō* obowiązku spędzania tyle samo czasu w Edo, co w swoich włościach. Wracając w rodzinne strony, musiał *daimyō* zostawić w stolicy żonę i synów jako zakładników. Nic więc dziwnego, że feudałowie nie mieli ani czasu, ani ochoty na spiski; co więcej, byli poddani stałemu drenażowi ekonomicznemu – zmuszeni do wybudowania i utrzymania odpowiedniej do swej pozycji społecznej rezydencji w Edo i do bezustannych podróży w asyście świty setki kilometrów przez kraj. Efektem, choć niezamierzonym, takiej polityki

szogunatu, był gwałtowny rozwój Edo, do którego z całego kraju ściągali rzemieślnicy i artyści pewni, że znajdą zatrudnienie przy zaspokojaniu potrzeb licznych dworów, stacjonujących oddziałów samurajów i coraz bogatszego mieszczaństwa. Kolejnym skutkiem tych bezustannych wędrówek przez całą Japonię był rozwój przy głównych traktach łączących Edo z Kioto (takich jak Tōkaidō czy Kisokaidō) sieci tętniących życiem ośrodków handlowo-wypoczynkowych (*shukūba*), do których ściągali kupcy i osoby zawodowo zajmujące się obsługą i zabawianiem gości.

W takim klimacie powstał i rozwinął się kierunek w sztuce nazwany *ukiyo-e*. Samo określenie *ukiyo* było znane już dużo wcześniej w filozofii buddyjskiej i oznaczało „świat udręki”. Tutaj jednak, zapisane innym znakiem, oznacza „świat płynący”, czyli świat ulegający bezustannym zmianom, ciekawy i pełen barw. Termin *ukiyo-e* znaczy więc „obrazy płynącego świata” i po raz pierwszy został użyty przez Asai Ryōi w utworze *Ukiyo monogatari* (*Opowieści przemijającego świata*); autor głosił w nim pochwałę ulotnych przyjemności, jakie niesie życie. Ta hedonistyczna postawa stała się programem ideowym szkoły *ukiyo-e*.

W początkowym okresie tematyka drzeworytów *ukiyo-e* skupiała się wokół dwóch dziedzin, które pozostały zresztą do końca istotą tego nurtu artystycznego. Były to podobizny mieszkańek Yoshiwary – dzielnicy domów publicznych w Edo oraz portrety aktorów teatru *kabuki*. Piękne kobiety (*bijin*) z dzielnicy uciech były wdzięcznym tematem dla artystów. Sama atmosfera Yoshiwary, gdzie pozycja społeczna nie miała znaczenia, gdzie panował nastrój nieskrępowanej zabawy, ekscytujących przygód i nie brakło rozmaitych atrakcji, sprzyjała inwencji twórczej. Dziewczęta, od dzieciństwa przygotowywane do roli kurtyzan, prócz urody miały do zaoferowania umiejętności służące zaspokojeniu życzeń bardziej wymagających gości, uprzyjemnienia im czasu i uatrakcyjnienia towarzyskiego spotkania. Potrafiły grać na różnych instrumentach muzycznych, śpiewać, układać wiersze

i ikebanę, prowadzić ceremonię picia herbaty. Ubierały się w przepyszne, barwne kimona, niejednokrotnie projektowane przez znanych artystów. W społeczeństwie poddanym ściślejszej, obejmującej wszystkie dziedziny życia kontroli i przy obowiązującej oficjalnie surowej moralności opartej na filozofii konfucjańskiej, Yoshiwara i podobne jej dzielnice w innych dużych miastach stanowiły enklawy swobody, co prawda także poddanej określonym ramom, ale zawsze atrakcyjnej. Była to oczywiście również swoboda natury erotycznej, a jej owocem stały się liczne wydawnictwa przedstawiające śmiałe sceny intymnych zbliżeń i prezentujące walory kurtyzan.

Drugi temat, stale obecny w drzeworycie *ukiyo-e*, to aktorzy teatru *kabuki*. Źródłem tej formy sztuki scenicznej jest wiele; najważniejszym wydaje się być *kyōgen* (komiczne przerywniki między kolejnymi aktami spektaklu teatru *nō*), tańce *giga*, *jōruri* – rodzaj śpiewanego eposu rycerskiego wykonywanego przez zawodowych pieśniarzy, oraz rozmaite przedstawienia z wykorzystaniem śpiewu i tańca, odbywające się przy okazji religijnych i ludowych świąt. Z tych różnych form teatralnych wyłonił się w końcu XVI wieku *kabuki*, w którym spektakle były grane początkowo przez kobiety. Ponieważ jednak panie te często pełniły role nie tylko aktorek, władze, chcąc zapobiec szerzeniu się niekontrolowanej prostytucji, zakazały w 1629 roku występów z udziałem kobiet. Role kobiece powierzono młodym chłopcom, co zrodziło nowe problemy natury obyczajowej, których szogunat nie zamierzał tolerować. W 1652 roku kolejny edykt zakazał występów młodzieży męskiej. Odtąd wszystkie role grali dorośli mężczyźni. Spektakle *kabuki* o żywej, dynamicznej akcji i pełnej ekspresji grze aktorów zdobyły ogromną popularność. Szczytowy okres tej formy teatru przypadł na przełom XVII i XVIII wieku, co w dużej mierze było zasługą wybitnego dramaturga Chikamatsu Monzaemona. W XVIII wieku wprowadzono nowatorskie w skali światowej rozwiązania techniczne, rozwinęła się sztuka inscenizacyjna i de-

koratorska. Znanych aktorów otaczało zainteresowanie i uwielbienie porównywalne z zachwytem wzbudzonym przez współczesne nam gwiazdy filmu czy piosenki.

Z czasem wzbogaciła się tematyka podejmowana przez artystów *ukiyo-e*. Wiązało się to z zarządzeniami, jakie wielokrotnie wydawał *bakufu*, niechętny przejawom niekontrolowanego wzrostu bogactwa wśród niskich warstw społecznych i hołdowaniu przez nie obyczajom niezgodnym z oficjalnie obowiązującą postawą moralną. Na rycinach miejsce *bijin* i aktorów zaczęły zajmować sceny heroiczne zaczerpnięte z historii Japonii, z literatury japońskiej i chińskiej, ilustracje legend, podobizny dawnych bohaterów. Rozwinął się wspaniale drzeworyt pejzażowy i kompozycje *kachō* („kwiaty i ptaki”).

W pierwszych dekadach XIX wieku zaczął się coraz wyraźniej nasilać kryzys gospodarczy i społeczny Japonii, powoli tracącej oddech w dobrowolnej izolacji od reszty świata i w sztywnych ramach ustalonego porządku społecznego. Wielu chłopów uciekało ze wsi, szukając szczęścia w mieście. Zamożni kupcy, dzięki korzystnym mariażom i odpowiednio przeprowadzonym adopcjom, znajdowali drogę do stanu samurajskiego. Zubożali samuraje rezygnowali ze swojego uprzywilejowanego statusu, by zająć się handlem lub rzemiosłem i zapewnić odpowiedni byt rodzinie. Od czasu do czasu rząd podejmował próby zapobieżenia takim niekontrolowanym przemieszczeniom społecznym – wydawano surowe nakazy powrotu chłopów na wieś i „oczyszczenia” miast z podejrzanych elementów napływowych. Skutki tych poczynań były jednak mizerne, a kryzys stopniowo narastał. Spotęgowały go klęski żywiołowe, jakie dotknęły kraj w latach trzydziestych XIX wieku.

Reformy ery Tempō, podjęte przez Mizuno Tadakuniego (1794–1851) doprowadziły do wzmocnienia gospodarki hanów i poprawy sytuacji finansowej. Nieuchronnie zbliżał się jednak kres epoki Edo. Coraz częstsze stawały się wizyty cudzoziemskich – francuskich, angielskich i rosyjskich – okrętów. Wreszcie zdecydowana

i skuteczna misja amerykańskiego komandora Perry'ego, przeprowadzona w latach 1853–1854 w asyście imponującej flotyli okrętów wojennych, wywarła na Japończykach piorunujące wrażenie i ostatecznie przekonała o bezcelowości dalszego ignorowania świata zewnętrznego. Japonia „otworzyła się” i weszła w nowy etap swych dziejów, z feudalizmu wkraczając w erę industrialną. Koniec rządów Tokugawa był zarazem końcem *ukiyo-e* w kształcie, jaki uzyskał on w epoce Edo. Styl ten nie zaniknął całkiem, co więcej, w okresie Meiji i później przybrał interesujące formy, ale w historii sztuki japońskiej jest już rozpatrywany jako zjawisko odrębne.

2.2. Rozwój drzeworytu *ukiyo-e*: techniki, szkoły, artyści

Technika drzeworytu była znana w Japonii już w VIII wieku. Wykorzystywano ją podczas drukowania buddyjskich tekstów, podobizn bóstw, potem także książek. Tokugawa Ieyasu, przywiązując dużą wagę do odpowiedniej edukacji społeczeństwa, popierał rozwój wydawnictw, a tym samym przyczynił się do intelektualnego rozwoju mieszczaństwa, które stanowiło główną grupę nabywców książek w epoce Edo. W początkach XVII wieku popularne stały się tanie wydania powieści o tematyce przygodowej i historycznej, romanse, antologie klasycznej poezji, przewodniki po atrakcyjnych miejscach i domach uciech, podręczniki sztuki kochania. W książkach tych cała stronica była odbijana z jednego klocka drzeworytniczego. Zastosowanie znalazła też ruchoma czcionka – technika sprowadzona do Japonii z kontynentu azjatyckiego w czasach inwazji Toyotomi Hideyoshiego na Koreę. W książce tekstowi towarzyszyły proste ilustracje o dość nieporadnym, ale za to dynamicznym i świeżym stylu. Z czasem ilustracja zyskiwała na znaczeniu, aż w końcu oderwała się od tekstu i zaczęła funkcjonować samodzielnie. Autorami ilustracji książkowych była plejada anonimowych twórców.

Pierwszym znanym z imienia artystą, którego przyjęło się uważać za prekursora drzeworytu *ukiyo-e*, był Hishikawa Moronobu (około 1618–1694); po przybyciu do Edo, około 1660 roku poświęcił się ilustracji książkowej. W latach siedemdziesiątych XVII wieku wykonał wiele rysunków – projektów do drzeworytniczych samodzielnych plansz (*ichimai-e*). Ryciny te ukazywały mieszkanki Yoshiwary i ich gości, sceny rodzajowe i erotyczne. W eleganckich, starannych pracach Moronobu, odznaczających się precyzyjną, płynną linią, widać klasyczne wykształcenie artysty, które zdobył w szkołach Kanō i Tosa. Na początku drzeworyt *ukiyo-e* był czarno-biały (*sumizuri-e*). Dość szybko jednak odbiorcy zapragnęli wprowadzenia barwy, która miałaby przybliżyć nieco tanie ryciny do ekskluzywnych dzieł malarskich. Odbitki zaczęto więc ręcznie kolorować. Początkowo dominującą barwą była cynobrowczermiona farba z minii, zwana *tan*, której często towarzyszył kolor żółty. Tak barwione ryciny określa się japońskim terminem *tan-e*. Około 1715 roku farbę *tan* zastąpiło różową farbą z saflonu, *beni*. Zaczęto też, dla uzyskania lepszego efektu plastycznego, niektóre partie planszy pokrywać czarnym tuszem z dodatkiem kleju i polerować dla uzyskania połyskliwej powierzchni przypominającej czarną lakę. Stąd pochodzi nazwa tych drzeworytów – *urushi-e* („obraz lakowy”). Około 1695 roku Torii Kiyonobu (1664–1729) zaczął wykonywać podobizny aktorów, zapoczątkowując tym samym wielką gałąź twórczości *ukiyo-e* poświęconą teatrowi *kabuki* i jego gwiazdom. W 1700 roku wydał *Księgę aktorów* przedstawiającą w formie albumowej najslawniejszych ówczesnych aktorów *kabuki* w ich najlepszych rolach. Zapoczątkowana przez Kiyonobu szkoła Torii przez długi czas wiodła prym w dziedzinie portretowania aktorów *kabuki*; gdy Torii Kiyonaga (1752–1815) zmienił specjalizację, decydując się na tworzenie podobizn mieszanek Yoshiwary, prymat w dziedzinie portretu aktorskiego przejęła szkoła Katsukawa, a w XIX wieku szkoła Utagawa.

Ponieważ ręczne kolorowanie odbitek było czasochłonne, stopniowo opracowano metodę druku wielobarwnego. W latach czterdziestych XVIII wieku pojawiły się ryciny dwubarwne, a w końcu lat pięćdziesiątych – trójbarwne. Pionierem tej innowacji był Okumura Masanobu (około 1686–1764), jeden z najważniejszych twórców wczesnego okresu rozwoju drzeworytu *ukiyo-e*. Artysta ten tworzył przez ponad 60 lat, pracując w niemal wszystkich technikach stosowanych w *ukiyo-e*. Jego prace ukazywały się w formie albumów. Uważa się, że jako pierwszy wprowadził format *hashira-e*, długiego wąskiego prostokąta – takie drzeworyty wieszano jako ozdobę na filarach we wnętrzach domów. Kolejnym ważnym artystą wczesnej fazy rozwoju drzeworytu był Kaigetsudō Ando (około 1671–1743). Jego oryginalnych dzieł zachowało się bardzo niewiele, toteż styl tego artysty, preferującego, jak się zdaje, *niku-hitsu ukiyo-e*, można poznać głównie dzięki pracom jego uczniów (Kaigetsudō Anchi) – wydłużone, eleganckie postacie kształtowane są linearnym płynnym konturem, tworzącym wyraźne szerokie płaszczyzny, wydzielone na neutralnym tle. Wreszcie w latach sześćdziesiątych XVIII wieku opracowano technikę druku wielobarwnego, w którym liczba kolorów uległa znacznemu powiększeniu. W 1765 roku Suzuki Harunobu (1724–1770), jeden z najwybitniejszych twórców *ukiyo-e*, wykonał na zamówienie klubu literackiego serię projektów ilustracji plansz luksusowych kalendarzy (opracowanych przez wybitnych pisarzy i poetów), w których wykorzystał paletę 10 barw odbitych z desek drzeworytniczych. Ryciny te swą barwnością przypominały bogato zdobione tkaniny, dlatego zostały nazwane „brokatowymi obrazami” (*nishiki-e*). Od tego momentu drzeworyt *ukiyo-e* zyskał pełnię artystycznego wyrazu. I chociaż przyjęło się uważać Harunobu za wynalazcę druku *nishiki-e*, w rzeczywistości dochodzono do tej techniki stopniowo, a główny udział w jej wypracowaniu miało środowisko intelektualnej elity Edo, której przedstawiciele, zwani *tsujin*, dążyli do stworzenia nowych form literackich i plastycznych.

Trzeba pamiętać, że barwny drzeworyt powstawał także w innych ośrodkach miejskich. Od lat dwudziestych XVIII wieku po połowę XIX wieku artyści działający w Nagasaki tworzyli drzeworyty przedstawiające cudzoziemskich kupców. Nagoja i Kioto były ważnymi ośrodkami ilustracji książkowej. W dziedzinie portretu aktorskiego Osaka mogła rywalizować z Edo. W samej stolicy szoguna pracowało wielu artystów wywodzących się z innych miast. Przecież sam Harunobu początkowo mieszkał i studiował w Kioto, a po przeprowadzce do Edo, wypracowując swój liryczny, poetyczny styl, tak jednoznacznie kojarzony z wczesnym okresem barwnego drzeworytu, wiele zawdzięczał inspiracji malarstwem Nishikawy Sukenobu.

Japoński drzeworyt to efekt pracy trzech osób – artysty, drzeworytnika i drukarza. Wydawca, który zamawiał prace, często był ich inspiratorem i patronem, finansował całe przedsięwzięcie, a potem czerpał z niego zyski; był obok autora projektu najważniejszą osobą uczestniczącą w procesie powstania dzieła i czuwającą nad wszystkimi etapami jego tworzenia. Artysta (zwykle nie tylko projektodawca grafiki, ale także malarz) wykonywał najpierw szkice – jeden bądź kilka – projektowanego drzeworytu, czarnym tuszem na cienkiej bibułce. Jeśli był zadowolony ze swojej koncepcji, sporządzał na prawie przezroczystym papierze ostateczny projekt malarski (*hanshita-e*), którego linie były już dokładnym projektem linii konturowych kompozycji mającej się znaleźć na planszy graficznej. Specjalista od wykonywania klocków drzeworytniczych naklejał ten rysunek – zarysowaną stroną do dołu – na klocek, wykonany zwykle z drewna wiśniowego, wyciętego wzdłuż słoju, a potem stopniowo go ścierał. Zostawiał linie, według których wycinał negatyw rysunku, usuwając drewno między konturami tak, że wznosiły się one ponad tło (w technice drzeworytu na papierze odbija się to, co jest wypukłe na desce). Z tego klocka drukarz wykonywał ręcznie czarno-białą konturową odbitkę. Następnie, według wskazówek artysty, wyci-

nano tyle klocków, ile kolorów miał mieć drzeworyt. Na każdym klocku umieszczano wyryte dwa znaki *kentō*, zawsze w tym samym miejscu – była to wskazówka dla drukarza, jak kłaść arkusz, by kolory idealnie wypełniały przeznaczone im pola.

Drukarz wykonywał odbitki ręcznie – najpierw odbitkę konturową czarno-białą, na którą nanosił kolory, przenosząc papier kolejno na klocki pociągnięte odpowiednimi farbami. Arkusz papieru przyciskał do klocka, przesuwając specjalny przyrząd zwany *baren*, wykonany z papierowego sznurka owiniętego w liść bambusa. W luksusowych wydaniach stosowano tzw. ślepe tłoczenia (reliefowe odciski wykonane klockiem bez farby) wzbogacające rycinę o ozdobną fakturę; tłoczono złotem, srebrem, miedzią, stosowano posypywanie tła miedzią lub masą perłową. Efekty płynnego rozjaśniania barwy w partiach nieba lub wody uzyskiwano przez częściowe ścieranie nałożonej już na deskę farby (*fuki-bokashi*). Za autora pracy uznawany był artysta, który stworzył rysunkowy projekt ryciny – to jego sygnatura widnieje na planszy. Zwykle umieszczano na niej także pieczęć wydawcy, czasem, w późniejszym okresie, stempel rytownika. Wszystkie sygnatury i stemple były wycinane od razu w klocku.

Druga połowa XVIII i początek XIX wieku, a dokładniej era Tenmei (1781–1789) i Kansei (1789–1801) to „złoty wiek” *ukiyo-e*. Najwybitniejszym twórcą tego okresu był Kitagawa Utamaro (1753–1806), który zasłynął przede wszystkim jako autor pełnych wdzięku i urzekającego liryzmu wizerunków pięknych kobiet, *bijinga*, o smukłych, zmysłowych sylwetkach i dekoracyjnych fryzurach *shimada*. Jego styl wywarł silny wpływ nie tylko bezpośrednio na uczniów – Utamaro II i Kikumaro, lecz także na artystów nie związanych z jego pracownią, takich jak Eishi, Eisho, Eisui, Eiri.

Innym wybitnym twórcą tego okresu i postacią wyjątkową w dziejach *ukiyo-e*, a także całej sztuki japońskiej, był Katsushika Hokusai (1760–1849) – niespokojny duch, w czasie swej długiej

kariery artystycznej próbujący rozmaitych stylów, korzystający z dorobku wielu szkół, wypowiadający się we wszystkich tematach – od portretów kurtyzan i aktorów po pejzaż i kompozycje „ptaków i kwiatów”. Jego nauczycielami byli Katsukawa Shunshō, mistrz portretu aktorskiego i Yūsen, znany malarz szkoły Kanō. Hokusai studiował też tradycyjne malarstwo japońskie innych szkół, a także malarstwo chińskie epoki Ming i Qing, malarstwo tuszowe (*sumi-e*). Interesował się malarstwem i grafiką europejską, z którą mógł się, w bardzo ograniczonym stopniu, zapoznać dzięki wydawnictwom holenderskim i współpracy z uczniem Harunobu, Shibą Kōkanem, żywo zainteresowanym sztuką Zachodu. Czerpiąc z tak rozmaitych źródeł, wypracował własny, niepowtarzalny styl, charakteryzujący się dynamiką kompozycji, skłonnością do dramatycznych i zaskakujących ujęć, mistrzostwem kreski.

Pod koniec XVIII wieku *ukiyo-e* zdobywało coraz większe uznanie wśród przedstawicieli klasy samurajskiej, którzy docenili oryginalność i niezwykłość dokonań artystów tego nurtu, tworzących dzieła niejednokrotnie dorównujące realizacjom uznanych malarzy dworskich. To pozytywne nastawienie co świątelszych przedstawicieli klasy rządzącej znalazło swój wyraz w pracach Kaihō Seiryō (1755–1817). Głosił on potrzebę uznania znaczenia mieszczaństwa, powołując się na przykład arystokracji chińskiej, której przedstawiciele nie stronili od zajmowania się handlem czy pożyczania na procent, nie tracąc nic ze swej pozycji i szacunku społecznego. Postulaty Seiryō nie wpłynęły na uprawianą przez szogunat politykę ścisłego podziału klasowego i oparcia życia społecznego na filozofii konfucjańskiej. Mimo to zdarzało się, że nawet przedstawiciele najwyższej arystokracji wojskowej pobierali nauki u mistrzów drzeworytu. Do najślawniejszych wysoko urodzonych twórców *ukiyo-e* zalicza się wspomniany już wyżej Chōbunsai Eishi, wywodzący się z rodu Tamba, należącego do najznakomitszych rodzin blisko związanych z szogunatem. Eishi zasłynął

przede wszystkim jako twórca urzekających portretów *bijin*. Inny arystokrata, który zajął się twórczością w stylu *ukiyo-e*, Ishikawa Hyūga-no Kami, *daimyō* z Ise, został uczniem szkoły Utagawa. Tym samym przyczynił się do nobilitacji tego kierunku jako godnego nadwornego malarza, choć oczywiście w oficjalnej polityce szogunatu stosunek do mieszczaństwa i jego kultury nie uległ zmianie. Z samurajskiej rodziny pochodził też Isoda Koryūsai (tworzył około 1760–1780), uczeń Harunobu, mistrz formatu *hashira-e*, twórca wspaniałych *kachōga* i subtelnych, wyrafinowanych *bijinga*, stylowo bardzo przypominających prace jego mistrza.

Najciekawszą indywidualnością w dziedzinie portretu aktor-skiego końca XVIII wieku był Tōshūsai Sharaku, tworzący bardzo krótko – od drugiej połowy 1794 do początków 1795 roku. Jego seria portretów aktorów *kabuki* zaskakuje realistycznym, przerysowanym ujęciem podobizn artystów graniczącym z karykaturą i wyraźną skłonnością do satyry, co być może zaważyło (jak sugeruje wzmianka zawarta w wydanej w czasach Edo książki opisującej stolicę szoguna i jej wybitnych mieszkańców) na niechętnym stosunku aktorów, którzy uznali takie portrety za niszczenie ich wizerunku i ośmieszanie.

W XIX wieku wiodącą szkołą *ukiyo-e* była szkoła Utagawa, do której należeli wszyscy najwybitniejsi artyści schyłkowej epoki japońskiego drzeworytu „obrazów płynącego świata”. Założycielem szkoły był Utagawa Toyoharu (1735–1814), który, choć wykonał wiele prac *nikuhitsu ukiyo-e* (obraz w stylu *ukiyo-e* wykonany w technice malarskiej i nie powielony w wersji drzeworytniczej) – portrety kurtyzan i aktorów *kabuki* – zastąpił przede wszystkim jako autor obrazów perspektywicznych, określanych terminem *uki-e*. Ten rodzaj kompozycji narodził się znacznie wcześniej, bo już w latach dwudziestych XVIII wieku. Wiązało się to ze zniesieniem w owym czasie zakazu importu książek chińskich, w których sporo było ilustracji naśladowujących sposób przedstawiania przestrzeni na sposób europejski, to znaczy zgod-

nie z zasadami perspektywy zbieżnej. Twórcy drzeworytu, m.in. Okumura Masanobu podchwycili ten „egzotyczny” sposób, tworząc wykreślone według zasad centralnej perspektywy zbieżnej widoki herbaciarni, pawilonów, wnętrza teatru. Cechą charakterystyczną tych prac było łączenie perspektywy zbieżnej, za pomocą której ukazywano w ostrym skrócie układy ścian, z typową dla sztuki dalekowschodniej perspektywą odwróconą i aksonometryczną, zastosowanymi do przedstawiania ludzi, przedmiotów i widoków na zewnątrz. Toyoharu nabrał dużej biegłości w stosowaniu perspektywy europejskiej i potrafił bardzo udanie zaadaptować ją do kompozycji o tradycyjnych tematach, poszerzonych o sceny historyczne i heroiczne.

Następcą Toyoharu, który sprawił, że szkoła Utagawa wiodła prym w nurcie *ukiyo-e* i dominowała w XIX wieku aż do schyłku stylu po wejściu Japonii w nowy etap dziejów, był Utagawa Toyokuni (1769–1825), określany jako Toyokuni I. Jego prace szybko zdobyły ogromną popularność nie tylko ze względu na ich duże walory artystyczne; artysta ten potrafił również w swojej twórczości zawrzeć wszystkie dotychczasowe zdobycze stylu *ukiyo-e*, a przy tym zwrócił się znów ku popularnej tematyce, przyciągającej wielu odbiorców. Był to portret aktorski, który po upadku szkoły Torii kontynuowano w szkole Katsukawa, niezbyt jednak długo z racji braku uzdolnionych następców Katsukawy Shunkō (1743–1812). Toyokuni wykształcił wielu utalentowanych uczniów, którzy do schyłku Edo z powodzeniem kontynuowali tę tematykę, zapewniając szkole Utagawa pierwsze miejsce w nurcie *ukiyo-e* aż do końca szogonatu Tokugawa. Sam mistrz podejmował też inny wiodący temat *ukiyo-e* – wizerunki pięknych kurtyzan, inspirując się stylem Utamaro, ale wzbogaconym o bardziej ekspresyjną manierę właściwą portretom aktorskim. Jego uczniowie kontynuowali również i ten nurt.

Następcą Toyokuniego został jego uczeń Ichiryūsai Toyoshige (Toyokuni II), autor dobrych, ale niczym specjalnym nie

wyróżniających się prac. Po jego śmierci w 1844 roku Utagawa Kunisada (1786–1864) oficjalnie przejął imię mistrza jako Toyokuni III, a ponieważ w tym czasie był już cenionym artystą znanym z interesujących wizerunków *bijin*, jego decyzja spotkała się z aprobatą innych członków szkoły Utagawa. Kunisada był niezwykle płodnym artystą, a jego kariera zawodowa trwała ponad 50 lat. Obok wizerunków pięknych kobiet tworzył portrety aktorów *kabuki* i, znacznie rzadziej, podejmował tematy historyczne i mitologiczne. W późniejszych latach popadał stopniowo w schematyzm, co zresztą jest cechą charakterystyczną twórczości wielu innych artystów schyłkowego okresu *ukiyo-e*.

Z pracowni Toyokuniego wyszedł też inny wybitny artysta późnych lat istnienia nurtu *ukiyo-e*, Utagawa Kuniyoshi (1797–1861) – jeden z najpopularniejszych twórców, celujący zwłaszcza w ukazywaniu krwawych wydarzeń i bitew, dynamicznych, śmiałych kompozycyjnie, niezwykle ekspresyjnych. Jego prace cieszyły się takim powodzeniem, że młodzi mężczyźni prosili go o wykonanie tatuaży, chcąc mieć na swym ciele „dzieło” ulubionego mistrza. Słynne były też jego podobizny aktorów *kabuki*; wspinała, choć nieliczne pejzaże, zwłaszcza te ze znanej serii ilustrującej życie Nichirena, dorównują klasą pejzażom Hiroshige.

Artyści szkoły Utagawa podejmowali niekiedy wspólne przedsięwzięcia artystyczne. Takim stał się na przykład liczący 100 rycin cykl *Ozdobne plansze według antologii stu poetów* (*Ogura nazorae hyakunin issū*, 1844–1845), którego twórcami byli Kuniyoshi (51 rycin), Kunisada (14) i Hiroshige (35). Seria ta była niejako odpowiedzią na żądania szogunatu, by w drzeworycie *ukiyo-e* artyści podejmowali nie wątki tak przyziemne i „niemoralne” jak portrety kurtyzan czy równie przez oficjalne władze pogardzanych aktorów, a zwrócili się ku tematom szlachetnym, kształcącym, sławiącym cnoty lojalności i posłuszeństwa wobec władz, przypominającym dawnych bohaterów i słynne historyczne wy-

darzenia. W 1841 roku wydano zarządzenie, w którym można przeczytać: „[...] kicze, które określa się mianem *nishiki-e*, odmalowujące na planszach aktorów *kabuki*, prostytutki i gejsze, działają na społeczeństwo demoralizująco, tak więc zabrania się nie tylko druku nowych drzeworytów, ale także ich kupna i sprzedaży już istniejących zapasów”¹.

Cykl *Ogura* (1845–1847) to jedno z bardziej znanych przedsięwzięć wydawcy Ibaya Sensaburō², wychodzące naprzeciw oczekiwaniom rządu w dziedzinie czynienia kultury, nazwijmy ją „popularnej”, bardziej obyczajną. Punktem wyjścia dla powstania cyklu stała się słynna antologia poezji japońskiej *Sto wierszy stu poetów zebrane w Ogura* (*Ogura hyakunin isshū*)³. Zbiór ten od kilkuset lat należy do najpopularniejszych antologii wierszy i obejmuje sto *tanka*⁴. Tradycja głosi, że antologię tę ułożył Fujiwara-no Sadaie (1162–1241), przebywając w swej górskiej willi Ogura. Do popularności zbioru przyczyniła się gra towarzyska, szczególnie chętnie uprawiana w Nowy Rok, polegająca na odzukiwaniu kart z początkiem i zakończeniem wiersza⁵.

Surowe zarządzenia szogunatu, który dążył do ukrócenia coraz wyraźniejszej w społeczeństwie japońskim tendencji do rozsadzania sztywnych struktur społecznych, nasilającej się zwłaszcza w okresach szczególnych trudności gospodarczych będących wynikiem nie tylko przestarzałych form rządzenia państwem, ale powtarzających się cyklicznie klęsk żywiołowych

¹ Cyt. za *Ukiyo-e...*, s. 12.

² O tym cyklu wyczerpujące informacje można znaleźć w pracy J.S. Mostowa, *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshū in Word and Images*, Honolulu 1996.

³ Wyd. polskie: Wydawn. Przedświt, Warszawa 1993, tłum. B. Korzeniowski.

⁴ *Tanka* – wiersz polegający na rytmie pięcio- i siedmiosylabowych wersów wg schematu: 5+7+5+7+7.

⁵ O antologii pisał m.in. W. Kotański, *Dziesięć tysięcy liści*, Warszawa 1961, s. 337; krótkie informacje można też znaleźć w pracy J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 302.

– trzęsień ziemi i suszy – nie dały spodziewanego rezultatu⁶. Ambitny program reform zwanych „reformami ery Tempō”⁷, opracowany i z wielkim poświęceniem wprowadzany w życie przez Mizumo Tadakuniego (1794–1851), regulował także dziedziny związane z kulturą i obyczajami. Miało to wyraźny wpływ na rozwój drzeworytu. Cytowane wcześniej zarządzenie z 1841 roku zaowocowało nie tylko pojawieniem się drzeworytów o tematyce heroicznej, ale także jeszcze bujniejszym rozwojem pejzażu, obecnego już wcześniej w grafice japońskiej.

Dynamiczny rozwój szkoły Utagawa sprawił, że pod koniec epoki Edo była ona najważniejszą szkołą *ukiyo-e*. U kresu swego istnienia wydała jeszcze kilku znaczących artystów, takich jak Yoshitora, Yoshihide, Yoshitoshi, Kunimaro, Kunichika, którzy starali się podtrzymać tradycję drzeworytu *ukiyo-e* i przystosować ją do nowych czasów.

2.3. Pejzaż *ukiyo-e* w epoce Edo

Nim kompozycje pejzażowe pojawiły się w drzeworycie, gatunek ten miał już za sobą bardzo długi i wspaniały rozwój w malarstwie japońskim. Malowany pejzaż, inspirowany dokonaniem chińskiego malarstwa amatorów-intelektualistów (chiń. *wenren*) był krajobrazem imaginacyjnym, ujętym w pewien wypracowany

⁶ Poważny kryzys gospodarczy dotknął Japonię w latach 1836–1838, co odbiło się na publikacji drzeworytów, których w owych latach ukazało się znacznie mniej.

⁷ Metoda datowania stosowana w Japonii od najdawniejszych czasów aż do chwili obecnej polega na dzieleniu czasu na *nengō*, czyli ery, które dawniej były dość arbitralnie ustalane przez rząd, natomiast od czasów restauracji Meiji pokrywają się z datami panowania kolejnych cesarzy. W okresie Tokugawa było 36 *nengō*. Era Tempō (1830/31–1844/45) jest jedną z ważniejszych właśnie ze względu na podjęte reformy i na widoczny w owym czasie rozwój kultury (por. J. Tubielewicz, *op.cit.*, s. 322–324).

schemat kompozycyjny zawierający stałe elementy – wodę i góry (*sansui-ga*, „obraz gór i wody”), w którym postać człowieka była jedynie częścią, wcale nie najważniejszą, obrazu symbolizującego makrokosmos, przesyconego treściami filozoficznymi. Malarstwo krajobrazowe narodziło się w Japonii w okresie Muromachi (XIV–XVI wiek) wraz z rozkwitem buddyźmu zen. W XVI stuleciu motywy pejzażowe stosowano w monumentalnych dekoracyjnych kompozycjach zdobiących wnętrza rezydencji i parawy *byōbu*. W późniejszym okresie, aż po wiek XIX, przedstawiciele głównych szkół malarskich poczynając od Tosa i Kanō, a na malarstwie *nanga* i twórczości powstałych w XVIII wieku szkół Shijō i Maruyama skończywszy, kontynuowali tradycje malarstwa pejzażowego, korzystając z inspiracji zarówno chińskich, jak i rodzimych. Pejzaże tworzone przez artystów *ukiyo-e* nie są jednak, jak tamte, idealizowanym, imaginacyjnym i filozoficznym ukazaniem natury, lecz prezentacją konkretnego miejsca ojczystego kraju oraz ludzi w tym pejzażu, oddających się różnym zajęciom, podróżujących, pochłoniętych swoimi sprawami. Takie podejście do tematyki pejzażu odpowiadało oczekiwaniom mieszczańskiego odbiorcy, zainteresowanego konkretem i życiem zwykłych ludzi.

Osiągnięcia Toyoharu w ukazywaniu rozległych przestrzeni legły u podstaw wspianego rozwoju pejzażu *ukiyo-e* w początkach XIX wieku, w twórczości Hokusai oraz Hiroshige, Eisena i innych twórców szkoły Utagawa. Jak już wcześniej wspomniałam, imię Toyoharu wiąże się przede wszystkim z kompozycjami typu *uki-e* i to one uważane są za największy wkład artysty do rozwoju drzeworytu *ukiyo-e*. Ten sposób organizowania przestrzeni w obrazie, wzorowany na koncepcji zachodniej perspektywy linearnej zbieżnej, mógł się rozwinąć dzięki temu, że w 1720 roku szogun Yoshimune zniósł zakaz importu książek, co miało znaczący wpływ na rozwój kultury schyłkowego okresu Edo⁸. Dużo

⁸ Por. M. Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego*, Warszawa 1996, s. 56–57; J. Tubielewicz, *op.cit.*, s. 306–307.

większy niż poprzednio dostęp do książek chińskich zaowocował kolejną falą inspiracji sztuką chińską i powstaniem nurtu *nanga* („obrazy szkoły południowej”), którego przedstawiciele wzorowali się na malarstwie tuszowym chińskich *wenren* epoki Ming i Qing. Artyści wspomnianych wcześniej szkół Maruyama i Shijō czerpali inspiracje zarówno z późnej sztuki chińskiej, jak i ze sztuki Zachodu. Wyraźne inspiracje sztuką zachodnią pojawiły się w twórczości Shiby Kōkana (1747–1818), który był uczniem Harunobu i tworzył barwne drzeworyty w manierze mistrza, sygnując je za jego zgodą imieniem Suzuki Harushige; w pracach tych wyraźnie widać wpływy zachodniej perspektywy zbieżnej. Po śmierci Harunobu, Kōkan jeszcze bardziej zainteresował się sztuką zachodnią, a po 1783 roku jej wpływ był przez długi czas w jego twórczości dominujący⁹. Tworzy w tym czasie miedzioryty i obrazy olejne (na jedwabiu!). Czasem są to kopie konkretnych prac europejskich, czasem zaś kompozycje własne, w których stara się twórczo wykorzystać i rozwinąć te inspiracje¹⁰.

Drzeworyty w stylu *uki-e* okazjonalnie tworzyli już Masanobu (około 1686–1764) i Shigenaga (około 1697–1756), ale dopiero Toyoharu rozwinął ten gatunek i uczynił go popularnym. W swoich pracach starał się, z powodzeniem, połączyć rodzime i obce elementy w jedną spójną całość. Odszedł od tradycyjnego dla malarstwa chińskiego i japońskiego zwyczaju uzależniania wielkości poszczególnych elementów kompozycji od stopnia ich znaczenia (co powodowało, że w kompozycjach figuralnych w pejzażu postacie, jeśli były kluczowe w koncepcji plastycznej i ideowej, miały nieproporcjonalnie duże rozmiary albo, jeśli nie

⁹ W końcowej fazie twórczości artysta powrócił do stylu japońskiego, w który wplatał niektóre elementy plastyki europejskiej.

¹⁰ W Muzeum Muncypialnym w Kobe znajdują się interesujące prace Kōkana, tworzone w stylu zachodnim i w technice olejnej, choć na tradycyjnym daleko-wschodnim podłożu – jedwabiu.

odgrywały znaczącej roli, stawały się drobinami). We wczesnych drzeworytach *ukiyo-e* elementy pejzażu, takie jak drzewa czy domy, są nieproporcjonalnie małe w stosunku do figur ludzkich, ponieważ wiodącym tematem drzeworytu jest właśnie człowiek i jego sprawy. W krajobrazach klasycznych najważniejszy jest obraz przyrody, wyniosłych gór, wody, starych rozłożystych drzew, natomiast człowiek jest w nich nic nie znaczącym elementem.

Toyoharu, stosując konsekwentnie linearną perspektywę zbieżną, w swych kompozycjach, gdzie króluje architektura i tłum postaci, nadał właściwe proporcje wszystkim elementom. Zrobiło to ogromne wrażenie na ówczesnych japońskich odbiorcach i uczyniło artystę sławnym. Perspektywiczne pejzaże Toyoharu stały się inspiracją dla dojrzałej twórczości Hokusai. Ten rodzaj drzeworytów był popularny jedynie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku i kontynuowany właściwie tylko przez jego uczniów, po czym popadł w zapomnienie. Jednakże, artyści szkoły Utagawa w późnej fazie działalności z powodzeniem wykorzystywali zasady perspektywy zbieżnej w swych pracach. Innym znaczącym wkładem Toyoharu w rozwój drzeworytu *ukiyo-e* było zręczne włączenie w pejzaż rozbudowanych scen figuralnych ilustrujących znane wydarzenia historyczne, legendarne, a także przedstawiających współczesnych bywalców teatru i herbaciarni. Do najwybitniejszych prac *uki-e* artysty należą m.in. niezwykle piękna kompozycja *Sztuczne ognie nad mostem Ryōgoku w Edo* (koniec lat siedemdziesiątych XVIII wieku), *Minamoto Yoritomo polujący u stóp góry Fuji* czy *Święto w chramie Tenjin nocą*.

Najwybitniejszym uczniem Toyoharu był Utagawa Toyohiro (1773–1828). Do jego najbardziej znanych cykli pejzażowych należy *Sześć kryształowych rzek*, w którym bardzo udanie potrafił umieścić postacie ludzkie w krajobrazie. Podstawowe znaczenie twórczości Toyohiro polega jednak na czymś innym – na daniu bodźca takim artystom jak Hokusai i Hiroshige, by uczynić z pejzażu samodzielny temat w drzeworycie *ukiyo-e*.

Szczególną pozycję w grafice *ukiyo-e* temat ten zawdzięcza wspaniałym dokonaniom niezwyklego, ekscentrycznego geniusza, Katsushiki Hokusai (1760–1849), który wywodził się ze szkoły Katsukawa, ale dość szybko poszedł własną drogą twórczą. W najwybitniejszych, powstających po 1830 roku pracach Hokusai, takich jak seria *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*, 1829–1833) pejzaż z majestatycznym szczytem świętej góry jest zarazem mistyczny i wpisany w przyziemne sprawy ludzkie; raz, jak w planszy *Wielka fala w Kanagawa* (*Kanagawa-oki namiura*) ledwo zaznaczonych – w pierwszej chwili trudno dostrzec łódź ginącą wśród wzburzonych fal, innym razem wyeksponowanych na pierwszym planie w sposób zaskakujący i nowatorski, jak w rycinie *Pole w prowincji Owari*, z bednarzem w kręgu wielkiej balii i ledwo widocznym szczytem Fuji na horyzoncie.

Szczególony wpływ na drogę artystyczną Hokusai i na jego zainteresowanie pejzażem miało zapoznanie się, poprzez Shibę Kokana, z holenderskimi miedziorytami, na przykładzie których mógł przestudiować zasady zachodniej perspektywy zbieżnej. Z lat 1811–1812 pochodzi cykl *Rytowanych osiem widoków jeziora Biwa* (*Dōban Ōmi hakkei*), w których Hokusai starał się imitować europejskie miedzioryty, obwiodł nawet kompozycje bordiurą naśladującą europejską oprawę obrazu. Przestrzenny sposób ujęcia krajobrazu w połączeniu z japońską i chińską tradycją kształtowania plastycznego dał oryginalne ujęcie, które można obserwować również w planszach dużo później powstałej serii *Fugaku*... i kolejnych pracach. Widać w nich mistrzowskie opanowanie zasad tworzenia iluzji przestrzeni, a jednocześnie wierność japońskiemu sposobowi pokazania tematu, widoczne w konturze form i skłonności do zaskakujących, wycinkowych ujęć, w grze płaskich plam barwnych. Pejzaż jest składowym elementem wielu *surimono* Hokusai, który stworzył ich setki. Te *surimono* mają zasadnicze znaczenie dla rozwoju pejzażu jako

niezależnego tematu w drzeworycie *ukiyō-e*; pejzaż był bardzo popularnym tematem *surimono* w pierwszych latach XIX wieku, w długich formatach i zaniknął, gdy w latach dwudziestych powszechnie zapanował (stosowany co prawda już od około 1810 roku) kwadratowy format *shikishiban*. Próby traktowania pejzażu jako samodzielnego tematu pojawiają się w szkicownikach *Manga*, na przykład tom VII (1817) jest poświęcony niemal wyłącznie krajobrazowi. W początkach lat trzydziestych Hokusai skupił się nie na tworzeniu rycin publikowanych w książkach, lecz na cyklach samodzielnych plansz; obok serii o górze Fuji powstały w tym czasie tak słynne prace jak *Mosty w różnych prowincjach* (*Shōkoku meikyō kiran*) i *Słynne wodospady w różnych prowincjach* (*Shōkoku taki meguri*). W latach 1834–1835, po powstaniu wspnianych serii: *Sto wierszy stu poetów opowiedzianych przez piastunkę* (*Hyakunin issshū uba-ga etoki*) i *Zwierciadło chińskiej i japońskiej poezji* (*Shiika shashin kagami*) zarzucił jednak tworzenie pojedynczych plansz i powrócił do ilustracji książkowej.

Cykl *Widoki mostów we wszystkich prowincjach* (*Shōkoku meikyō kiran*)

Cykl ten powstał w latach około 1831–1832; znanych jest 11 rycin formatu *ōban yoko-e*, wydanych przez oficynę Eijūdo. Przymuszczalnie seria ta jest tą samą, która pod tytułem *Widoki stu mostów* (*Hyakū ichiran*) była zapowiadana w książce Hokusai *Nowe rysunki grzebieni i fajek* (*Imayo sekkin hinagata*, 1822–1823). W zbiorach Muzeum jest tylko jedna rycina z tej serii, pochodząca z późniejszych edycji, z epoki Meiji.

Na drugiej z kolei w tej serii rycinie (il. 1) widzimy zimowy pejzaż z podróżnymi pokonującymi rzekę mostem pontonowym, łagodnym łukiem łączącym dwa brzegi rzeki Tone. Na pierw-

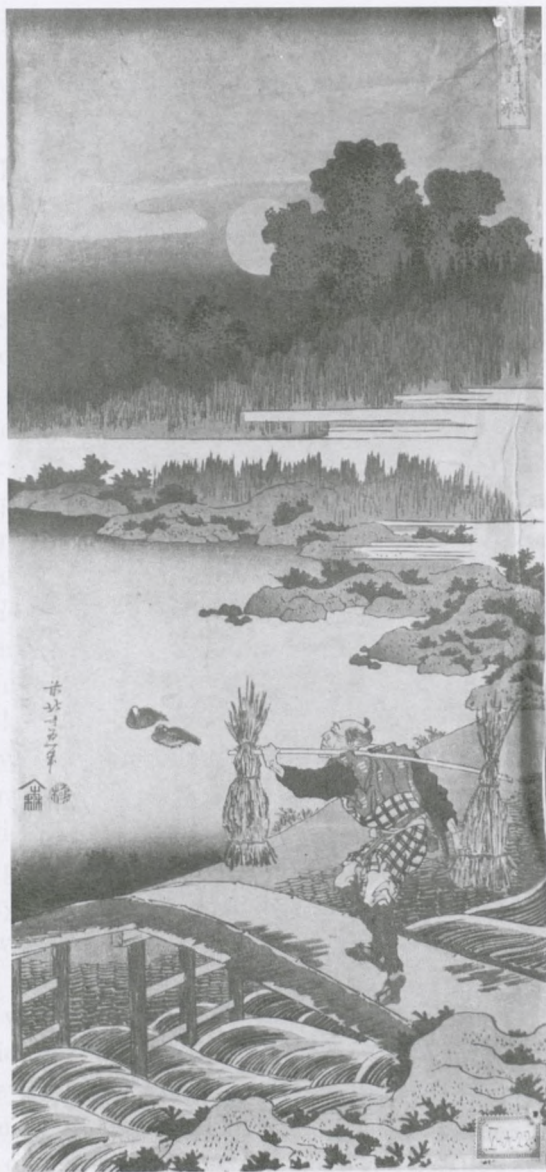


1. Katsushika Hokusai, *Dawny wygląd mostu pontonowego w Sano, prowincja Kōzuke (Kōzuke Sano funabashi-no kōzu)*

szym planie samotna sosna rośnie tuż obok domku strażnika mostu; taką samą chatkę widać też w dali, na drugim brzegu. Na horyzoncie wznoszą się łagodne wzgórza. Widniejące na końcu inskrypcji umieszczonej w kartuszu, w prawym górnym rogu, słowo *kōzu* („stary obraz”) było często źle interpretowane albo pomijane w podawaniu tytułu ryciny. Znaczy bowiem tylko tyle, że Hokusai nigdy tego słynnego i opiewanego w dawnej poezji mostu nie widział. W tym czasie przeprawa ta od dawna już nie istniała.

Cykl *Zwierciadło chińskiej i japońskiej poezji* (*Shiika shashin kagami*)

Cykl *Shiika shashin kagami* (il. 2, 3) składa się z 10 rycin formatu *nagaban* – długiego i przy tym dość szerokiego prostokąta. Prace



2. Katsushika Hokusai, *Zbiór sitowia (Tokusa kari)*



3. Katsushika Hokusai, *Młodzieńcze peregrynacje*,
wiersz o młodym arystokracie (Shōnen kō)

te są bliskie malarskim kompozycjom Hokusai. Rycina *Tokusa kari* (il. 2) zaliczana jest do arcydzieł drzeworytów *ukiyo-e*.

Cykl *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*)

Jedna z najsłynniejszych serii pejzażowych drzeworytu *ukiyo-e*, zatytułowana *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* (il. 4, 5) powstała około 1829–1833 i liczy ogółem 46 rycin – 36 podstawowych i 10 dodanych przez artystę później i noszących podtytuł *Fuji widziane z drugiej strony (ura Fuji)* – to znaczy od strony zachodniej, czyli patrząc od strony Edo (w rzeczywistości Hokusai nie przestrzegał dokładnie kierunków i na wcześniejszych rycinach również pokazywał Fuji od strony zachodniej). W tej serii Hokusai sygnował prace trzema różnymi sygnaturami: sygnaturę *Hokusai aratame Iitsu hitsu* umieścił na 10 planszach, na których linie konturowe zostały odbite w kolorze niebieskim i jest to grupa najwcześniejszych kompozycji serii (około 1829–1831); 10 kolejnych rycin sygnowanych jest *zen Hokusai Iitsu hitsu* (w końcowym znaku sygnatury – *hitsu* – dolna linia jest zakręcona w prawo); kolejnych 16 plansz sygnowanych tak samo, jak poprzednie, ale ze znakiem *hitsu* o linii biegnącej prosto – w tej grupie w pierwszej edycji kontury były niebieskie, w wydaniach późniejszych czarne. Grupa 10 dodanych później drzeworytów miała zawsze kontury czarne.

Przez wielką obręcz balii (il. 4), którą właśnie robi bednarz pracowicie mocując klepki, widać na horyzoncie, za drzewami, biały szczyt Fujiyamy. To jedna z popularniejszych kompozycji tego cyklu, wielokrotnie powtarzana w wielu wydaniach.

Jest to dziesiąta rycina serii, z tak zwanej grupy D, w których kontur rycin był zawsze czarny.



4. Katsushika Hokusai, *Fujimigahara w prowincji Bishū (Bishū Fujimigahara)*



5. Katsushika Hokusai, *Wybrzeże zatoki Tago blisko Ejiri na drodze Tōkaidō (Tōkaidō Ejiri Tago-no ura ryakuzu)*

Cykl *Podróż do słynnych wodospadów w różnych prowincjach (Shōkoku taki meguri)*

Cykl *Słynne wodospady w różnych prowincjach* (il. 6, 7), liczy ogółem 8 rycin (w każdym razie tyle jest znanych) i został wydany w początkach lat trzydziestych XIX wieku przez wydawcę Nishimuraya Yohachi. W zbiorach Muzeum są tylko dwie ryciny serii, pochodzące z późniejszych wydań. Artysta zastosował niekonwencjonalne ujęcie widoku wodospadów, pokazując je z bardzo bliska, zupełnie inaczej niż zwykle czyniono to w japońskim i chińskim malarstwie – widziane z oddali, wśród wyniosłych gór, na tle nieba.

Ilustracja nr 6 ukazuje wodospad Kirifuri („opadająca mgła”) spływający z góry Kurokami w prowincji Shimotsuke. Liczne odgałęzienia kaskady wyglądem przypominające korzenie tropikalnego drzewa *banyan* powodują, że rozpylona w powietrzu woda tworzy utrzymująca się stale mgielkę, od której pochodzi nazwa wodospadu. Stojący u stóp wodospadu trzej pielgrzymi spoglądają w górę ku dwóm innym mężczyznom wspinającym się po zboczu. Jest lato i zieleń bujnie rozkwita. Środkowa postać w dolnej części ryciny ma na plecach podróżną sakwę, a na niej znak firmowy wydawnictwa Eijūdo, co podobnie jak znak Ei na kapełuszu pielgrzyma na zboczu, łamiącego gałąź, jest ukłonem artysty złożonym jego wydawcy.



6. Katsushika Hokusai, *Wodospad Kirifuri w Kurokamiyamie, w prowincji Shimotsuke (Shimotsuke Kurokamiyama, Kirifuri-no taki)*



7. Katsushika Hokusai, *Wodospad, gdzie Yoshitsune mył swojego konia, w Yoshino w prowincji Yamato (Washū Yoshino, Yoshitsune uma arai (no) taki)*

Cykl *Ze stu poetów po jednej strofie w obrazach opowiedzianych przez piastunkę* (*Hyakunin isshu uba-ga etoki*)

Cykl *Hyakunin isshu uba-ga etoki* (il. 8, 9) liczy 27 rycin ilustrujących wybrane wiersze z antologii *Hyakunin isshu*, będącej zbiorem klasycznej poezji japońskiej, skompilowanym w XIII wieku, ale składającym się z wierszy pochodzących także z wcześniejszych stuleci. W tych kompozycjach Hokusai oddaje nastrój wierszy w prostej interpretacji piastunki.

Dorobek artystyczny Hokusai obliczany jest na około 35 tysięcy prac o najrozmaitszej tematyce i różnych stylach, zmieniających się w zależności od okresu twórczości i zainteresowań artysty. Jego niezwykle dokonania w dziedzinie pejzażu sprawiły, że kolejni twórcy drzeworytu *ukiyo-e* podążyli tą drogą. Do najwybitniejszych należał Andō Hiroshige (1797–1858)¹¹, uważany za niedoścignętego mistrza pejzażu lirycznego. Tematyką krajobrazu zainteresował się mniej więcej w tym samym czasie, gdy zaczął się ukazywać słynny cykl Hokusai o górze Fuji. Pierwszą próbą podjęcia tego tematu była nieduża seria widoków jeziora Biwa, wydana w 1830 roku w formie albumu; planse są małego poziomego formatu (około 11 x 17 cm), a pejzaż wpisany został w pole o kształcie rozłożonego wachlarza. Pierwszym cyklem pejzażowym, w którym artysta zastosował duży format (horyzontalny *ōban*) jest 10 rycin ukazujących *Tōto meisho*, czyli *Słynne miejsca Wschodniej Stolicy* (około 1830); w tych wido-

¹¹ Andō to nazwisko rodowe artysty, Hiroshige zaś jest imieniem artystycznym. W literaturze część specjalistów stosuje połączenie Utagawa Hiroshige, gdzie pierwszy człon to oczywiście nazwa szkoły *ukiyo-e*, do której należał artysta, inni wolą określenie Andō Hiroshige, bo wtedy wiadomo, że chodzi o Hiroshige I, nie zaś o któregoś z jego uczniów. Dlatego wybrałam to drugie rozwiązanie, choć przez niektórych uważane jest za nieprecyzyjne z tego względu, że sam artysta takiego połączenia nigdy nie używał.



8. Katsushika Hokusai, *Mysliwi grzejący się przy ognisku*, ilustracja do wiersza Minamoto Mincyukiego



9. Katsushika Hokusai, *Podróźni w drodze*, ilustracja do wiersza Fujiwary Michinobu

kach można dostrzec silne inspiracje – zarówno w układzie kompozycyjnym, jak i w kolorystyce (ciemne błękity i brązy) – krajobrazami tworzonymi przez nauczyciela Hiroshige, Toyohiro. Warto zaznaczyć, że artysta opuścił pracownię mistrza już wiele lat wcześniej, w 1812 roku. Z drugiej jednak strony, pojawiają się tu motywy, do których będzie stale powracał. Prócz znajomości sposobów kształtowania pejzażu w drzeworycie, wyniesionej z pracowni Toyohiro, artysta poznał też, dzięki malarzowi Ōoka Unpō, pejzaż w stylu *nanga*, a więc wywodzący się z tradycji malarstwa chińskiego. Wiedza ta wpłynęła istotnie na niezwykle krajobrazy, jakie tworzył w swoich grafikach. W latach 1833–1834, po podróży odbytej z Edo do Kioto, stworzył Hiroshige, na podstawie wykonanych podczas wyprawy szkiców, cykl pejzaży ukazujących kolejne miejsca postojowe na biegnącym wzdłuż morskiego wybrzeża trakcie Tōkaidō. Ta praca uczyniła go sławnym. Wprawdzie tematyka związana z tą ruchliwą drogą była już wcześniej podejmowana przez innych artystów, ale tworzyli oni raczej sceny rodzajowe związane z podróżą, natomiast Hiroshige, nie rezygnując z anegdoty, pokazał niezwykle sugestywnie przede wszystko piękno krajobrazu.

Drzeworyty Hiroshige stanowią znaczną część kolekcji warszawskiej. W pierwszym rozdziale niniejszej pracy omówione zostały dzieje formowania się zbioru. Tak liczną reprezentację prac tego artysty Muzeum zawdzięcza, jak było podkreślone, przede wszystkim ofiarodawcom – Olgierdowi Koreywie, generałowi Stefanowi Dembińskiemu i jego synowi, Maciejowi Dembińskiemu.

*Cykl Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō (Tōkaidō
gojūsan tsugi-no uchi)*

Podarowanie w 2002 roku przez Macieja Dembińskiego cyklu *Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi* (il. 10–15), nie tylko pozwoliło

uzupełnić tę najsłynniejszą chyba pracę pejzażową artysty o niemal wszystkie ryciny, lecz także dostarczyło ciekawego materiału porównawczego (dzięki temu, że w kolekcji warszawskiej było już 12 rycin tego cyklu z daru Olgierda Koreywy). Przypomnijmy, że cały cykl powstał w latach 1833–1834 i liczy 55 rycin formatu poziomego *ōban* (około 25 x 36 cm). Wydawcami byli Takenouchi Magohachi i Tsuruya Kiemon. Artysta po podróży odbytej Tōkaidō, czyli Wschodnią Morską Drogą, liczącym ponad 500 km najważniejszym szlakiem lądowym epoki Tokugawa, łączącym Edo, stolicę szoguna ze starą cesarską stolicą, Kioto, stworzył ryciny ukazujące malownicze krajobrazy i tętniące życiem kolejne miejsca postoju. Ponieważ szogunat dokładnie sprawdzał podróżnych i nikt nie mógł przechodzić punktów kontrolnych w nocy, w miejscach postoju szybko powstała sieć zajazdów i herbaciarni. Gościniec Tōkaidō stał się tematem dla artystów i literatów. Inspiracją dla stworzonego przez Hiroshige cyklu był niewątpliwie powstały w 1797 roku przewodnik po szlaku, ilustrowany przez 30 różnych artystów. Cały cykl wydano w 1834 roku, a rok wcześniej ukazały się już prawdopodobnie pojedyncze ryciny. Niesłychana popularność tych pejzaży sprawiła, że stale wznawiano ich wydawanie aż do całkowitego zniszczenia oryginalnych klocków drzeworytniczych, tak że musiano odtworzyć niektóre z nich.

Ryciny z obu darów dla Muzeum Narodowego są niestety późniejszymi wydaniem, z drugiej połowy lub końca XIX wieku, czyli z okresu Meiji. Porównując te odbitki, można dostrzec różnice w kolorystyce poszczególnych wydań, co często stanowi wskazówkę przy datowaniu obiektów.

W późniejszych latach artysta wykonał aż 26 cykli Tōkaidō, powtarzając motywy i rozwiązania kompozycyjne z pierwszej pracy, która uczyniła go tak popularnym. To sprawiło, że ten okres jego twórczości był dość powierzchowny i schematyczny.



10. Andō Hiroshige, *Znana herbaciarnia w Mariko (Mariko, meibutsu chamise)*

21. rycina z cyklu *Pięćdziesiąt trzy staje na gościńcu Tōkaidō* (il. 10), ukazuje stojący na skraju drogi niewielki budynek herbaciarni. Na otwartej werandzie widać odpoczywających i posilających się podróżnych, którym służy kobieta z niemowlęciem przytroczone do pleców. Jeden z wędrowców już opuścił gospodę i wyruszył w dalszą drogę. Rosnące przy gospodzie drzewko śliwy obsypane jest różowymi pąkami, co wyraźnie wskazuje na wiosenny czas. Kompozycję cechuje nastrój spokoju i pogody, nieco leniwie płynącego czasu niespiesznej wędrowki, podczas której jest czas na wypoczynek i pogawędkę przy herbacie i ciepłym posiłku. Ta niewielka gospoda na szlaku Tōkaidō była znana z zupy przyrządzanej ze słodkich ziemniaków. Informuje o tym napis na tablicy umieszczonej przed wejściem. W krakowskich zbiorach „Mangghi” Jasińskiego¹² rycina ta, określana jako plansza z pierwszego wydania cyklu, ma

¹² Rycina była publikowana m.in. w katalogu wystawy *Hiroshige. Wystawa drzeworytów w dwusetną rocznicę urodzin artysty*, Kraków 1997, s. 50.

tonację kolorystyczną czarno-zieloną, z akcentami niebieskimi w strojach podróżnych i czerniami w wyposażeniu gospody. Niebo ma odcień bladoróżowy, z mocniejszym tonem wzdłuż górnej krawędzi.

Ta sama kompozycja na drzeworycie z daru Koreywy ma, w partii terenu przed gospodą i wzgórze za nią, tonację nie zieloną, lecz niebieską, brak też akcentów czerwieni we wnętrzu. To najbardziej rzucające się w oczy różnice kolorystyczne. W rycinie z daru Dembińskiego kolory są jeszcze inne, ponieważ całe wzgórze, a nie tylko jego dolna partia za gospodą ma kolor błękitny, niebieska jest ziemia przed chatą. W wyposażeniu wnętrza czerwień była nałożona, ale dziś jest słabo widoczna ze względu na ogólne wyblaknięcie kolorów ryciny. Nie ma wątpliwości, że wszystkie trzy ryciny były wydane w innym czasie – te z kolekcji warszawskiej już najprawdopodobniej w okresie Meiji, choć na razie brak jednoznacznego materiału porównawczego, który pozwoliłby na precyzyjniejsze datowanie. Ponadto obie warszawskie ryciny są w nie najlepszym stanie zachowania – papier jest pożółkły i dość mocno przesuszony.

Z daru Dembińskiego pochodzi jedna z ciekawszych kompozycyjnie rycin z omawianego cyklu, 12. z kolei (11. postój na szlaku) i zatytułowana *Poranna mgła w Mishimie* (*Mishima, asagiri*) (il. 11). Widać na niej wyruszającą w dalszą drogę grupę podróżnych. Jeden z nich niesiony jest w lektyce, obok idzie służący z bagażem i wieśniak prowadzący konia, na którego grzbiecie drzemie jeździec. Za tą grupą po lewej stronie widać chaty Mishimy, z prawej zaś świątynne torii i kamienne latarnie. W dali mającą we mgle sylwetki ludzi i korony drzew. Całość niezwykle sugestywnie oddaje nastrój sennego, chłodnego, pochmurnego poranka spowitego we mgle, która sprawia, że scena wygląda baśniowo. Rycina z kolekcji Jasińskiego utrzymana jest w tonacji zielonkawo-niebieskawo-szarej, z wyraźniejszymi plamami jasnej



11. Andō Hiroshige, *Poranna mgła w Mishimie (Mishima asagiri)*

zółcieni słomianych kapeluszy podróżnych, różowawym odcieniem ciał skąpo odzianych tragarzy niosących lektykę i ciemnym granatem ubrań. Rycina z daru Dembińskiego jest w nie najlepszym stanie zachowania, z ubytkami przy krawędziach; była już kiedyś (przypuszczalnie w Japonii) poddana wzmocnieniu przez zdublowanie na dość gruby papier. Pochodzi prawdopodobnie ze stosunkowo wczesnego wydania. Kolory nieco wyblakły, papier pożółkł, ale mimo to nie ma wątpliwości, że tonacja barwna jest bardzo zbliżona do kolorów na rycinie krakowskiej. Barwniki są pochodzenia naturalnego, co jest dodatkowym argumentem na rzecz tezy, iż rycina pochodzi z wczesnego wydania cyklu, sprzed połowy XIX wieku.

Inna interesująca kompozycyjnie rycina cyklu (il. 12), w której artysta dla odmiany ujawnił mistrzostwo w ukazywaniu deszczowej aury, to scena z 45. stacji na szlaku (46. plansza cyklu), zatytu-



12. Andō Hiroshige, Nagła ulewa w Shōno (*Shōno hakuu*)

łowana *Nagła ulewa w Shōno* (*Shōno hakuu*). Drzeworyt z kolekcji warszawskiej pochodzi z daru Dembińskiego, w zbiorach Koreywy go nie było. To jeden z najpiękniejszych i powszechnie znanych pejzaży Hiroshige, ukazujących nagłą letnią ulewę, która zaskoczyła podróżnych podążających z boczem pod górę i dwóch wieśniaków biegnących w dół, zapewne ku widocznym w głębi chatom. Wiatr i gwałtowne strugi deszczu pochylają bambusowe zarośla, ukazane przez artystę w trzech, coraz bardziej szkicowo potraktowanych planach, co nadaje kompozycji głębi przestrzennej i dynamiki. Rycina warszawska różni się wyraźnie od krakowskiej kolorem zbocza – bladezielonym, a w rycinie z kolekcji Jasińskiego o niebieskim odcieniu, głębszą szarością smug deszczu i granatem (w rycinie krakowskiej kolor niebieski) elementów ubioru postaci ludzkich. Poza tym, w rycinie warszawskiej pod czerwoną pieczęcią artysty widnieje mała okrągła pieczęć z dwoma znakami *kanji* (nie odczytana). We wcześniej-

szych odbitkach, a dotyczy to nie tylko tej kompozycji, przejścia tonalne są bardziej finezyjne, szczególnie lepiej dopracowane. Odbitkom późniejszym zwykle brak już takiej wirtuozerii i wyrefinowanych niuansów.

Cykl *Gyōsho Tōkaidō*

Jest to wersja tematu *Tōkaidō*. Cykl liczy 55 rycin i dodatkowo 6 kolejnych, będących innym ujęciem niektórych kompozycji. Od stylu pisma, w jakim został zapisany tytuł serii (widniejący na każdej planszy), została ona nazwana *Gyōsho Tōkaidō* (il. 13, 14).

Cykl *Kyōka Tōkaidō*

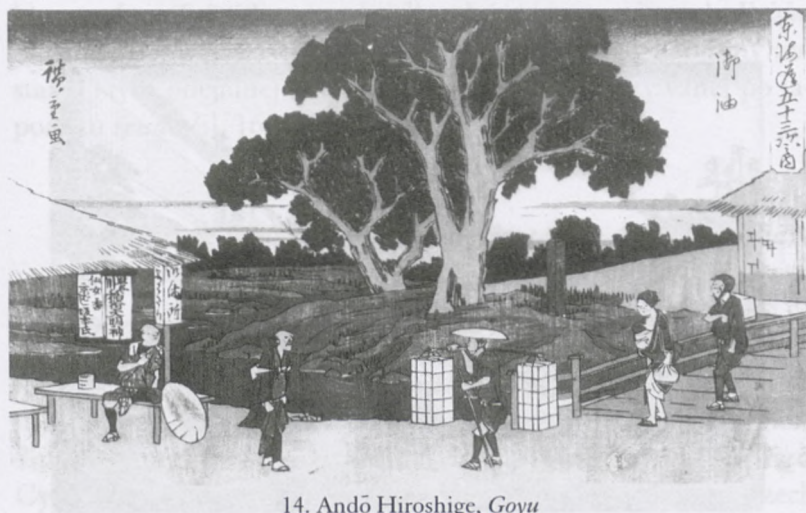
Powstała w początkach lat czterdziestych XIX wieku wersja tematu *Tōkaidō*, której dla odróżnienia od innych prac artysty na ten sam temat, nadano w literaturze przedmiotu nazwę *Kyōka Tōkaidō*. Cykl liczy ogółem 55 rycin formatu *chūban*. Kompozycji plastycznej towarzyszy krótki żartobliwy wiersz *kyōka* i dlatego ten cykl rycin o „Wielkiej Wschodniej Drodze” nazwano, dla łatwiejszego odróżnienia od innych poświęconych temu samemu tematowi, *Kyōka Tōkaidō*. Ōiso (il. 15) to 9. stacja na tracie, położona nad zatoką Sagami. Dziś, dzięki łagodnemu klimatowi i bliskości Tokio, stało się ulubionym miejscem zamożnych ludzi budujących tu piękne rezydencje.

Cykl *Reisho Tōkaidō*

W zbiorach Muzeum są tylko dwie ryciny z powstałego w początkach lat pięćdziesiątych XIX wieku jeszcze jednego cy-



13. Andō Hiroshige, *Stacja Futagawa, widok Małpiego Wzgórza (Futagawa saru-ga baba-no zu)*



14. Andō Hiroshige, *Goyu*



15. Andō Hiroshige, *Oiso*



16. Andō Hiroshige, *Narumi*



17. Andō Hiroshige, *Ishiyakushi*

klu o trakcie Tokaido zwanego dla odróżnienia od innych, *Reisho Tōkaidō*, ponieważ tytuł umieszczony w kartuszu napisany został w stylu oficjalnej kaligrafii kancelaryjnej, nazywanej po japońsku *reisho* (il. 16, 17).

Cykl *Sławne widoki z pięćdziesięciu trzech stacji (Gojūsan tsugi meisho zue)*

W tym cyklu Hiroshige raz jeszcze powrócił do tematyki malowniczych widoków na gościńcu Tōkaidō. Dla odróżnienia od innych serii o tym temacie, cykl ten zwykle się określać mianem *Tsutaya Tōkaidō*, od nazwiska wydawcy serii, Tsutaya Kichizō. Cykl liczy 55 plansz pionowego formatu *ōban* i jest jednym z trzech dużych cykli drzeworytniczych tego formatu stworzonych przez



18. Andō Hiroshige, *Stacja Kanaya*

artystę. Wszystkie one powstały w końcowych latach życia Hiroshige, który odszedł przedwcześnie zachorowawszy na cholera.

Kanaya (25. stacja na tracie) to miejsce, gdzie droga wiodła rozległym płaskowyżem, którym płynie rzeka Ōigawa (il. 18). Podróżni pokonywali ją przechodząc przez bród – mostu nie było. Szogunat Tokugawa umyślnie pozostawiał niektóre rzeczne przeprawy pozbawione mostów czy innych dogodnych sposobów pokonania rzeki, by skuteczniej pacyfikować ewentualne próby zamachów i utrudniać przemarsz oddziałów ewentualnych wrogów.



19. Andō Hiroshige, *Trzy sceny na trakcie Tōkaidō*:
Kusatsu, Ōtsu, Kyōto

Pod koniec lat czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku Hiroshige wykonał wiele cykli rycin *harimaze* („obrazek-rozmaitości”), z których co najmniej 5 poświęconych było tematowi Tōkaidō. W drzeworytach *harimaze* na jednej planszy umieszczonych jest kilka scenek zakomponowanych na różnokształtnych, oddzielonych od siebie płaszczyznach. Ten rodzaj rycin był w owym czasie bardzo popularny, a Hiroshige po mistrzowsku rozwiązywał tę kompozycyjną układankę. Stworzone przez artystę *harimaze* cechuje lekkość formy, wyraźnie

inspirowana swobodnym stylem charakterystycznym dla malar-
skiej szkoły Shijō. Na rycinie z kolekcji Muzeum (il. 19) z lewej
strony widnieje postać kudłatego, rogatego demona o wielkich
kłach, recytującego inwokacje do Buddy. Wizerunki tej malow-
niczej postaci należały do najbardziej znanych obrazków z Ōtsu
(*ōtsu-e*), chętnie kupowanych jako talizmany skutecznie odpędza-
jące złe duchy.

W połowie lat trzydziestych Hiroshige powrócił do tematu
podróży, tworząc wraz z Ikedą Eisenem (1790–1848) cykl
o drodze Kisokaidō (*Sześćdziesiąt dziewięć stacji na gościńcu Kiso-
kaidō*); Eisen zaprojektował 20 plansz. Droga Kisokaidō łączy
również Kioto z Edo, ale biegnie środkową częścią kraju, czę-
sto przez malownicze, górskie tereny. Była to zapowiedź nowego
rozkwitu twórczości i powrotu inwencji twórczej w rozwijaniu
tematu pejzażu. Przyjaźń z Kunisadą i Kuniyoshim w latach
czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku zaowocowała współ-
pracą przy tworzeniu cykli o tematach heroicznym i literackim,
na przykład wspomnianego już kilkakrotnie wcześniej *Ogura na-
zoraie hyakunin isshu*; czasem wspólna praca wyglądała tak, że po-
stacie na planszy były dziełem Kunisady lub Kuniyoshiego,
pejzaż zaś Hiroshige, jak w serii *Pięćdziesiąt trzy stacje przez dwa
pędzle*.

Cykl *Pięćdziesiąt trzy stacje przez dwa pędzle* (*Sō hitsu gojūsan tsugi*)

Cykl ten to jeden z najlepszych przykładów współpracy po-
między Kunisadą a Hiroshige. Artyści wspólnie stworzyli cykl,
którego tematem jest szlak Tōkaidō, ale głównym elementem
kompozycji postacie – legendarne, historyczne albo zwykłych,
przypadkowych podróżnych – związane z miejscami na trakcie.



20. Andō Hiroshige, Utagawa Kunisada, *Fujieda*

Sceny figuralne wykonał Kunisada, Hiroshige jest twórcą pejzaży. Cykl powstał w latach 1854–1857 (il. 20, 21).

W cyklach pejzażowych z lat pięćdziesiątych *Słynne widoki z ponad sześćdziesięciu prowincji* (*Rokujū-yōshu meisho zue*, 1853–1856) i *Sto słynnych widoków Edo* (*Meisho Edo hyakkei*, 1856–1859) artysta osiągnął mistrzostwo w ukazaniu pejzażu, w którym stopił w jedną harmonijną całość klasyczny styl pejzażu malarskiego i dokonania *ukiyo-e*. W kompozycjach tych widać coraz większą



21. Andō Hiroshige, Utagawa Kunisada, *Nissaka*

tendencję do ukazywania rozległych przestrzeni z wysokiego punktu widzenia, czyli „z lotu ptaka”. Anegdota nadal jest obecna, ale często coraz mniej istotna.

Słynne widoki z ponad sześćdziesięciu prowincji to jedna z niewielu serii pejzażowych Hiroshige, w której pokazał, obok miejsc znanych sobie z autopsji także takie, gdzie nigdy nie był. Cały cykl liczy 70 rycin i jest jedną z trzech dużych serii formatu *ōban*.



23. Andō Hiroshige, *Otokoyama w Hirałacie*
w prowincji Kawachi (Kawachi, Hirakata Otokoyama)

rupach i rosną *nori* – morskie wodorosty. Niedaleko Kanzanji biją gorące źródła.

Hirakata (il. 23), miasto w dzisiejszej prefekturze Ōsaka, na wschodnim brzegu rzeki Yodogawa, rozwinęło się jako miejsce postojowe w epoce Edo. Otokoyama Hachimangu to świątynia shintoistyczna w Yawata, dedykowana duchowi cesarza Ōjin (panował na przełomie IV i V wieku), w shintoizmie czczonemu



24. Andō Hiroshige, *Ulica Suruga (Suruga-cho)*

jako Hachiman i legendarnemu cesarzowi Jingu oraz bóstwu Hime Ōkami (inaczej Himegami). Świątynia powstała w 859 roku. Była otoczona opieką przez rodzinę cesarską, a później przez ród Minamoto.

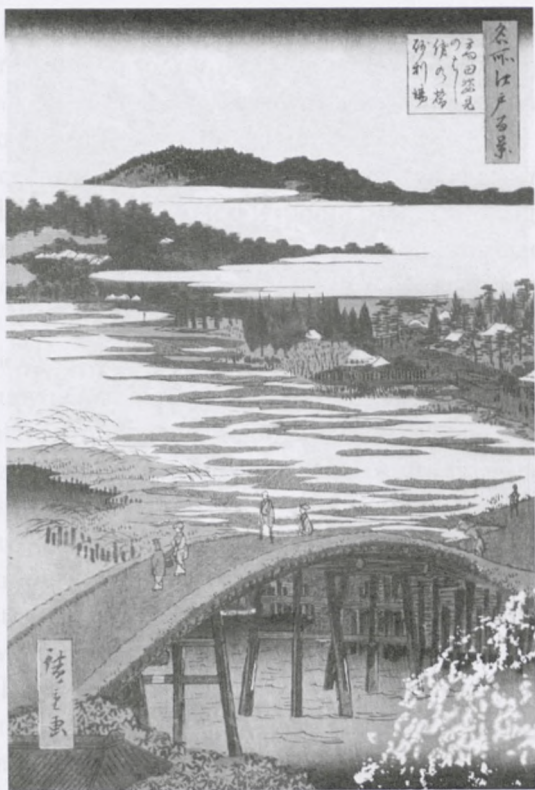
Jedna z ostatnich wielkich serii pejzażowych Hiroshige, zawierająca ogółem 118 rycin, to *Sto słynnych widoków Edo* (il. 24–27). Piękne i ciekawe rozwiązania kompozycyjne sprawiły, że cykl ten



25. Andō Hiroshige, *Nihonbashi, widok Pierwszej Ulicy (Nihonbashi tori itchōme ryakuzu)*

był niezwykle popularny w Europie, a wiele rycin stało się inspiracją dla artystów europejskich.

8. rycina serii (il. 24) ukazuje z lotu ptaka prosto biegnącą ulicę, a w oddali biały stożek Fujiyamy, pokazany z dużo niższej perspektywy niż sama ulica. To charakterystyczny dla sztuki dalekowschodniej ruchomy punkt widzenia.



26. Andō Hiroshige, Złóża żwiru przy mostach Sugatami i Omokage w Takata (Takata Sugatami-no hashi Omokage-no hashi jariba)

W ostatniej, wydanej już po śmierci artysty pracy – cyklu *Trzydzieści sześć widoków Fuji*, jest już tylko „czysty” pejzaż, bardzo bliski kompozycjom malarskim.

Szczęśliwie zachowało się bardzo wiele rysunkowych szkiców Hiroshige, co pozwala wnikać w proces rodzenia się pomysłu kompozycji, która później zaistniała jako drzeworytnicza barwna odbitka. Przetrwały także dwa pamiętniki z podróży, przybliżające nam osobowość artysty.



27. Ando Hiroshige, Zaulek Yabu u podnórza Atago
(Atagoshita Yabu-koji)

Styl pejzażu wypracowany przez Hiroshige kontynuowali w drzeworycie *ukiyo-e* uczniowie artysty, Hiroshige II (1826–1869) i Hiroshige III (1843–1894). Hiroshige II pejzaże w stylu swego mistrza, a także przybranego ojca i teścia, tworzył do roku 1865; potem nagle a niespodziewanie porzucił swą żonę i przeniósł się do Jokohamy, zmieniając pseudonim artystyczny i profil twórczości. Jego prace z czasów pobytu w Edo to wierne naśladownictwo kompozycji Hiroshige I, zresztą współpracował z mistrzem przy tworzeniu cykli powstających tuż przed jego

śmiercią. Najpiękniejsze kompozycje, samodzielnie opracowane przez Hiroshige II, to *Sto widoków różnych prowincji* (*Shōkoku meisho hyakkei*) i *Sto widoków rzeki* (*Sumida Sumidagawa hakkei*). Hiroshige III w swojej działalności powrócił do tematu Tōkaidō; cykl *Wachlarz pięćdziesięciu trzech stacji* (*Suehiro gojūsan tsugi*) wydany w 1866 roku jest wspólną pracą Hiroshige III, Kuniteru, Sadahide i Yoshitoshiego. Na wielu kompozycjach widzimy dostojny orszak książęcy, bardzo możliwe, że to szogun Iemochi, który wybrał się do Kioto w 1863 roku, by złożyć hołd cesarzowi – pierwszy taki gest szogunów Tokugawa od ponad 250 lat!

Rewolucyjne przemiany ery Meiji przyniosły radykalną zmianę stosunków politycznych, społecznych i ekonomicznych, pociągając za sobą przemiany w sferze kultury, obyczajowości, estetyki, sztuki. Kres *ukiyo-e* w tradycyjnym kształcie był nieuchronny. Po latach pojawiły się udane próby nawiązania do tej świetnej tradycji drzeworytu japońskiego i twórczej jej kontynuacji, była to już jednak zupełnie nowa jakość wpisana w rzeczywistość gwałtownie modernizującej się Japonii.

Choć Edo było najważniejszym i dominującym ośrodkiem drzeworytu *ukiyo-e*, trzeba choć w paru słowach wspomnieć o niezwykle interesującym kręgu artystów tego nurtu działających w Osace i specjalizujących się w rycinach poświęconych aktorom *kabuki*. Jednym z przedstawicieli tzw. stylu z Osaki w japońskim drzeworycie był Shunkōsai Hokushū (działał w latach 1810–1832), należący do najpopularniejszych w Osace twórców portretów aktorów. W Osace tworzył też uczeń Hokusai, Hokuei (od 1824 roku do swej śmierci w 1837 roku), który zdobył tu pozycję jednego z najważniejszych artystów zajmujących się tematyką teatralną. W połowie XIX wieku do najwybitniejszych twórców portretów aktorskich należał Gosōtei Hirosada (zmarły w 1865 roku). Ostatnim wybitnym twórcą z Osaki był Ichiyōsai Yoshitaki (1841–1899).

2.4. Skok w nowoczesność i wierność tradycji. Pejzaż w okresie Meiji i Taishō

Obalenie szogunatu Tokugawa, przywrócenie realnej władzy cesarzowi i otwarcie granic stało się początkiem przełomowych wydarzeń w historii Japonii. W 1867 roku wraz z wstąpieniem na tron cesarza Mutsuhito¹³ zwolennicy radykalnych zmian politycznych i modernizacji kraju zyskali nowy bodziec i poparcie dworu. Po wielu burzliwych naradach doszło do rezygnacji szoguna Yoshinobu i likwidacji szogunatu po 250 latach istnienia. Doprowadziło to do walk między armią Tokugawów i wojskami cesarza, zakończonych porażką rządców starego porządku. Japonia jeszcze przez długi czas była w stanie wrzenia, ale nowy rząd konsekwentnie realizował politykę unowocześniania kraju, zniesienia feudalnych stosunków i uczynienia z Japończyków narodu zdolnego sprostać wyzwaniom, jakie niesły nowe czasy. Cesarz w proklamacji z 1868 roku zapowiedział, że „wiedza będzie przywożona do Japonii ze wszystkich krajów świata”¹⁴. Istniała wielka groźba uzależnienia się od zachodnich mocarstw, przejawiających duże zainteresowanie tak długo niedostępnym, mało znanym krajem. Reforma podatkowa zasiłała skarb cesarski stałymi wpływami, co miało niebagatelne znaczenie dla wzmocnienia państwa. Wysyłane na Zachód misje sprawiły, że Japończycy nie tylko naocznie przekonali się o swoim znacznym opóźnieniu w stosunku do państw zachodnich, ale także przywozili do kraju nowo zdobytą wiedzę.

Zapał, z jakim mieszkańcy wysp do niedawna tkwiących jeszcze w średniowiecznych niemal strukturach przystąpili do

¹³ Czasy panowania cesarza Mutsuhito określane są erą Meiji, od pośmiertnego imienia władcy (por. informacje o *nengō*).

¹⁴ J. Tubielewicz, *op.cit.*, s. 353.

doganiania świata, zaowocował niebywałą dynamiką zmian we wszystkich dziedzinach życia, w tym także sztuki. Po pierwszym zachłyśnięciu się zachodnimi nowinkami i odrzucaniu, wręcz deprecjonowaniu rodzimej sztuki, przyszedł, wraz z okrzepnięciem nowej władzy i coraz większymi sukcesami na polu gospodarczym, a wreszcie także militarnym – zwycięska wojna z Chinami w latach 1895–1896 i z Rosją 1904–1905 – czas na powrót do tradycyjnych idei w sferze artystycznej. Wśród twórców grafiki zarysowało się przy tym kilka różnych podejść do pytania, jaki ma być drzeworyt japoński w zmienionej rzeczywistości. Część artystów pozostała wierna tradycji, tworząc kompozycje bliskie stylistycznie nurtowi *ukiyo-e*; wyraźną zmianą było stosowanie chemicznych pigmentów przywożonych z Zachodu w miejsce naturalnych – pochodzenia mineralnego i roślinnego. Toyohara Kunichika (1835–1900), uczeń Kunisady, był w swoich pracach wierny typowym tematom *ukiyo-e* – wizerunkom aktorów *kabuki* i pięknych kobiet (*bijin*). Niegdyś niedoceniany, dziś uważany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tej ostatniej fazy drzeworytu *ukiyo-e*. Za równie uzdolnionego, a zarazem jednego z ostatnich przedstawicieli szkoły Utagawa uchodzi także uczeń Kunichiki, Hashimoto Chikanobu (1838–1912), który kultywował sztandarowe tematy: wizerunki aktorów, piękności, dawne i współczesne wydarzenia, starając się je przetworzyć w sposób zadawalający odbiorców w nowych czasach.

Do drzeworytów w sposób najbardziej dobitny ukazujących przemiany, jakim uległo życie w Japonii w okresie Meiji, należały prace określane jako „grafiki z Jokohamy”. Są one nieocenionym historycznym dokumentem ówczesnego życia, choć artystycznie zazwyczaj nie należą do prac najwyższych lotów. Wykonane w tradycyjnym stylu *ukiyo-e*, przedstawiają sceny z tętniącego życiem nowego portu w Jokohamie (otwartego dla cudzoziemców już w 1859 roku, pod koniec rządów szogunatu) i jego mieszkańców, tak wciąż egzotycznych dla Japończyków –

Anglików, Rosjan, Amerykanów, Holendrów. Możemy oglądać damy w krynolinach i długonosych, brodatych dżentelmenów na spacerach, cudzoziemskich kupców, widoki portu z przycumowanymi do nabrzeża żaglowcami i parowcami różnych bander, spotkania towarzyskie, wydarzenia znamionujące modernizację kraju – lot balonem, przejeżdżający pociąg, murowane budynki wzniesione w europejskim stylu. Drzeworyty te powstawały nie w Jokohamie, lecz w Edo (wkrótce przemianowanym na Tokio), a ich twórcami byli przedstawiciele szkoły Utagawa, m.in. Guntei Sadahide (około 1807–1878), Yoshikazu (tworzył około 1850–1870), Yoshiiku (1833–1904), Yoshimori (1838–1884)¹⁵. Inni twórcy próbowali w swych dziełach połączyć tradycyjne japońskie tematy i styl z tendencjami zaczerpniętymi ze sztuki Zachodu, niektórzy zaś całkowicie zarzucali rodzimą tradycję, starając się tworzyć w duchu, technikach i stylach zachodnich. Tym samym stworzyli kierunek nazwany w Japonii *yōga* („zachodnie obrazy”, „zachodnie malarstwo”), w odróżnieniu od strażników tradycji, tworzących nurt *nihonga*, czyli „malarstwo japońskie”.

Zapewne najoryginalniejszym twórcą drzeworytu okresu Meiji był Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892), uczeń Kuniyoshiego kontynuujący tradycję mistrza. Tematem prac Yoshitoshiego były doniosłe wydarzenia z dziejów Japonii, w tym z historii najnowszej, takich jak przybycie statków komandora Perry’ego czy powstanie w prowincji Satsuma. Sięgał on również do wątków literackich, w których osiągnął niezwykle stopień raz liryzmu i poezji, to znów natężenia emocji przechodzących w okrucieństwo i sadystyczną delectację przemocą. W pracach powstałych po 1773 roku widać nasilenie tendencji klasycznych i wyraźny

¹⁵ W ostatnich latach widać coraz większe zainteresowanie „grafikami z Jokohamy”, są one zbierane przez muzea i prywatnych kolekcjonerów; w 1990 i 1991 roku dużą wystawę tych rycin pokazano w Waszyngtonie, Los Angeles i San Francisco.

wplyw stylu malarstwa Maruyama i Shijō. Powstają wtedy ryciny o tematach zaczerpniętych z teatru *nō* i starych legend. Choć w twórczości Yoshitoshiego najważniejsza jest postać ludzka, często artysta umieszcza ją w plenerze, czasem zasugerowanym jedynie przez umieszczenie kilku elementów, ale sugestywnie oddających majestatyczne piękno przyrody; tak jest w jednym z najwspanialszych cykli artysty, *Sto obrazów księżycy* (*Tsuki hyakushi*, 1885–1892).

Pejzaż był głównym tematem twórczości Kobayashiego Kiyochiki (1847–1915), artysty wszechstronnego, zdradzającego duże zainteresowanie zachodnimi technikami graficznymi, stylami, sposobem ujęcia przestrzeni i form. W pejzażach widać silną tendencję do realizmu w manierze europejskiej. Niektórzy znawcy przedmiotu podają, że w czasie pobytu w Jokohamie Kiyochika studiował zachodnią sztukę u angielskiego artysty Charlesa Wirgmana¹⁶; wiadomo, że razem z Shimaoką Renjo zajmował się fotografią, co niewątpliwie istotnie wpłynęło na sposób ujmowania przez niego rzeczywistości. W krajobrazach Tokio i okolic (1880–1891) widać nie tylko staranność w budowaniu iluzji przestrzeni zgodnie z zasadami perspektywy zbieżnej, ale także biegłość artysty w oddaniu efektów światłocieniowych i atmosferycznych. Niektórzy badacze widzą w nim ostatniego wielkiego przedstawiciela nurtu *ukiyo-e*, inni lokują, wraz z Hasui i Yoshidą, w rzędzie twórców *shin hanga* z epoki Taishō i Shōwa.

Po wojnie chińsko-japońskiej tradycyjny drzeworyt ilustrujący aktualne wydarzenia czy portrety aktorów przestał być, rzecz można „modny”, ponieważ odbiorcy coraz chętniej sięgali po fotografie i litografie. Drzeworyt spełniał już głównie rolę ilustracji w gazetach i *kuchi-e*, czyli frontyspisów w czasopiśmie lub powieściach. Zainteresowaniem cieszyły się jednak kompozycje w malarskim stylu w duchu szkoły Rimpa, Shijō i Maruyama.

¹⁶ Pisze o tym m.in. H. Munsterberg w *The Japanese Print*, Weatherhill 1999, s. 143.

Wysoko cenione malarstwo w stylu szkoły Shijō uprawiał Shibata Zeshin (1807–1891), również grafik i twórca finezyjnych wyrobów z laki zdobionych w stylu szkoły Rimpa. Jego prace graficzne cechuje swobodna technika o linii umyślnie jakby szkieletowej i naśladowującej dukt pędzla, motywy głównie przyrodnicze (słynnych 10 cykli *Wybór kwiatów*, *Hana kurabe*, powstałych w latach 1875–1890), symboliczne i rodzajowe¹⁷.

Innym artystą zaliczanym do najwybitniejszych postaci w sztuce okresu Meiji był Ogata Gekkō (1859–1920), nie tylko grafik, lecz również malarz, ilustrator i, podobnie jak Zeshin, dekorator wyrobów z laki. Tworzył liryczne pejzaże w stylu *nanga*, ale także sceny walki upamiętniające wydarzenia wojny japońsko-chińskiej, wizerunki pięknych kobiet, kompozycje bliskie motywom *kachoga*.

Okres Taishō rozpoczął się wraz z wstąpieniem na tron cesarza Yotsuhito w 1912 roku, a zakończył z jego śmiercią w 1926 roku; w kulturze jednak okres ten rozciąga się aż po koniec lat dwudziestych XX wieku, a w dziedzinie grafiki tendencje wypracowane w tym czasie trwały jeszcze długo w okresie Shōwa, ponieważ nadal tworzyli ci sami artyści¹⁸. Trzeba jednak pamiętać, że na twórczość graficzną tego czasu, podobnie zresztą jak na wszystkie dziedziny życia kraju, dramatycznie niekorzystny wpływ miało wielkie trzęsienie ziemi, jakie w 1923 roku zniszczyło niemal doszczętnie Jokohamę i znaczną część Tokio. Zniszczeniu uległy klocki drzeworytnicze, przepadły też ryciny. Szczęśliwie ocalali twórcy i wydawcy, po niedługim czasie więc odrodziła się działalność graficzna. Styl grafiki, jaki zaczął się rozwijać w okresie Taishō, uważany jest za nowe zjawisko w sztuce japońskiej, odmienne niż styl *ukiyo-e*. I rzeczywiście, typu pejza-

¹⁷ Niestety, w kolekcji japońskiej Muzeum jak dotąd nie ma żadnej pracy tego artysty.

¹⁸ Kawase Hasui zm. w 1957, Yoshida w 1950, Shinsui w 1972.

zu znanego z prac Hokusai czy Hiroshige, nie odnajdujemy w pracach artystów tego okresu, ale łączy je z nim sporo – zarówno nie zmieniona technika drzeworytu barwnego, zwykle ten sam format *oban*, powracanie do klasycznych tematów, podobna wrażliwość na piękno przyrody i rodzaj mistycznej więzi z naturą, jaką wyczuwamy patrząc na te obrazy, podobnie jak wyczuwa się ją w dziełach dawnych pejzażystów. Jest to niewątpliwie związane z shintoistyczną wiarą w świętość przyrody i religijne ubóstwienie jej twórców.

Ogromną zasługę i wiodącą rolę w odnowie drzeworytu japońskiego i powstaniu ruchu *shin hanga* („nowy drzeworyt”) miał tokijski wydawca Watanabe Shōzaburō (1885–1962), który początkowo zajmował się wydawaniem i sprzedażą reprodukcji drzeworytów dawnych mistrzów *ukiyo-e*, by wreszcie wpaść na genialny pomysł zamawiania u współczesnych artystów projektów do drzeworytów wykonywanych tradycyjną techniką i często nawiązujących do dawnych, znanych tematów, ale pokazanych w nowy, „uwspółcześniony” sposób, z wykorzystaniem elementów europejskiego stylu. Pierwszym artystą pracującym z Watanabe był Takahashi Hiroaki (1871–1945); współpraca ta rozpoczęła się w 1907 roku i trwała do śmierci artysty, owocując setkami kompozycji pejzażowych, które znalazły uznanie u zachodnich odbiorców i chętnie były kupowane.

Zachęcony tym sukcesem Watanabe postanowił zaangażować innych uzdolnionych malarzy, którzy chcieliby dla niego wykonywać projekty ukazujące wyidealizowany, liryczny i romantyczny obraz Japonii, jej zabytkowych, malowniczych miejsc, ale także widoków ulic i mieszkańców współczesnego Tokio, w równie poetycki, sentymentalny, nieco przesadnie „cukierkowy” sposób. Wydawca nie ograniczył się zresztą do pejzażu, zamawiał również podobizny aktorów (po tym, jak okazało się, że w Europie cenione są ekspresyjne portrety aktorskie Sharaku), a także kompozycje *kachō*. Tak się złożyło, że trzech namówieni przez Watanabe do

współpracy artyści specjalizujący się w pejzażu – najpierw Shinsui, potem (od 1918) Hasui, a rok później Shirō – byli uczniami znakomitego malarza nurtu *nihonga*, Kaburakiego Kiyokaty (1878–1972), u którego pobierali nauki tradycyjnego malarstwa zwojowego. Kiyokata przez niektórych badaczy uważany jest za artystę chcącego w nowym duchu odrodzić *ukiyo-e*, inni zaś, co wydaje się słuszniejsze, widzą w nim jednego z ostatnich przedstawicieli wielkiej tradycji sztuki japońskiej – malarzy intelektualistów inspirowanych literaturą.

Itō Shinsui (1898–1972) zaczął współpracować z Watanabe w 1916 roku i ta współpraca trwała aż do 1960 roku. Tworzył nie tylko krajobrazy, lecz także *bijinga*; do jego najsłynniejszych prac pejzażowych wykonanych dla Watanabe należy *Ōmi hakkei* (1917), w którym powrócił do starego tematu widoków jeziora Biwa, ale zinterpretowanych w zupełnie nowy sposób, z wykorzystaniem elementów typowych dla sztuki zachodniej – realistycznego ujęcia rzeczywistości, światłocienia, perspektywy zbieżnej.

Pierwszy pejzaż w stylu *shin hanga* ukazał się w 1918 roku, a jego twórcą był czołowy przedstawiciel tego nurtu, Kawase Hasui (1883–1957). Artysta w czasie swojej długiej kariery wykonał około 600 projektów rycin, głównie dla Watanabe. Mówimy o projektach, ponieważ pamiętajmy, że artyści *shin hanga* pracowali w tradycyjny sposób i podobnie jak artyści *ukiyo-e* tworzyli rysunkowy projekt ryciny, która zyskiwała pełny kształt dzięki pracy rytownika i drukarza. Inspiracji do swoich pejzaży Hasui szukał w czasie licznych podróży po kraju, podczas których pracowicie szkicował, a rysunki te potem wykorzystywał, malując akwarele. Do najbardziej znanych cykli pejzażowych artysty należą m.in. *Dwanaście widoków Tokio*, *Pamiętki z podróży*, *Dwanaście miesięcy w Tokio*; wszystkie powstałe przed tragicznym trzęsieniem ziemi w 1923 roku i nigdy potem nie wznawiane (przed 1923 rokiem Hasui wykonał ogółem około 60 drzewo-



28. Kawase Hasui, *Wybrzeże Teranohama w Sanuki*

rytów, których klocki zniszczył kataklizm, przypadły też szkice, według których artysta zaprojektował kompozycje). Z jego późniejszych prac niezwykle popularność zyskały *Japońskie scenerie*, w ramach których powstała seria *Wschodnia Japonia* (1933) i *Kansai* (1934). Twórczość Hasui, łącząca dekoracyjne, linearne walory sztuki japońskiej z europejskim realizmem, zyskała wielką popularność zarówno w Japonii, jak i na Zachodzie.

Shirō Kasamatsu (1898–1991) współpracował z Watanabe od 1919 roku, kiedy to wydawca zamówił u niego projekt drzeworytu; ta praca, *Wietrzny dzień wczesnym latem* ukazała się jeszcze tego samego roku, a współpraca artysty z Watanabe trwała do połowy lat czterdziestych. W tym czasie Shirō tworzył romantyczne pejzaże współczesnej Japonii, w których realizm w duchu zachodnim stapiał się z motywami i rozwiązaniami typowymi dla dawnego *ukiyo-e*. Do jego bardziej znanych prac należy m.in. cykl



29. Kawase Hasui, *Most Yakumo przy świątyni Nagata w Kobe*

Osiem widoków Tokio (1939, w sumie wydano tylko 4 ryciny). W początku lat pięćdziesiątych Kasamatsu zaczął współpracę z wydawcą z Kioto, Unsodo, dla którego wykonał około 100 prac, głównie pejzaży, a także nieco scen we wnętrzach. W tym samym czasie zainteresował się powstającym wówczas, zupełnie nowym w Japonii nurtem – *sōsaku hanga*, którego przedstawiciele, biorąc za wzór grafików europejskich, sami nie tylko projektowali temat i kompozycję, ale także rytowali deski drzeworytnicze i tło-



30. Kawase Hasui, *Miyajima w świetle księżycy*

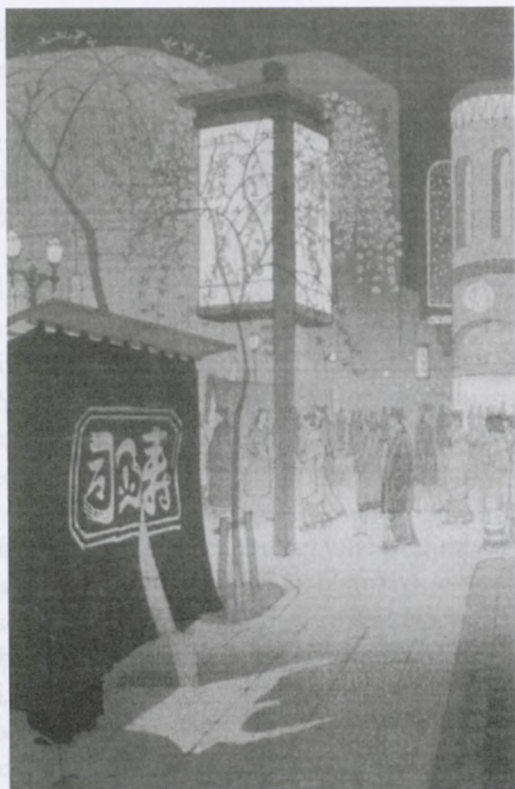
czyli odbitki. Dawało im to pełną swobodę twórczą i brak tak uciążliwej nieraz zależności od wydawcy. Shirō stworzył w latach 1955–1965 około 80 *sōsaku hanga*.

Innym wybitnym pejzażystą był przedwcześnie zmarły Hashimoto Gahō (1880–1921), który po okresie poświęcenia się wyłącznie malarstwu, zainteresował się drzeworytem; prócz *fukeiga* tworzył też, inspirując się pracami dawnych mistrzów – Utamaro i Chōkiego – piękne wizerunki młodych kobiet.



31. Shirō Kasamatsu, *Mglisty wieczór nad stawem Shinobazu*

Znaczące inspiracje sztuką Zachodu są widoczne w pejzażach Hiroshiego Yoshidy (1876–1950), jednego z czołowych przedstawicieli *shin hanga*. Z Watanabe związany był od 1920 do 1923 roku. W 1924 roku otworzył samodzielnie warsztat, w którym zatrudniał rytowników i drukarzy, wykonujących deski i tłoczących odbitki według jego akwarelowych szkiców. To pozwoliło mu na dużo większą swobodę twórczą, a przy tym Yoshida, wykazując się przedsiębiorczością w nawiązywaniu kontaktów handlowych z odbior-



32. Shirō Kasamatsu, *Wiosenny wieczór w Ginzie*

cami na Zachodzie, potrafił odnieść nie tylko sukces artystyczny, ale i handlowy. Drzeworyty tworzył aż do roku 1941 i były to nie tylko scenerie japońskie, lecz także krajobrazy z różnych stron świata, które artysta odwiedził w czasie licznych podróży po Europie, Ameryce, Azji i Afryce. Na rycinach odnajdujemy znany motyw góry Fuji, ale i Sfinksa, i ateński Akropol, i Tadz Mahal.

Dzieje *shin hanga* skończyły się wraz ze śmiercią Watanabe w 1962 roku. Japońscy artyści coraz śmielej sięgali po inne

techniki graficzne i idąc śladem swoich zachodnich kolegów, wykonywali samodzielnie wszystkie czynności – od projektu do odbitki.

W kolekcji Muzeum ryciny *shin hanga* są reprezentowane nader skromnie. Jest zaledwie kilka prac Hasui, Shirō i Shōsona (Kosona), część pochodzi z zakupu w 1970 roku, część zaś z daru Olgierda Koreywy. Twórczość japońskich malarzy i grafików z pierwszych dziesięcioleci XX wieku nie była jednak nieznana w Polsce, o czym może świadczyć dobór prac prezentowanych w Warszawie na Pierwszej Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów zorganizowanej w 1933 roku przez Instytut Propagandy Sztuki. Pokazano na niej po cztery prace Hasui, Hasegawy, Ohary Shōsona, Itō Shinsui i Natoriego Shunsena.

Tendencje zarysowane i rozwinięte w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku trwają w grafice japońskiej do dzisiaj. Artyści, nie rezygnując z nowatorskich, bardzo śmiałych eksperymentów formalnych i technicznych, wciąż powracają do wspaniałej tradycji *ukiyo-e*, która okazuje się niewyczerpanym źródłem inspiracji budzącej uczucie więzi z przeszłością. Przeszłość ta nie krępuje, lecz umożliwia głębsze i wnikliwsze spojrzenie na współczesność, dostrzeżenie w toczącym się życiu nie tylko – wbrew przesłaniu niesionym przez *ukiyo-e*, „obrazów przepływającego świata” – jego zmienności i nieuchronnego przemijania, lecz także trwałości tych samych co zawsze pragnień, tęsknot, wzruszeń.

Rozdział trzeci

Kachōga, czyli „obrazy kwiatów i ptaków”

Japoński termin *kachōga*, „obrazy kwiatów i ptaków”, określa jeden z głównych tematów w malarstwie dalekowschodnim. Ten rodzaj przedstawięń malarskich narodził się w Chinach w X wieku. Jednak już wcześniej – w epoce Tang – często podejmowanym w malarstwie tematem były kwiaty, co, jak podkreślają badacze, wiązało się z coraz większymi sukcesami buddyzmu w Chinach. W tworzonych na potrzeby religijne wizerunkach raju buddyjskiego kwiaty stanowiły ważny element.

Temat „ptaki i kwiaty”, określany też szerszym terminem „kwiaty i ptaki, wiatr i księżyc” (jap. *kachōga fugetsu*) artyści japońscy zaczęli podejmować począwszy od okresu Ashikaga (XIV–XV wiek), choć oczywiście motywy zwierzęce i roślinne występowały w malarstwie japońskim niemal od jego zarania, jako części składowe większych kompozycji – i o tematyce religijnej, i świeckiej. Nie są to *kachōga* w wykrystalizowanej formie, lecz jedynie ich zapowiedź, a także dowód na wrodzoną skłonność artystów japońskich do czerpania motywów ze świata przyrody. Na zwojach *emaki* sceny figuralne często umieszczano w pejzażu, w którym pojawiają się wizerunki zwierząt w ich naturalnym otoczeniu. Temat „ptaków i kwiatów” z jednej strony wyrażał typową dla dalekowschodniej filozofii postawę kontemplacji natury prowadzącej do widzenia w mikrokosmosie makrokosmosu, z drugiej zaś był środkiem wyrażania osobistych, indywidualnych

postaw twórców tych obrazów. Jak zauważył Muneshige Narazaki, Japończycy skłonni są postrzegać naturę nie jako obiektywną realną rzeczywistość, lecz raczej jako subiektywną refleksję umysłu. „Rzecz” jest widziana nie jako coś istniejącego same w sobie, lecz jako egzystujące w ścisłym związku z samym artystą lub z innymi zjawiskami obecnymi w życiu człowieka czy społeczeństwa¹.

Istnieje ogromna ilość najrozmaitszych tematów *kachōga*. W pracach, które umownie można nazwać „klasycznymi” wypracowane zostały określone „pary”, co oznacza, że pewne rośliny są przedstawiane z odpowiednimi stworzeniami. I tak, zgodnie z tą konwencją sosna jest łączona z jastrzębiem, trawy z dzikimi gęśmi lub kaczkami, paulownia z feniksem, dąb z orłem, bambus z wróblami, śliwa ze słowikiem, kwitnąca brzoskwinia z gołębiem lub jaskółką itd. Takie powiązania symbolizują określone pory roku, różne idee i stany emocjonalne. Ścisłe analogie plastycznych kompozycji odnajdujemy też w prozie i poezji japońskiej. Choć interesujące nas tu kompozycje noszą nazwę obrazów „ptaków i kwiatów”, to w rzeczywistości obejmują wielorakie motywy, w których mogą występować także rozmaite zjawiska przyrody – na przykład pełnia księżyca, którą chętnie zestawiano z kukułką lub dzikimi gęśmi (wtedy obraz był symbolem jesieni); spienione fale morskie, z których wylania się smok; wodospad i walczący z żywiołem karp. Każda ze wspomnianych wyżej kompozycji, poza wartościami czysto plastycznymi, niesie przekaz symboliczny lub symboliczno-religijny, czy to głęboko osadzony w tradycji, konwencjonalny i jasno czytelny jak prosty emblemat, czy bardziej subtelny, osobisty, podkreślony często towarzyszącym kompozycji plastycznej wierszem.

Japończycy bowiem w każdej najdrobniejszej rzeczy potrafią dostrzec miniaturowy obraz życia ludzkiego jako całości, a natura

¹ Por. M. Narazaki, *Studies in Nature. Hokusai – Hiroshige*, Kodansha 1979, s. 8.

stanowi dla nich integralną część ich własnego życia². O umiłowaniu przez nich przyrody świadczą rozmaite towarzyskie gry poetyckie, popularne już w czasach Heian, a także doroczne święta związane ze zjawiskami przyrody, takie jak święto „Siedmiu Ziół Wiosny”, „Siedmiu Kwiatów Jesieni” itp. Również takie formy kultywowania przyrody i estetycznej jej interpretacji, jak ikebana, bonsai, bonseki, to jeszcze jeden dowód integralnej więzi Japończyków ze światem przyrody. Japońskie ogrody to mistrzowskie miniatury całościowo ujętego świata przyrody, w których wszystkie jej formy tworzą harmonijną całość. Mikroforma makroformy.

3.1. Okres Edo

We wczesnym okresie Edo kompozycjami typu *kachōga* zdobiono przesuwane ścianki *shoji* we wnętrzach świątyń, rezydencji i zamków (Daikaku-ji, Myōshin-ji, Nijō-jō w Kioto).

W początkach XVIII wieku nastąpiła zmiana spowodowana nasileniem się wpływów malarstwa chińskiego i europejskiego, które docierały do Japonia *via* Nagasaki (dzięki faktoriom na wyspie Deshima). Odzwierciedleniem tych wpływów jest styl powstałej w tym czasie szkoły *nanga*, styl subiektywny, liryczny i emocjonalny, wyrażający się głównie w pejzażu i właśnie w *kachōga*. Innym przykładem wspomnianych wpływów było zainteresowanie realistycznym ujęciem tematów, wzorowanym na analogicznych tendencjach w malarstwie chińskim epoki Ming i Qing oraz na realizmie europejskim. Artyści powstałych w omawianym czasie nurtów malarstwa japońskiego – szkoły Shijō, założonej w Edo przez So-Shinseki i szkoły Maruyama w Kioto, której początek dał Maruyama Ōkyo, wprowadzili zwyczaj

² Myśl tę wyraził także M. Narazaki, *op.cit.*, s. 9.

sporządzania szkiców z natury. Stawały się one potem podstawą do wykonywania kompozycji *kachōga*; wcześniej zwyczaj szkicowania w plenerze mieli też artyści *nanga*.

Temat *kachōga* podjęli z powodzeniem artyści *ukiyo-e*, w XVIII wieku mistrzowie wczesnego barwnego drzeworytu: Harunobu, Bunchō, Shigemasa, Koryūsai. Tworzone przez nich kompozycje zyskały wielką popularność m.in. dzięki zastosowaniu wyrafinowanej, intensywnej kolorystyki, którą bardzo cenili kupujący te ryciny mieszczanie. Można przypuszczać, że oprawiali je w ramy, tak by stanowiły skrzydła parawanów lub ścian, ozdabiając wnętrza domów.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku Isoda Koryūsai zasłynął jako wybitny twórca barwnych drzeworytów o tej tematyce, tworzonych w formacie *hashira-e*. Wymagało to prawdziwego mistrzostwa kompozycyjnego, z czego artysta wywiązywał się z podziwu godną swobodą i wirtuozerią.

W pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku drzeworyty *kachōga* stały się bardzo popularne, toteż wydawcy zamawiali u wielu artystów szkoły Utagawa (m.in. u Toyokuniego, Eisena, Kuniyoshiego) tego typu projekty, po czym drukowali je w dziesiątkach i tysiącach egzemplarzy. Mistrzami drzeworytu *kachōga* byli jednak bezsprzecznie Hokusai i Hiroshige. Artyści ci w pełni zaadoptowali temat *kachōga* do drzeworytu *ukiyo-e*. Hokusai, tworząc swoje *kachōga*, dość silnie inspirował się akademickim malarstwem chińskim, co przejawia się w wyrazistym, precyzyjnym i starannym rysunku. Hiroshige, na którego szczególnie mocno oddziaływały dokonania artystów szkoły Shijō i Maruyama, stworzył liryczne, barwne kompozycje potraktowane swobodniej, bardziej szkicowo; wielu z nich towarzyszy pisany kursywą tekst poetycki.

Uczeń Hiroshige, Nakayama Sūgakudō (działający w latach 1850–1860) kontynuował ten nurt twórczości mistrza, malując kompozycje „ptaków i kwiatów”. Znane są dwa cykle tego artysty:

Ptaki i kwiaty czterech pór roku (Shiki-no kachōi) oraz *Dokładne opisanie czterdzieści ośmiu sokołów (Sho utsushi shijūhachi taka)*, wyróżniające się znakomitą rozwiązaniem kompozycyjnym i wysmakowaną kolorystyką.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się niewielki zbiór rycin *kachōga* Hiroshige, pochodzących z kolekcji Olgierda Koreywy oraz dwie prace Sūgakudō, z tego samego daru. Pochodzą z późniejszych wydań z drugiej połowy XIX wieku, ale pozwalają docenić mistrzostwo stylu artystów, potrafiących uczynić z wielokrotnie powtarzanego motywu obraz urzekający liryzmem, wyrafinowaną linią, a często także subtelnym humorem.

Przepiórki (il. 33) były przedstawiane już w obrazach szkoły *yamato-e* w okresie Heian, w tamtych kompozycjach jednak roślinami, wśród których je umieszczano, było proso. Hiroshige



33. Andō Hiroshige,
Para przepiórek i maki



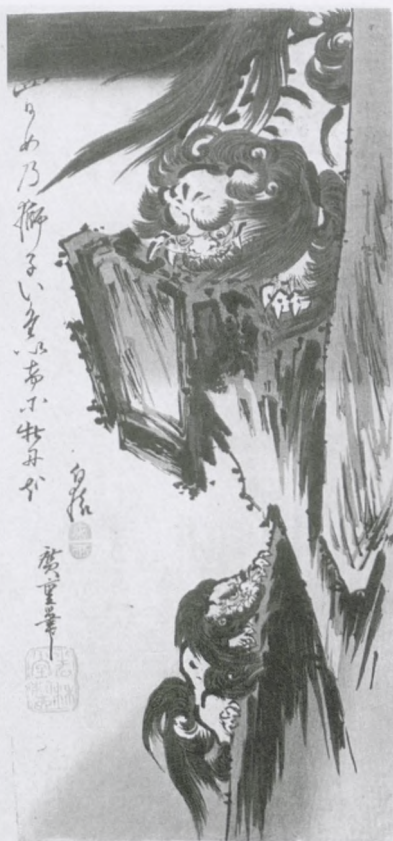
34. Andō Hiroshige, Żuraw i astry

ukazał ptaki wśród dużo bardziej dekoracyjnych maków. Kompozycji plastycznej towarzyszy wiersz napisany dekoracyjną kursywą w dwóch pionowych rzędach umieszczonych w górnym lewym skraju planszy; opowiada o przepiórkach, które wydają z siebie tęsny głos, przeczuwając nadchodzącą już jesień. Charakterystyczny dla Hiroshige jest tu koloryt nieba przechodzący od czerwieni, oranżu i żółcieni w górze, po błękit i granat na dole, przy czym płynne przechodzenie od barwy ciemniejszej do jaśniejszej uzyskane zostało dzięki rozcieraniu nałożonej na papier farby za pomocą tamponu *bokashi*.

W wysmakowanej kolorystycznie i kompozycyjnie rycinie (il. 34) będącej jeszcze jednym przykładem maestrii, z jaką Hiroshige potrafił przetwarzać wypracowane przed wiekami wzory obrazów „kwiatów i ptaków”, widzimy żurawia, jednego z ulubionych ptaków Dale-

kiego Wschodu. W tamtejszej mitologii ten szlachetny ptak jest symbolem długowieczności i w chińskich opowieściach występuje jako towarzysz taoistycznych nieśmiertelnych. W Japonii uważany jest za wysłannika Fukurokuju – jednego z siedmiu bogów szczęścia. Jest też buddyjskim symbolem czystości duchowej. Na tej niewielkiej rycinie artysta po mistrzowsku „wpisał” wygiętą, pochyloną sylwetkę ptaka w wąski, długi prostokąt.

Przedstawione na ilustracji nr 35 mityczne zwierzęta, określane jako „chińskie lwy” (*karashishi*; Chińczycy mówią na nie *fo*), wyglądem przypominają trochę lwa, a trochę psa rasy pekińskiej, o skręconej w loki grzywie i bujnym ogonie. Kult lwa przeniknął do Chin z Indii wraz z buddyzmem; wierzano, że lew jest zwierzęciem, którego dosiadał bodhisattwa Mandziusri. Duże posągi tego stworzenia ustawiane są przed świątyniami, pałacami, małe figurki wieńczą nakrywy kadzielnic i waz. Kompozycja stworzona przez Hiroshige, naśladowująca w technice drzeworytu malarstwo tuszem, pokazuje moment ćwiczenia małego lewka przez matkę. Lwica strąca malca ze skały, by ten musiał, pokonując lęk, pracowicie piąć się w górę.



35. Andō Hiroshige,
Lwy nad przepaścią



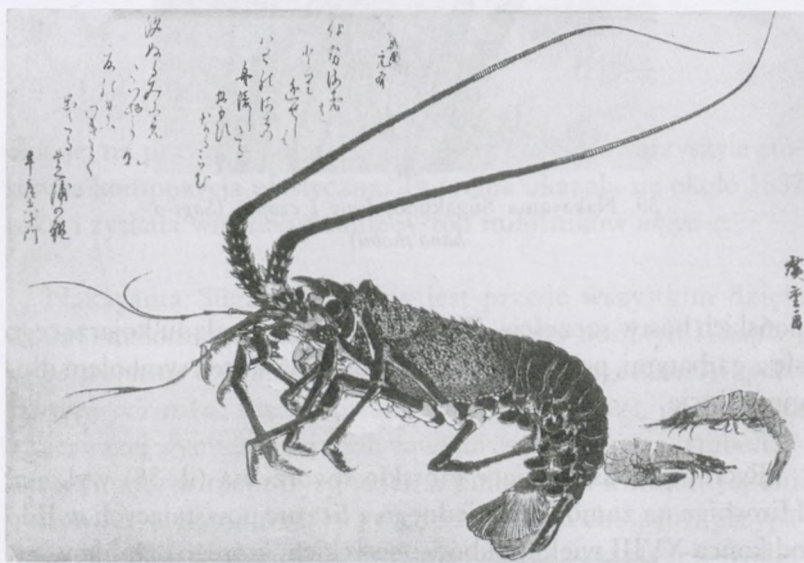
36. Andō Hiroshige, *Kukółka lecąca w deszczu*

Podobnie jak poprzedni drzeworyt, ten (il. 36) również ma format wąskiego pionowego prostokąta, co jest nawiązaniem do tradycji pisanania poematów na wąskich paskach papieru, nazywanych *tanzaku*. Słowo nierozdzielnie łączy się tu z obrazem. Kukółka leci w deszczu nad koronami drzew. Na ukośnie biegnących liniach, oddających graficznie, a zarazem bardzo sugestywnie, strugi ulewnego deszczu widnieją kolumny pisanego kursywnym pismem „trawistym” poematu, który w wolnym tłumaczeniu brzmi: „Między jednym wołaniem a drugim kukółka przefrunęła przez Iozaki”. Nawiązanie do Iozaki, znajdującej się w dzielnicy Mukojima (w Edo), leżącej na wschodnim brzegu Sumidy pozwala nam się domyślić, że wołanie kukółki rozlega się nad rzeką i dociera do Yoshiwary położonej na zachodnim brzegu rzeki.

Ryba tai (il. 37) to atrybut Ebisu, jednego z siedmiu ja-



37. Andō Hiroshige, *Ryba tai*



38. Andō Hiroshige, *Langusta i dwie krewetki*



39. Nakayama Sūgakudō, *Irysy i czapla (Sagi-ohana shobu)*

pońskich bóstw szczęścia. Z powodu swego wyglądu kojarzącego się z garbatymi, pochylonymi plecami, stała się też symbolem długiego życia.

Ryciny przedstawiające morskie stworzenia (il. 38) wykonał Hiroshige na zamówienie jednego z licznie powstających w Edo od końca XVIII wieku klubów poetyckich, którego członkowie – zwykli mieszczanie – układali i publikowali utwory na różne



40. Katsushika Taito II, *Wróble i glicynia*

okazje, na przykład na Nowy Rok. Wierszom towarzyszyła stosowna kompozycja plastyczna. Ta rycina ukazała się około 1832 roku i zyskała wielkie uznanie wśród miłośników *ukiyo-e*.

Nakayama Sūgakudō znany jest przede wszystkim dzięki dwóm znakomitym cyklom *kachōga*, pierwszy nosił tytuł *Dokładne odtworzenie czterdziestu ośmiu sokółów*, a drugi *Kwiaty i ptaki czterech pór roku*. Prezentowana tu rycina (il. 39), pochodząca z pierwszej wymienionej serii, zawiera czytelne treści symboliczne: kwitnące w maju irysy, jeden z ulubionych kwiatów Japonii opisywany w literaturze, łączy się ze świętem chłopców przypadającym w maju – czasie kwitnienia irysów, a czapla jest symbolem duchowej czystości, niewinności i prawości.

Wróble i glicynia (il. 40) to naśladownictwo rycin ze znanego cyklu drzeworytniczego Hokusai'a *Wielkie kwiaty*. Taito II w czasie pobytu w Osace w latach 1843–1853 na niektórych swoich pracach umieszczał sygnaturę swego mistrza Hokusai'a. Te fałszerstwa spowodowały nadanie mu przezwiska „inu Hokusai” – „pies Hokusai'a”. Znany był też pod innym przydomkiem – „Ōsaka Hokusai” czyli Hokusai z Osaki.

3.2. Okres Meiji i Taishō

Tradycję kompozycji *kachōga* kontynuowali w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku malarze nie związani bezpośrednio z nurtem *ukiyo-e*. Znaczny wpływ na sposób ujęcia tego tematu miały piękne prace Watanabe Seiteia (1851–1918) – malarza, który zainteresował się drzeworytem około 1890 roku i zaprojektował swój pierwszy album z motywami „ptaków i kwiatów”, wzorowany na własnych obrazach. W późniejszych latach powstały kolejne albumy, które uczyniły z artysty jednego z najwybitniejszych twórców *kachōga* ostatnich lat okresu Meiji. W pracach Seiteia precyzyjna, kaligraficzna linia łączy się z europejskim, realistycznym ujęciem form, z uwzględnieniem światłocienia i perspektywy.

W Kioto, pozostającym nieco na uboczu burzliwych przemian i kultywującym swą wielowiekową, świetną tradycję artystyczną, tematyką *kachōga* zajmował się jeden z najwybitniejszych malarzy tego środowiska, Kōno Bairai (1844–1895). Był to ceniony malarz i wykładowca, którego działalność edukacyjna i udział w wielu artystycznych kołach miały istotny wpływ na rozwój drogi artystycznej znacznej liczby malarzy³. W obrazach „ptaków

³ Uczniami Bairai'a byli m.in. tak wybitni twórcy jak Takeuchi Seiho, Kawai Gyokudo i Kikuchi Hobun.

i kwiatów” Baireia widać zamiłowanie do dekoracyjności, kształtowanie form śmiałą, mocną linią i wierność tradycyjnym motywom przy lekkim ukłonie w stronę europejskiego realizmu. Tradycję *ukiyo-e* kontynuował także Ogata Gekkō (1859–1920), artysta wszechstronny, wybitny malarz w stylu Kanō, zajmujący się też zdobnictwem wyrobów z laki i ceramiką, wreszcie tworzący drzeworyty o różnorodnej tematyce – rodzajowej, historycznej, literackiej.

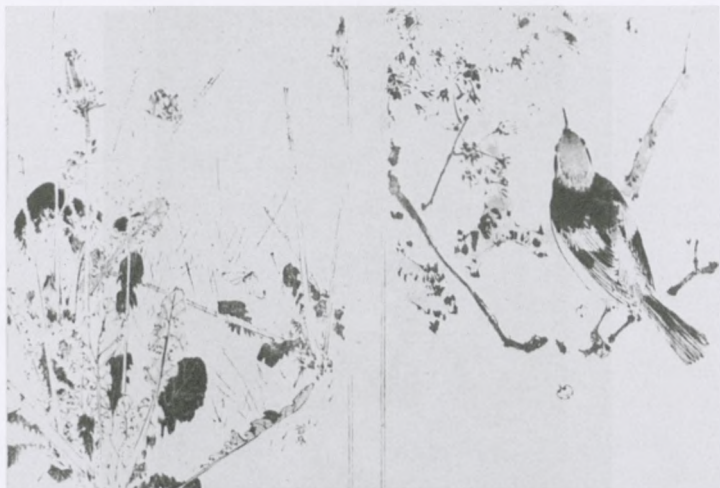
Niezaprzeczalnie wielką zasługę dla rozkwitu tematu kwiatów i różnych stworzeń w drzeworycie *shin hanga* schyłku ery Meiji i następnych lat miał, podobnie jak w przypadku pejzażu, Watanabe Shōzaburō. Przekonawszy się, że na Zachodzie wielką popularnością cieszą się *kachōga* Hokusai i Hiroshige, postanowił i w tej dziedzinie rozwinąć działalność wydawniczą. Za nim poszli inni wydawcy. Dla Watanabe przez wiele lat (od 1926 roku) pracował Ohara Shōson (1877–1945), główny przedstawiciel *kachōga* omawianego okresu. Artysta do 1912 roku używał imienia artystycznego „Koson”, podkreślając swój związek z malarzem szkoły Shijō, Suzuki Kosonem (1860–1919), u którego się kształcił. Stworzone przez Shōsona wizerunki rozmaitych zwierząt i roślin zyskały wielką popularność na Zachodzie, cenione za dekoracyjną, choć oszczędną formę i doskonałość rozwiązań kompozycyjnych. Shōson był malarzem *nihonga*, otoczonym opieką przez Ernesta Fenollosę (1853–1908), Amerykanina, który po przyjeździe do Japonii w 1878 roku stał się wielkim entuzjastą i obrońcą japońskiej tradycji w sztuce oraz żarliwym animatorem nurtu *nihonga*. Wspólnie z Okakurą Kakuzō (1862–1913) założył stowarzyszenie „Kangakai” dla propagowania tradycyjnego malarstwa i przeciwstawienia się bezkrytycznemu naśladowaniu przez Japończyków sztuki europejskiej. Dzięki Fenollosie, Shōson został profesorem w świeżo założonej Tokijskiej Szkole Sztuk Pięknych. W rycinach Shōsona widać silne inspiracje chińskim malarstwem songowskim i tradycyjnymi japońskimi tematami



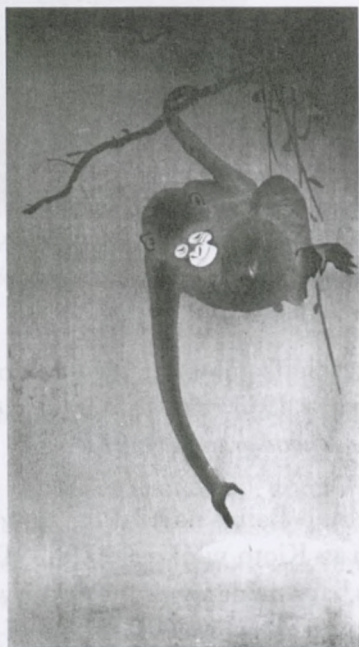
41. Kōno Bairai, *Maķi i kōkoszki wodne (Keshi ban)*

„ptaków i kwiatów”. Shōson, nim rozpoczął współpracę z Watanabe, pracował dla innych wydawców, m.in. dla Kokkeidō, Daikokuya i Nishinomiya Yosaku. Wydali oni również wielką liczbę kompozycji *kachōga* tego artysty, głównie formatu *tanzaku* – długiego prostokąta, na wzór kartek służących do pisania utworów poetyckich.

W zbiorach Muzeum znajduje się zaledwie kilka rycin Shōsona, pochodzących głównie z daru Koreywy. Prace tego artysty były znane w Polsce przed wojną, o czym świadczy wspomniany



42. Watanabe Seitei, *Mniszek lekarski i kosa na gałęzi kwitnącej kamelii*



43. Ohara Shōson, *Matką łowiącą światło księżycy*



44. Ohara Shōson, *Chidori na plazy*

wcześniej katalog międzynarodowej wystawy grafiki zorganizowanej w 1933 roku w Warszawie, na której pokazano m.in. *Papugę i owoc granatu* (1927).

Kono Bairai należał do najwybitniejszych malarzy działających w Kioto w okresie Meiji. Dużą popularnością cieszyły się jego barwne drzeworyty, w których tradycję *ukiyo-e* łączył z malarstwem *kachōga*. Album *Bairai kachō gafu*, z którego pochodzi



45. Ohara Shōson, *Dzikię kaczki pływające przy brzegu jeziora*

rycina *Maķi i kōkoszki wodne* (il. 41), składa się z dwóch tomów – jednego poświęconego wiosnie i latu, drugiego zaś – jesieni i zimie.

Twórczość Seiteia, wybitnego artysty okresu Meiji, znana jest przede wszystkim ze znakomitych kompozycji „ptaków i kwiatów” oraz z ilustracji książkowych o tej samej tematyce. Album *Seiteia szkice ptaków i kwiatów* zawiera drzeworytnicze wersje najbardziej znanych malarskich prac artysty. Drzeworyty wiernie od-

dają malarską manierę Seiteia i należą do najlepszych prac graficznych okresu Meiji (il. 42).

Ma rycinie *Małpka łowiąca światło księżyca* (il. 43) Ohara Shōson ukazał małpkę z gatunku *Inuus speciosus*, żyjącego tylko w Japonii. Zwierzęta te należały do stworzeń chętnie i często ukazywanych w sztuce japońskiej; są też bohaterkami wielu legend. Scena, gdy małpka bezskutecznie stara się uchwycić odbite w wodzie światło księżyca symbolizuje zenistyczne podejście do problemu zrozumienia tego, co ze swej istoty jest nieuchwytnie.

Chidori z kolejnej ryciny Shosona ze zbiorów Muzeum Narodowego (il. 44) to japońska nazwa siewek, ptaków wodnych chętnie przedstawianych przez japońskich artystów. W poetyckiej przenośni stają się one metamorfozą kropli wody rozpryskiwanych przez fale.

Umiejętność uchwycenia i sugestywnego ukazania urody, radości, smutków i niebezpieczeństw życia, jego intensywne przeżywanie, zachwyt nad pięknem przyrody to cechy, jakie posiadli artyści *ukiyo-e*. To sprawia, że barwne ryciny sprzed dziesiątek lat nadal budzą emocje i zainteresowanie, z upływem czasu są coraz bardziej cenione i nieustannie pozostają źródłem niewyczerpanych inspiracji dla twórców z różnych zakątków świata, z różnych kultur i tradycji. W tym tkwi ich siła i nieśmiertelność, choć przecież miały być tylko ulotnymi drukami, „obrazami przemijającymi świata” szybko zapadającymi w niebyt.

Słownik technik i formatów drzeworytu japońskiego

- aiban:** format drzeworytu o wymiarach około 34 x 23 cm
- beni-e:** wczesny, ręcznie kolorowany drzeworyt *ukiyō-e*, w którym dominuje barwa różowa (pigment uzyskiwano z saflonu); odbitki takie wykonywano w początkach XVIII wieku
- benigirai:** „pominięcie czerwieni”, wczesny barwny drzeworyt bez czerwieni lub różu, popularny we wczesnych latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku
- benizuri-e:** wczesny barwny drzeworyt *ukiyō-e*, odbity przy użyciu dwóch lub trzech kolorów, przeważnie różowego, zielonego i żółtego; popularny w połowie XVIII wieku
- chūban:** mały format drzeworytu o wymiarach około 26 x 19 cm
- chūtan-zaku:** format drzeworytu o wymiarach około 38 x 13 cm
- egoyomi:** drzeworytniczy kalendarz z ilustracjami, w którym krótkie i długie miesiące są ukryte pod postacią rozmaitych kompozycji plastycznych
- ehon:** książka z ilustracjami, w całości odbita techniką drzeworytniczą
- hashira-e:** format drzeworytu o wymiarach około 68 x 13 cm; takie kompozycje w kształcie długiego wąskiego prostokąta były przeznaczone do zawieszania jako dekoracja na słup we wnętrzu domu
- hosoban:** pionowy format drzeworytu o wymiarach około 33 x 15 cm

- ishizuri-e**: monochromatyczny drzeworyt naśladowujący negatywowe chińskie estampaże
- karazuri** („ślepe tłoczenie”): technika drzeworytnicza polegająca na odciskaniu na planszy wzoru za pomocą klocka drzeworytniczego bez farby; pozwala uzyskać zróżnicowanie faktury
- nagaban**: format drzeworytu o wymiarach około 50 x 24 cm, w kształcie wydłużonego pionowego prostokąta
- nishiki-e** („obraz brokatowy”): wielobarwny drzeworyt *ukiyo-e* wykonany przy użyciu co najmniej pięciu klocków drzeworytniczych (liczba klocków może dochodzić do 30); technika ta została opracowana w Edo około 1765 roku
- ōban**: format drzeworytu o wymiarach około 38 x 25 cm; jeden z najbardziej popularnych formatów rycin *ukiyo-e*
- shikishiban**: zbliżony do kwadratu format drzeworytów o wymiarach około 20 x 17 cm, stosowany głównie do *surimono*
- sumizuri-e**: monochromatyczny czarno-biały drzeworyt *ukiyo-e*
- surimono**: drzeworyty na prywatne zamówienie, często zamawiane na szczególne okazje, takie jak Nowy Rok, zwykle bardzo starannie odbite; od lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku *surimono* często zamawiały też kluby poezji *kyōka*

Słownik japońskich pojęć i terminów

- bijinga** („piękna kobieta”): termin stosowany zwykle do drzeworytów *ukiyo-e* przedstawiających piękne kobiety
- Daikoku**: jedno z japońskich siedmiu bóstw szczęścia, jego atrybutami są młotek i worek, często dosiada szczura
- fukujuso**: miłek amurski (*adonis amurensis*), symbol Nowego Roku
- ga**: określenie przy sygnaturze artysty oznaczające „malował”, „rysował”
- gō**: imię lub pseudonim artysty
- gohei**: pocięte i złożone paski białego papieru, przymocowane do drewnianej laski; służyły podczas shintōistycznego obrzędu oczyszczenia, symbolizując zapewne szatę ofiarowaną wcześniej bóstwu
- haiku**: siedemnastosylabowy wiersz, forma literacka bardzo popularna od XVII wieku; jej wybitnym przedstawicielem był Bashō (1644–1684)
- hakama**: szerokie, układane spodnie, noszone zwykle przy uroczystych okazjach
- hyakkei**: „osiem widoków”, pierwotnie osiem widoków okolic jeziora Biwa, wzorowanych na słynnym chińskim temacie „ośmiu widoków rzek Xiao i Xiang”; w późniejszych latach przedstawiano osiem widoków rozmaitych innych

- miejsc Japonii, a także parodiowano w scenach z życia domowego
- hiragana:** japoński sylabariusz
- hitsu:** określenie przy sygnaturze artysty oznaczające „rysował”, „malował”
- kabuki:** teatr mieszczański powstały w początkach XVII wieku, bardzo popularny w epoce Tokugawa, a i dziś mający w Japonii swoich wielbicieli. Tematy sztuk zaczerpnięte są z legend, wydarzeń historycznych, literatury klasycznej i ludowych opowieści; spektakle łączą taniec, muzykę i grę aktorów
- kachōga („obraz ptaków i kwiatów”):** drzeworyt lub obraz z wyobrażeniem ptaków i kwiatów, także owadów, stworzeń morskich itp.; kompozycjom plastycznym zwykle towarzyszy pisany kursywnym pismem tekst poetycki
- kyōka:** rodzaj wiersza *waka* o treści humorystycznej, typ poezji z powodzeniem uprawianej zwłaszcza w XVIII i pierwszej połowie XIX wieku
- Maruyama:** szkoła malarska założona przez Maruyame Okyo (1733–1795); jej przedstawiciele łączyli dekoracyjne, barwne malarstwo w tradycyjnym stylu z elementami sztuki Zachodu
- Meiji:** okres w historii Japonii obejmujący lata 1868–1912
- meisho-e:** „obraz słynnego miejsca”, określenie na kompozycję pejzażową ukazującą słynne z malowniczości miejsce (*meisho*, „słynne miejsce”)
- ogi:** japońska nazwa składanego wachlarza
- rokkasen:** sześciu mistrzów poezji żyjących w IX wieku, reprezentujących najwybitniejszych poetów przeszłości; jeden z popularnych tematów w drzeworycie
- rōnin:** samuraj bez swego pana; taki rycerz tracił w Japonii swoją pozycję społeczną i dochody

- Shijō:** szkoła malarska, gałąź szkoły Maruyama; jej przedstawiciele uprawiali malarstwo tuszowe inspirowane nurtem *nanga*, starając się wprowadzić elementy europejskiej perspektywy zbieżnej
- shintō:** „droga duchów”, rodzima japońska religia łącząca kultury animistyczne z kultem przodków
- szogun (shōgun):** naczelnny wódz i zwierzchnik rządu wojakowego; posiadacze tego tytułu zarządzili Japonią od XII do połowy XIX wieku
- tanzaku:** długi, wąski pasek papieru, służący do pisania na nim wierszowanego utworu
- Tokugawa:** nazwisko rodu, z którego wywodzili się szoguni rządzący Japonią w latach 1603–1868; ten okres historii Japonii nazywany jest okresem Tokugawa lub okresem Edo, ponieważ w tym mieście (obecnym Tokio) rezydował szogun, jego dwór i urzędnicy
- waka:** „pieśń japońska”, poezja liryczna mająca różne formy poetyckie, najpopularniejsza z nich jest *tanka*

Biogramy artystów

Kōno Bairei (1844–1895)

Malarz tworzący w tradycyjnym stylu japońskim (*nihonga*). Urodził się i mieszkał w Kioto; był uczniem Nakajimy Raishō, malarza szkoły Maruyama, potem Shiokawy Bunrina ze szkoły Shijō, studiował też u artystów kierunku *nanga*, Nakanishiego Kōseki i Maedy Chōdō. W 1878 roku został wykładowcą w szkole artystycznej w Kioto, przemianowanej w 1880 roku na Prefekturalną Szkołę Malarstwa. W 1881 roku zrezygnował z tej posady i założył własną szkołę malarstwa. W 1893 roku został członkiem Komisji Artystycznej Domu Cesarskiego, co było dużym wyróżnieniem. Był czołową postacią ówczesnego środowiska artystycznego Kioto, wykształcił w swojej szkole wielu adeptów sztuki. W twórczości podejmował przede wszystkim tematykę *kachōga* („kwiaty i ptaki”) i pejzażową, w których umiejętnie potrafił łączyć tradycję z realistycznym ujęciem właściwym sztuce europejskiej. Do najbardziej znanych jego prac należą albumy z drzeworytami ukazującymi różne ptaki i rośliny.

Momokawa Chōki (tworzył na przełomie XVIII i XIX wieku)

Malarz i grafik, przedstawiciel szkoły *ukiyo-e*. Niewiele wiadomo o tym artyście, nawet daty jego działalności podawane są różnie: 1786–1808, 1785–1805, 1789–1795. Był uczniem i adoptowanym synem Toriyamy Sekiena, żyjącego w Edo malarza szkoły Kanō

i artyści *ukiyo-e*. W twórczości Chōkiego można wyodrębnić dwa wyraźne nurty, wypływające z dwóch różnych źródeł. Jeden jest oparty na twórczości i stylu Torii Kiyonagi, prace w tej manierze artysta sygnuje imieniem Chōki; druga, odmienna stylistyka wzorowana jest na pracach Utamaro, ryciny w tym stylu sygnuje mianem Shiko. W dorobku Chōkiego, obok drzeworytów i ilustracji książkowych, należących do najwybitniejszych osiągnięć szkoły *ukiyo-e*, są też prace dużo niższych lotów, konwencjonalne, bierne powtarzające wypracowane przez mistrzów wzory. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się tylko jeden drzeworyt tego artysty, pochodzący z kolekcji Olgierda Korewy.

Keisai Eisen (1790–1848)

Malarz, grafik i ilustrator. Był synem kaligrafa Shigeharu; mieszkał i tworzył w Edo. Początkowo kształcił się w pracowni malarza szkoły Kanō, Hakkeisaia, potem zaś u Kikugawy Eizana. Specjalizował się w wizerunkach pięknych kobiet (*bijin-ga*), tematach erotycznych (*shunga*), tworzył też interesujące pejzaże. Jego prace są bardzo nierówne, od znakomitych, jak chociażby ryciny ze wspólnie z Hiroshige stworzonej serii *Sześćdziesiąt dziewięć stacji na gościńcu Kisokaidō*, po niedbale i pośpiesznie wykonane, wpadające w schematyzm i pospolitość.

Kikugawa Eizan (1787–1867)

Malarz i grafik, mieszkał i tworzył w Edo. Uczył się u Suzuki Nanreia i Iwakubo Hokkeia; wyraźny wpływ na jego twórczość miał też Utamaro i Hokusai. W pierwszych trzech dekadach XIX wieku był wyróżniającym się twórcą wizerunków *bijin* i aktorów *kabuki* oraz rycin o tematyce erotycznej. Do jego ulubionych tematów należały też sceny rodzajowe przedstawiające kobiety z dziećmi.

Kawase Hasui (1883–1957)

Malarz i grafik, wybitny przedstawiciel kierunku *neoukiyo-e*. Studiował tradycyjne malarstwo japońskie u Kaburagi Kiyokaty, a malarstwo w stylu europejskim w „Hakubakai” („Stowarzyszenie Białego Konia” – stowarzyszenie artystów i szkoła malarzy tworzących w stylu zachodnim, *yōga*). Od 1919 roku poświęcił się wyłącznie drzeworytowi. W poszukiwaniu twórczych inspiracji zwiedził niemal wszystkie interesujące zakątki Japonii. Jego nastrojowe pejzaże ukazujące malownicze miejsca – zabytkowe budowle wtopione w piękny krajobraz, ulice wielkich miast – łączą niektóre elementy tradycyjnego pejzażu *ukiyo-e* z bardzo wyraźnym i świadomym czerpaniem z doświadczeń szkoły europejskiej, przede wszystkim z uwzględnieniem światłocienia, realistycznym ujęciem tematu, stosowaniem zasad perspektywy linearnej i powietrznej. W 1956 roku artysta, w uznaniu zasług dla kultury japońskiej, otrzymał tytuł „Zyjącego Skarbu Narodowego”.

Andō (Utawaga) Hiroshige (1797–1858)

Malarz i grafik, wybitny przedstawiciel schyłkowego okresu szkoły *ukiyo-e*; zasłynął przede wszystkim dzięki cyklom pejzażowymi, niezwykle popularnym nie tylko w Japonii, ale i w Europie od końca XIX wieku aż po czasy obecne. Był uczniem Utagawy Toyohiro, studiował także malarstwo szkoły Kano i kierunku *nanga*. Początkowo tworzył wizerunki kurtyzan z Yoshiwary i aktorów *kabuki*. Na początku lat trzydziestych zainteresował się pejzażem, prawdopodobnie pod wpływem twórczości Hokusai. Ryciny, które rozślały jego imię, to cykl *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō*, ukazujący na 55 planszach malownicze miejsca na drodze wiodącej ze stolicy szoguna, Edo, do starej cesarskiej stolicy, Kioto. W późniejszych latach Hiroshige wykonał jeszcze kilka serii o tym samym temacie, a także wiele innych cykli pejzażowych ukazujących malownicze krajobrazy

Japonii i stolicy szogunatu, Edo. Był niedościgłym mistrzem w przedstawianiu zmiennej aury, pór roku i dnia, z niepowtarzalnym czarem rysując mgłę, śnieg, miękki blask księżyca. Do wybitnych osiągnięć Hiroshige należą też ryciny typu *kachōga*, czyli wizerunki „ptaków i kwiatów”, w których przedstawiane były kompozycje ukazujące rozmaite zwierzęta, owady i rośliny. Tematów kompozycji dostarczały artyście liczne podróże po Japonii. Pozostawił po sobie, prócz cykli graficznych, także pojedyncze plansze drzeworytnicze, obrazy, wiele szkiców, ogółem około 8 tysięcy prac. Jego dzieła miały duży wpływ na wielu artystów, wywierając trwałe piętno na sposób ujmowania pejzażu. Także w Europie niektórzy malarze schyłku XIX wieku nawiązywali do twórczości Hiroshige, czasami tworząc nawet prace wyraźnie wzorowane na jego drzeworytach.

Utagawa Hiroshige II

Uczeń i adoptowany syn Ando Hiroshige. W 1858 roku, po śmierci mistrza, poślubił jego córkę i przyjął nazwisko Hiroshige. W tym czasie tworzył prace naśladujące grafiki swego mistrza. W 1865 roku porzucił rodzinę i wyjechał do Jokohamy, gdzie malował obrazki na pudełkach do herbaty i na papierowych lampionach przeznaczonych na eksport.

Katsushika Hokusai (1760–1849)

Wybitny malarz i grafik *ukiyo-e*, uważany za jednego z najznakomitszych rysowników w dziejach sztuki. Przez długi czas mieszkał w Edo, ale w ciągu swego trwającego blisko 90 lat życia, często zmieniał miejsca zamieszkania. Był adoptowanym synem wytwórcy luster z brązu, Nakajimy Ise; początkowo przygotowywał się do zawodu rytownika, jednak mając 18 lat został uczniem Katsukawy Shunshō, wybitnego artysty *ukiyo-e* specjalizującego się w podobiznach aktorów *kabuki*. Otrzymał od niego artystyczne imię Katsukawa Shunrō, którym sygnował swoje

wczesne prace. W 1785 roku poróżnił się z mistrzem i opuścił jego pracownię. Około 1797 roku przyjął imię Hokusai, pod którym jest znany, choć w ciągu swojej długiej działalności artystycznej używał około 50 pseudonimów artystycznych. Był twórcą bezustannie poszukującym, zmieniającym style, potrzebującym ciągle nowych źródeł inspiracji. Zdobyte doświadczenia przetwarzał na własny, oryginalny język wypowiedzi twórczej. Interesowały go niemal wszystkie tematy, tworzył obrazy, grafiki, projekty dla rzemiosła artystycznego, ilustrował książki. Rozległa tematyka jego prac obejmuje sceny obyczajowe, historyczne, groteskowe, pejzaże, obrazy roślin i zwierząt. Do najbardziej znanych należy cykl 15 albumów ze szkicami, zatytułowany *Manga* oraz słynne serie pejzażowe: *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji*, *Podróż do wodospadów w różnych prowincjach* oraz album *Sto widoków góry Fuji*. Pozostawił po sobie około 30 tysięcy prac. Miał wielu uczniów i naśladowców.

Kobayashi Kiyochika (1847–1915)

Artysta uważany za ostatniego wybitnego twórcę *ukiyo-e*. Uczeń Kawanabe Gyōsaia i Shibaty Zesina, a także brytyjskiego malarza Charlesa Wirgmana. Starał się stworzyć nowy typ *ukiyo-e*, łącząc tradycyjne formy japońskie z elementami sztuki zachodniej. Pod wpływem twórczości Hiroshige tworzył nostalgiczne pejzaże.

Isoda Koryūsai (tworzył około 1764–1788)

Jeden z najwybitniejszych artystów szkoły *ukiyo-e*: malarz, grafik i ilustrator. Pochodził z rodu samurajów, zaniechał jednak służby rycerskiej i poświęcił się twórczości artystycznej. Był prawdopodobnie uczniem sławnego malarza i drzeworytnika szkoły *ukiyo-e*, Nishimury Shigenagi. Twórczość Koryūsai pozostawała pod wpływem prac Harunobu, zresztą swoje wczesne prace sygnował imieniem „Haruhiro”, co jest wyraźną wskazówką, gdzie

szukał źródeł inspiracji. Prace Koryūsaia charakteryzuje częste używanie mocnej barwy pomarańczowej i upodobanie do formatu *hashira-e* (długi wąski prostokąt). Tworzył wspaniałe *kachōga* i wizerunki kobiet, *bijinga*. Po 1780 roku odszedł od grafiki, poświęcając się malarstwu.

Utagawa Kunisada (1786–1864)

Malarz i grafik *ukiyo-e*; mieszkał i pracował w Edo. W wieku 15 lat został uczniem Utagawy Toyokuniego, jednego z wybitniejszych przedstawicieli późnego okresu *ukiyo-e*. Początkowo ilustrował książki; w 1808 roku rozpoczął wykonywanie podobizn aktorów *kabuki* i kurtyzan. W 1833 roku studiował u Hanabusa Ikkeia, co wpłynęło na zmianę w stylistyce portretów kobiecych; w tym czasie używał czasem imienia Kōchōrō (wcześniej sygnował swoje prace imieniem Gototei). W 1844 roku przejął imię szkoły Toyokuni i sygnował swoje prace jako Toyokuni III. Jego twórczość jest typowa dla prac schyłku nurtu *ukiyo-e*, należy jednak do najciekawszych zjawisk tego okresu kultury Edo. Poziom prac Kunisady jest nierówny; najbardziej wartościowe drzeworyty stworzył artysta w latach dwudziestych i trzydziestych, późniejsze prace są często dość miernej jakości, o niedbałym rysunku, mało intensywnych kolorach, nierówno odbite, na co wpłynęła masowa produkcja rycin, ponieważ dla wydawców liczył się głównie zysk, bez dbałości o odpowiedni poziom artystyczny wydawanych prac. Nieliczne pejzaże stworzone przez Kunisadę należą do najlepszych tego typu prac *ukiyo-e*, nie ustępując dziełom Hokusai i Hiroshige.

Utagawa Kuniyoshi (1797–1861)

Artysta *ukiyo-e*, urodził się i pracował w Edo. Rzemiosła artystycznego uczył się w pracowni Toyokuniego, gdzie pozostawał pod opieką Kuninao – styl tego artysty widoczny jest w pracach Kuniyoshiego; przyjął imiona artystyczne Ichiyūsai i Chōrō, i tych

najczęściej używał. Studiował też malarstwo szkoły Kanō, Tosa i Maruyama. Kuniyoshi stał się jednym z najpopularniejszych artystów schyłkowego okresu *ukiyo-e*; jego prace cieszyły się takim powodzeniem, że młodzi mężczyźni prosili go o wykonanie tatuaży, pragnąc mieć na swym ciele „dzieło” ulubionego twórcy. Słynne były jego podobizny aktorów, a zwłaszcza sceny heroiczne, w których ukazywał sławnych historycznych i mitycznych bohaterów. Pejzaże Kuniyoshiego, zwłaszcza te ze znanej serii ilustrującej życie Nichirena, dorównywały dziełom Hiroshige. W twórczości Kuniyoshiego widać zamiłowanie do tematów dziwaczkowych, fantastycznych, przerażających, budzi podziw jego ogromna inwencja twórcza i znakomity warsztat. W pejzażach artysta z powodzeniem łączył rodzimą tradycję z niektórymi konwencjami sztuki europejskiej (perspektywa zbieżna, światłocień). Zostawił po sobie wielu uczniów i kontynuatorów.

Shirō Kasamatsu (1898–1991)

Malarz i grafik, specjalizujący się w pejzażu. Nauki pobierał u Kaburakiego Kiyokaty, malarza stylu *nihonga*. Od 1919 roku do końca II wojny światowej współpracował z wydawcą Watanabe Shōzaburō, dla którego wykonał wiele projektów grafik, głównie krajobrazów, ale także scen we wnętrzu, *bijin* i maski teatru *no*. Grafiki te wydawane były w różnych wersjach kolorystycznych. Po zaprzestaniu współpracy z Watanabe zainteresował się *sosaku hanga* i nawiązał współpracę z wydawcą Unsodo z Kioto, dla którego wykonał projekty drzeworytów pejzażowych i ukazujących zwierzęta. Pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku artysta wydawał limitowane serie drzeworytów, które sam odbijał z własnoręcznie przygotowanych klocków.

Kitao Masayoshi (Kuwagata Keisai, 1764–1824)

Malarz, grafik i ilustrator *ukiyo-e*, uczeń Kitao Shigemasy. Do 1797 roku pracował jako artysta *ukiyo-e*, sygnując prace imieniem Kitao

Masayoshi; wykonał w tym czasie wiele rycin i ilustracji książkowych. W 1797 roku został mianowany oficjalnym malarzem *daimyo* Tsuyama, zmienił imię artystyczne na Kuwagata i zaczął tworzyć obrazy w stylu szkoły Kanō. Jego drzeworyty z wyobrażeniem kwiatów cenione były za delikatność linii i subtelność barw; wykonał też wiele interesujących szkiców widoków Edo i góry Fuji, które były jakby zapowiedzią późniejszej twórczości Hokusai.

Watanabe Seitei (Shōtei, 1851–1918)

Malarz i grafik tworzący w tradycyjnym stylu japońskim; urodził się i mieszkał w Tokio. Zdobył sławę jako malarz *kachōga* („obrazy kwiatów i ptaków”), jego album z rycinami *Seiteia obrazy ptaków i kwiatów (Seitei kachō gafu)* należy do najwyższych osiągnięć drzeworytu okresu Meiji.

Ohara Shōson (Koson, 1877–1945)

Malarz i grafik, uczeń malarza szkoły Shijo, Suzuki Kasona. Wykładał w Szkole Sztuk Pięknych w Tokio. W swojej twórczości poświęcił się głównie *kachōga* i pejzażom, nawiązując do tradycyjnej dawnej sztuki japońskiej. Około 1912 roku zmienił swoje imię artystyczne z Koson na Shōson i poświęcił się malarstwu. W 1926 roku nawiązał współpracę z wydawcą Watanabe Shōzaburō i powrócił do grafiki, tworząc realistyczne, ale poetyckie w nastroju drzeworyty. Ukazywały one głównie zwierzęta, których wizerunki, zgodnie z przekazami wielowiekowej mitologii dalekowschodniej, były nie tylko tematem plastycznym, lecz również nośnikiem wielu treści symbolicznych odnoszących się do życia ludzkiego.

Nakayama Sūgakudō (tworzył w latach 1850–1860)

Artysta grafik schyłkowego okresu *ukiyo-e*, uczeń Hiroshige. Specjalizował się w *kachōga*, znany jest przede wszystkim ze swoich dwóch znakomitych serii drzeworytniczych: *Ptaki i kwiaty czte-*

rech pór roku (Shiki-no kacho) z 1851 roku oraz *Dokładne odtworzenie czterdziestu ośmiu sokółów (Shichiju-hachi taka)* wydanych w 1858 roku.

Utagawa Toyoharu (1735–1814)

Malarz i grafik nurtu *ukiyo-e*, założyciel szkoły Utagawa. W Kioto studiował u mistrza szkoły Kanō, Tsuruzawy Tangei. W 1763 roku przeniósł się do Edo, gdzie został uczniem Shigenagi i Toriyamy Sekiena. Około 1770 roku stworzył kompozycje *uki-e*, wykorzystując zasady europejskiej perspektywy zbieżnej. Jako jeden z pierwszych tworzył pejzaże, w których umieszczał architekturę i liczne postacie ludzi. Wykonał też wiele kompozycji wnętrza teatru kabuki i herbaciarni. Jego uczniami byli Toyohiro i Toyokuni.

Utagawa Toyohiro (1773–1828)

Twórca drzeworytów *ukiyo-e* działający w Edo, uczeń Utagawy Toyoharu. Studiował też malarstwo szkoły Kanō. Swoją twórczością przyczynił się do rozwoju drzeworytu pejzażowego *ukiyo-e*. Jego najlepszych prac, pochodzących z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, zachowało się niewiele. Oprócz pejzaży wykonywał też *surimona* i wizerunki kobiet. Dla historii kierunku *ukiyo-e* jest też ważny jako nauczyciel Hiroshige.

Utagawa Toyokuni (1769–1825)

Malarz i grafik *ukiyo-e*, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli szkoły Utagawa, ostatniej ważnej szkoły kierunku *ukiyo-e*. Żył i pracował w Edo (obecne Tokio). Tworzył głównie wizerunki aktorów *kabuki*, ukazywanych zarówno w rolach, z których zasłynęli, jak i w życiu prywatnym. Drugi ważny nurt jego twórczości to *bijinga*, obrazy pięknych kobiet, głównie kurtyzan z Yoshiwary, dzielnicy uciech w Edo. Był twórcą eklektycznym, ale potrafiącym wypracować własną, dość interesującą manierę. Prace Toyokuniego cieszyły się ogromną popularnością. Miał tak

wielu uczniów, że niektórzy badacze jego twórczości opowiadają się za wyodrębnieniem w ramach szkoły Utagawa szkoły Toyokuni.

Yano Yachō (1782–1825)

Malarz szkoły Shijō, uczeń Matsumury Goshuna. Malował najczęściej postacie w pejzażu i wizerunki „ptaków i kwiatów” (*kachōga*).

Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892)

Uczeń Utagawy Kuniyoshiego, najwybitniejszy twórca schyłkowego okresu *ukiyo-e*. W latach siedemdziesiątych pracował jako ilustrator gazet. Twórczość graficzna Yoshitoshiego obejmowała bardzo szeroką tematykę; tworzył wizerunki kurtyzan, pejzaże, sceny historyczne, wizerunki dawnych bohaterów, ale także sceny ze współczesnego życia. Najlepsze prace stworzył po 1873 roku.

The History of the Collection

Abstract

Ukiyo-e – “pictures of the floating world”, one of the most admired in Europe trends of Japanese painting and graphic art in Poland, gained recognition only by the end of the nineteenth century. It was Feliks “Manggha” Jasiński (1861–1929) who for the first time made the Polish artistic and literary circles aware of the value and importance of Japanese art. He was an art collector and connoisseur and his rich collections have been preserved in the National Museum in Cracow until today. The beginnings of the collection of Japanese wood engravings in the National Museum in Warsaw date back to the first decades of the twentieth century. The woodblock prints of *ukiyo-e* were collected by a Warsaw financier and not unworthy of notice by art expert Mathias Bersohn, whose collection in 1920 landed in the National Museum. During the Second World War the Bersohn collection shared the fate of the majority of Warsaw monuments – almost all objects have been either lost or destroyed. In 1919 the Warsaw collections were expanded by Stanisław Glezmer, accumulated in the early twentieth century during his travels in the Far East.

As a matter of fact, the whole collection of Japanese wood engravings, *ukiyo-e*, in the collection of National Museum has been built up after the war thanks to generous donations and numerous purchases. Today it numbers over 900 works. The most lavish gifts to the Museum were presented by Olgierd Koreywo (in 1977) and Stefan and Maciej Dembiński (1972 and 2002). In

the set of 306 prints given by Koreywo, there were as many as 80 artists of *ukiyo-e* and *shin hanga*, however many times the artistic works are represented by only one print. Unfortunately, there are many re-prints among the collection, and not original first edition prints. The most numerous are the works of Andō Hiroshige, a total of 105 prints. They represent various incomplete landscape series for the collector had not been able to collect any of them as a whole. Among the items offered there are 12 prints of his greatest masterpieces in the series, *Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi* (*Fifty-three stations of the Tōkaidō*). Due to the donation of Maciej Dembiński in 2002, today no more than 6 prints are missing.

The gift of Stefan Dembiński given in 1972 consisted of 48 wood engravings from the series, *Ogura nazorae hyakunin isshu* (*Ornamental Papers Patterned after the Hundred Poets*) by: Utagawa Kunisada I (1786–1864), Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) and Andō Hiroshige (1797–1856). The woodblock prints from the *Ogura* series demonstrate the linguistic, literary and cultural interests of the collector. To each print he attached both the translation – calligraphically written by himself – of the short story describing the composition and the poem from the anthology *Ogura* that provided the inspiration for the series. Offered in 2002 by Maciej Dembiński, the wood engravings from Hiroshige's famous series *Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi* have almost completed this outstanding series by the artist.

In 1972 Witold Leitgeber offered to the National Museum the artistic legacy of Polish émigré artist Konstanty Brandel, containing several prints, among which worthy of note was a work by Hokusai – a print from the series of *Fugaku sanjūrokkai* (*Thirty-Six Views of Mount Fuji*), that enriched the meager Warsaw collection of the artist's woodblock prints. In 1995 Ewa Kawenoki-Minc and Bronisław Minc made a lavish gift to the Museum's collections of Chinese and Japanese handicrafts and eleven prints of *ukiyo-e*: several works by Kunisada I, Kuniyoshi, and Kunichika.

The purchases made by the Museum in the 1970s significantly enlarged the collection, although a great number of the works bought then were the late copies of the prints by famous artists such as Hokusai, Hiroshige, Shigenobu, Hokkei, Gakutei. Eight of the prints bought in 1971 enriched the collection with several interesting landscapes of *shin hanga*: two by Kasamatsu Shirō, and one by Kawase Hasui.

Due to financial difficulties, in recent years the Museum has bought only a few prints, the most interesting of which is the triptych by Hiroshige from the early 1950s, *Cherry Blossoms at Night at the Bank of Sumida River*.

Landscapes *ukiyo-e* and *shin hanga*

By the time the landscape compositions appeared as wood engravings, this genre had already had a long and great tradition in Japanese painting. Inspired by works of Chinese scholars as amateur painters (*wenren*), it was an imaginary landscape, symbolizing a macrocosm and saturated with philosophical meanings. The landscapes created by the *ukiyo-e* artists, however, are not idealized and philosophical depiction of nature, but they present a specific place of the homeland and its people. This approach to the theme met the expectations of middle-class audiences, interested in facts and life of common people. The achievements of Utagawa Toyoharu (1735–1814) initiated the development of landscapes *ukiyo-e*, continued by Hokusai (1790–1846), Hiroshige (1797–1858), Eisen (1790–1848) and other artists of the Utagawa school. The landscape style developed by Hiroshige was imitated in woodblock prints by his disciples, Hiroshige II (1826–1869) and Hiroshige III (1843–1894).

The revolutionary transformations of the Meiji period brought about the radical and rapid change of political and economic relations which were followed by the breakthrough in the sphere of culture, tradition, esthetics and art. The end of *ukiyo-e* in its

traditional form was inevitable. A great share in the revival of Japanese wood engraving and initiation of the art movement called *shin hanga* (meaning literally *New Prints*) had a Tōkyō publisher Watanabe Shōzaburō (1885–1962) who commissioned the artists to design the woodblock prints made in traditional technique and referring to well-known themes, but presented in a new, “modernized” way, with the elements of European style. The first *shin hanga* landscape appeared in 1918 and was made by Kawase Hasui (1883–1957) who later became a leading representative of this trend. Shirō Kasamatsu (1898–1991) worked with Watanabe from 1919 to the mid-1940s, creating the romantic landscapes of contemporary Japan. The inspirations drawn from Western art are dominant in the landscapes by Hiroshi Yoshida (1876–1950) associated with Watanabe in 1920–1923.

The history of *shin hanga* ended with the death of Watanabe. In the collection of the National Museum these prints are modestly represented by only a few works of Hasui, Shirō and Ohara Koson (Shōson).

Kachōga

The Japanese term of *kachōga* – pictures of flowers and birds – determines one of the main themes in oriental painting. This theme was successfully adopted by the *ukiyo-e* artists: in eighteenth century the masters of early full-color woodcut prints – Harunobu, Koryusai, Buncho, Shigemasa. In the first decades of the nineteenth century the *kachōga* prints rose to great popularity, and so publishers commissioned numerous artists of the Utagawa school to design them and print them in dozens of thousands of copies. Hokusai and Hiroshige became the masters of *kachōga* genre. Hokusai drew from Chinese painting, Hiroshige created lyric compositions inspired by the achievements of the Shijō and Maruyama schools. This trend was continued by his disciple Nakayama Sūgakudō (in 1850–1860). There is in the

collection of the National Museum a small set of the *kachōga* prints produced by Hiroshige and Sūgakudō.

In the last decades of the nineteenth century the *kachōga* prints were made by the painters associated with the *ukiyo-e* genre, among others Watanabe Seitei (1851–1918) and Kōno Bairai (1844–1895). Ohara Koson (Shōson) was working for many years for Watanabe Shōzaburō and the pictures of various animals and plants made by him are still very popular and valued for their refinement of form and sensitivity in depicting the creations of nature. The National Museum collection includes several prints by Koson, offered by Koreywo.

Wybrana bibliografia

- Alberowa Z., Martini M., *Hiroshige. Wystawa drzeworytów w dwusetną rocznicę urodzin artysty*, Kraków 1999.
- Brown K.H., Goodall-Cristante H., *Shin-hanga. New Prints in Modern Japan*, Los Angeles 1996.
- Calza G.C., *Hokusai*, Mediolan 1999.
- Chopin–Polska–Japonia*, katalog wystawy z okazji 80 rocznicy nawiązania oficjalnych stosunków między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego, Warszawa–Tokio 1999.
- Hajek L., *Japanese Graphic Art*, Praga 1976.
- Hillier J., *Japanese Masters of the Colour-Print*, London 1954.
- Hillier J., *The Japanese Print. A New Approach*, Tokyo 1982.
- Hiroshige and the Utagawa school. Japanese prints c. 1810–1860*, katalog Rijksmuseum, Amsterdam 1984.
- Hokusai and his school. Japanese prints c. 1800–1840*, katalog Rijksmuseum, Amsterdam 1982.
- Honcoopova H., Koike M., Rezner A.P., *Japanese illustrated books and manuscripts from the National Gallery in Prague. A Descriptive Catalogue*, Praga 1998.
- Katalog przedmiotów znajdujących się w „Pawilonie Japońskim” w Strugach Ziemi Sochaczewskiej: 1909–1914, 1914.*
- Keyes R., *Hiroshige's Tokaido Prints*, w: *On the Road – Pilgrimage, Travel and Culture*, Lawrence 1982.

- Keyes R., Mizushima K., *The Theatrical World of Osaka Prints*, Philadelphia 1972.
- Kurkowa E., *Przegląd treści „Chimery”, 1901–1907*, Lwów 1936.
- Lane R., *Hokusai: Life and Work*, New York 1989.
- Lane R., *Images from the Floating World*, Fribourg 1978.
- Lane R., *L'estampe japonaise*, Paris 1962.
- Meech-Pekarik J., *The World of the Meiji Print – Impressions of a New Civilization*, Weatherhill 1986.
- Michener J., *The Floating World: The Story of Japanese Prints*, New York 1954.
- Munsterberg H., *East and West in Contemporary Japanese art*, “Art Journal”, 1958/59, no. 18.
- Munsterberg H., *The Japanese Prints. A Historical Guide*, Weatherhill 1999.
- Munsterberg H., *The Landscape Painting of China and Japan*, Tokyo 1955.
- Murase M., *Sześć wieków malarstwa japońskiego. Od Sesshu do artystów współczesnych*, Warszawa 1996.
- Narazaki M., *Studies in Nature. Hokusai – Hiroshige*, Kodansha 1979.
- Roberts L.P., *A Dictionary of Japanese Artists*, Tokyo–New York 1990.
- Rządek W., *Ukiyo-e. Obraz przepływającego świata. Grafika japońska od XVIII do XX wieku ze zbiorów Gabinetu Rycin MNP*, Poznań 1994.
- Smith L., *Japanese Art: Masterpieces in the British Museum*, London 1999.
- Sobecka Ł., *Drzeworyt japoński XVIII–XX wiek z daru Olgierda Koreywo z Londynu dla Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1979.
- Taborski R., *W kręgu „Chimery”, w: Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974.

- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Warszawa 1984.
- Ukiyo-e – dawny drzeworyt japoński ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, red. Z. Alberowa, Kraków 1988.
- W kręgu „Chimery”. *Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, katalog wystawy, Warszawa 1980.
- Wichmann S., *Japonisme. The Japanese influence on Western Art since 1858*, Thames & Hudson 2001.
- Yonemura A., *Yokohama prints from nineteenth-century Japan*, Washington 1990.

Spis ilustracji

1. K. Hokusai, *Dawny wygląd mostu pontonowego w Sano, prowincja Kōzuke, (Kōzuke Sano funabashi-no kōzu)*, ok. 1831–1832 (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Widoki mostów we wszystkich prowincjach (Shōkoku meikyo kiran)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *oban yo-ko-e*, 25,7 x 38,2 cm, sygnatura: *zen Hokusai Iitsu hitsu*, stempel cenzora: *kiwame*, wydawca: Nishimuraya Yohachi (pieczęć *Eijudo*), nr inw. SKAZgr 1490, dar Olgierda Koreywo, 1977.

2. K. Hokusai, *Zbiór sitowia (Tokusa kari)*, ok. 1832–1833 (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Zwierciadło chińskiej i japońskiej poezji (Shiika shashin kagami)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *nagaban*, 51,5 x 23,2 cm, sygnatura: *zen Hokusai Iitsu hitsu*, stempel cenzora: *kiwame*, wydawca: Moriya Jihei, nr inw. SKAZgr 1711, dar Stanisława Glezmera, 1919.

3. K. Hokusai, *Młodzińcze peregrynacje, wiersz o młodym arystokracie (Shōnen kō)*, ok. 1832–1833 (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Zwierciadło chińskiej i japońskiej poezji (Shiika shashin kagami)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *nagaban*, 50,5 x 23 cm, sygnatura: *zen Hokusai Iitsu hitsu*, stempel cenzora: *kiwame*, wydawca: Moriya Jihei, nr inw. SKAZgr 978, z kolekcji Romana Kutylowskiego, zakup 1971.

4. K. Hokusai, *Pola, z których rozciąga się widok na Fuji w prowincji Bishū (Bishū Fujimigahara)*, początek lat 30. XIX w. (odbitka późna, z wtórnego klocka).

Rycina z cyklu: *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji (Fugaku sanjūrokkai)*.
Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban yōko-e*, 25,1 x 36,7 cm, sygnatura: *Hokusai Iitsu hitsu*, wydawca: Nishimuraya Yohachi (Eijūdo), nr inw. SKAZgr 1061, zakup 1972.

5. K. Hokusai, *Wybrzeże zatoki Tago blisko Ejiri na drodze Tokaido (Tokaido Ejiri Tago-no ura ryakuzu)*, początek lat 30. XIX w. (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji (Fugaku sanjūrokkai)*.
Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban yōko-e*, 26,5 x 37,8 cm, sygnatura: *zen Hokusai Iitsu hitsu*, wydawca: Nishimuraya Yohachi (Eijūdo), nr inw. SKAZgr 1132, dar Witolda Leitgebera 1972 ze spuścizny po Konstantym Brandlu.

6. K. Hokusai, *Wodospad Kirifuri w Kurokamiyamie, w prowincji Shimotsukę (Shimotsukę Kurokamiyama, Kirifuri-no taki)*, 1831–1832 (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Podróż do słynnych wodospadów w różnych prowincjach (Shōkoku taki meguri)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e* 36,8 x 25 cm, sygnatura: *zen Hokusai Iitsu hitsu*, stempel cenzora: *kiwame*, wydawca: Nishimuraya Yohachi (pieczęć Eijūdo), nr inw. SKAZgr 970, zakup 1970.

7. K. Hokusai, *Wodospad, gdzie Yoshitsune mył swojego konia, w Yoshino, w prowincji Yamato (Washu Yoshino, Yoshitsune uma arai [no] taki)*, 1831–1832 (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Podróż do słynnych wodospadów w różnych prowincjach (Shōkoku taki meguri)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 36,8 x 25 cm, sygnatura: *zen Hokusai Iitsu hitsu*, stempel cenzora: *kiwame*, wydawca: Nishimuraya Yohachi (pieczęć Eijūdo), nr inw. SKAZgr 971, zakup 1970.

8. K. Hokusai, *Mysliwi grzejący się przy ognisku*, ilustracja do wiersza poety Minamoto Mineyuki, ok. 1835–1836.

Rycina z cyklu: *Ze stu poetów po jednej strofie w obrazach opowiedzianych przez piastunkę (Hyakunin isshu uba-ga etoki)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e*, 24,5 x 35,3 cm, sygnatura: *zen Hokusai manji* (swastyka), wydawca: Nishimuraya Yohachi (Eijūdo), nr inw. SKAZgr 980, z kolekcji Romana Kutylowskiego, zakup 1971.

9. K. Hokusai, *Podróźni w drodze*, ilustracja do wiersza Fujiwary Michinobu, ok. 1835–1836 (*odbitka późniejsza*).

Rycina z cyklu: *Ze stu poetów po jednej strofie w obrazach objaśnionych przez piastunkę (Hyakunin isshu uba-ga etoki)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e* 24,8 x 36,5 cm, sygnatura: *zen Hokusai manji* (swastyka), stempel cenzora: *kiwame*, wydawca: Nishimuraya Yohachi (pieczęć Eijūdo), nr inw. SKAZgr 1710, zakup 1972.

10. A. Hiroshige, *Znana herbaciarnia w Mariō (Mariō, meibutsu chamise)*, 1833–1834.

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō (Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e*, 23 x 35,5 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, stempel rytownika: *Takemago*, wydawca: Tsuruya Kiemon (pieczęć *Tsuruki*), nr inw. SKAZgr 1425, dar Olgierda Koreywo, 1977.

11. A. Hiroshige, *Poranna mgła w Mishimie (Mishima asagiri)*, ok. 1833 (*odbitka późniejsza*).

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō (Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e*, 22,7 x 34,4 cm, pieczęć wydawcy: *Hōeidō (Take-no uchi Magohachi)*, nr inw. SKAZgr 1967, dar Macieja Dembińskiego, 2002.

12. A. Hiroshige, *Nagła ulewa w Shōno (Shōno hakuu)*, ok. 1834 (*odbitka późniejsza*).

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō (Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yōko-e*, 25,5 x 37,6 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, pieczęć wydawcy: *Hōeidō*, stempel cenzora: *kiwame*, nr inw. SKAZgr 1996, dar Macieja Dembińskiego, 2002.

13. A. Hiroshige, *Stacja Futagawa, widok Małpiego Wzgórza*, (*Futagawa saru-ga baba-no zu*), ok. 1843–1846 (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō* (*Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi*).

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *aiban* 21,9 x 31,7 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, wydawca: Ezakiya Kichibei (pieczęć *Ezaki*), nr inw. SKAZgr 1436, dar Olgierda Koreywo, 1977.

14. A. Hiroshige, *Goyu*, ok. 1843–1846 (odbitka późniejsza).

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō* (*Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi*).

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *aiban* 21,4 x 31,9 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, wydawca: Ezakiya Kichibei (pieczęć *Ezaki*), nr inw. SKAZgr 1437, dar Olgierda Koreywo, 1977.

15. A. Hiroshige, *Oiso*, ok. 1840–1842.

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō* (*Tōkaidō gojūsan tsugi-no uchi*).

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *chūban*, 15,5 x 21 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, wydawca: Sanoya Kihei, nr inw. SKAZgr 1434, dar Olgierda Koreywo, 1977.

16. A. Hiroshige, *Narumi*, ok. 1851.

Rycina z cyklu: *Tōkaidō gojūsan tsugi* (*Reisho Tōkaidō*).

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban toko-e*, 24,2 x 36 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, stemple cenzorów: *mera*, *watanabe*, nr inw. SKAZgr 1440, dar Olgierda Koreywo, 1977.

17. A. Hiroshige, *Ishiyakushi*, ok. 1851.

Rycina z cyklu: *Tōkaidō gojūsan tsugi* (*Reisho Tōkaidō*).

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e* 24 x 36,2 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, stemple cenzorów: *mera, watanabe*, nr inw. SKAZgr 1441, dar Olgierda Koreywo, 1977.

18. A. Hiroshige, *Stacja Kanaya*, 1855.

Rycina z cyklu: *Sławne widoki z pięćdziesięciu trzech stacji (Gojūsan tsugi meisho zue)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban Tate-e*, 34 x 22 cm, sygnatura: *Hiroshige hitsu*, stempel cenzora: *aratame*, stempel z datą: *u shichi* (siódmy miesiąc roku Zajęcia), wydawca: Tsutaya Kichizō, nr inw. SKAZgr 1444, dar Olgierda Koreywo 1977.

19. A. Hiroshige, *Trzy sceny na trakcie Tōkaidō: Kusatsu, Ōtsu, Kyōto*, 1853.

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje [traktu Tōkaidō] w rozmaitych obrazkach (Gojūsan tsugi harimaze)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ishizuri-e*, *ōban Tate-e*, 37,5 x 25,2 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, stemple cenzorów: *kinugasa, murata*, wydawca: Izumiya Ichibe (pieczęć *Sen Ichi Han*), nr inw. SKAZgr 1459, dar Olgierda Koreywo, 1977.

20. A. Hiroshige, U. Kunisada, *Fujieda*, 1855.

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje przez dwa pędzle (So hitsu gojūsan tsugi)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban Tate-e* 36 x 24 cm, sygnatury: *Toyokini ga; Hiroshige ga*, pieczęć artysty [Hiroshige]: *hiro*, stempel cenzora: *aratame*, wydawca: Maruyama Kyushiro (pieczęć *Marukyu*), nr inw. SKAZgr 1471, dar Olgierda Koreywo, 1977.

21. A. Hiroshige, U. Kunisada, *Nissaka*, 1855.

Rycina z cyklu: *Pięćdziesiąt trzy stacje przez dwa pędzle (So hitsu gojūsan tsugi)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban Tate-e*, 36,3 x 25 cm, sygnatury: *Toyokuni ga; Hiroshige ga*, stempel cenzora: *aratame*, pieczęć rytmownika: *horitake*, wydawca: Maruya Kyushirō, nr inw. SKAZgr 1472, dar Olgierda Koreywo, 1977.

22. A. Hiroshige, *Świątynia Kanzanji w Horie nad jeziorem Hamana, w prowincji Tōtōmi (Tōtōmi, Hamana-ko Horie, Kanzanji)*, 1853.

Rycina z cyklu: *Słynne widoki z ponad sześćdziesięciu prowincji (Rokujūyōshu meisho zue)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 36,5 x 24,4 cm, sygnatura: *Hiroshige hitsu*, stempel z datą: *ushi, hachi* (ósmym miesiącem roku Wołu), stemple cenzorów: *murata, kinugasa*, pieczęć rytownika: *Horitake*, wydawca: Koshimuraya Heisuke, nr inw. SKAZgr, dar Olgierda Koreywo, 1977.

23. A. Hiroshige, *Otokoyama w Hirakacie w prowincji Kawachi (Kawachi, Hirakata Otokoyama)*, 1853.

Rycina z cyklu: *Słynne widoki z ponad sześćdziesięciu prowincji (Rokujūyōshu meisho zue)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 37,3 x 25,4 cm, sygnatura: *Hiroshige hitsu*, stempel z datą: *ushi shichi* (siódmym miesiącem roku Wołu), stemple cenzorów: *mera, watanabe*, pieczęć rytownika: *Horitake*, wydawca: Koshimuraya Heisuke (pieczęć *Koshihei*), nr inw. SKAZgr 1453, dar Olgierda Koreywo, 1977.

24. A. Hiroshige, *Ulica Suruga, (Suruga-chō)*, 1856.

Rycina z cyklu *Sto słynnych widoków Edo (Meisho Edo hyakkei)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 35,4 x 23,9 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, stempel cenzora: *aratame*, stempel z datą: *tatsu kyū* (dziewiątym miesiącem roku Smoka), wydawca: Uoya Eikichi (pieczęć *Shitaya Uoei*), nr inw. SKAZgr 1412, dar Olgierda Koreywo, 1977.

25. A. Hiroshige, *Nihonbashi widok Pierwszej Ulicy (Nihonbashi tori itchōme ryakuzu)*, 1856.

Rycina z cyklu *Sto słynnych widoków Edo (Meisho Edo hyakkei)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 35,2 x 33,3 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, wydawca: Uoya Eikichi, nr inw. SKAZgr 1413, dar Olgierda Koreywo, 1977.

26. A. Hiroshige, *Złóża żwiru przy mostach Sugatami I Omokage w Takata*, (*Takata Sugatami-no hashi Omokage-no hashi jariba*), 1857.

Rycina z cyklu *Sto słynnych widoków Edo (Meisho Edo hyakkei)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 35,4 x 24,1 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, stempel cenzora: *aratame*, stempel z datą: *mi ichi* (pierwszy miesiąc roku Węża), wydawca: Uoya Eikichi (pieczęć *Shitaya Uoei*), nr inw. SKAZgr 1414, dar Olgierda Koreywo, 1977.

27. A. Hiroshige, *Zaulek Yabu u podnóża Atago (Atagoshita Yabu-koji)*, 1857.

Rycina z cyklu *Sto słynnych widoków Edo (Meisho Edo hyakkei)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 34,5 x 22,7 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, wydawca: Uoya Eikichi, nr inw. SKAZgr 1415, dar Olgierda Koreywo, 1977.

28. K. Hasui, *Wybrzeże Teranohama w Sanuki*, 1934.

Rycina z cyklu *Japońskie scenerie II (Kansai)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Yokō-e*, 38 x 26 cm, sygnatura: *Hasui*, pieczęć artysty: *Sui*, wydawca: Watanabe Shozaburo, nr inw. SKAZgr 975, zakup 1970.

29. K. Hasui, *Most Yakumo przy świątyni Nagata w Kōbe*, 1934.

Rycina z cyklu *Japońskie scenerie II; (Kansai)*.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 38,9 x 26 cm, sygnatura: *Hasui*, pieczęć artysty: *Sui*, wydawca: Watanabe Shōzaburō, nr inw. SKAZgr 1398, dar Olgierda Koreywo, 1977.

30. K. Hasui, *Miyajima w świetle księżycy*, 1947.

Drzeworyt barwny *nishiki-e, ōban Tate-e*, 34,3 x 24,1 cm, sygnatura: *Hasui*, pieczęć artysty: *Sui*, wydawca: Watanabe Shōzaburō (pieczęć *Watanabe*), nr inw. SKAZgr 1397, dar Olgierda Koreywo, 1977.

31. Shirō Kasamatsu, *Mglisty wieczór nad stawem Shinobazu*, 1932.
 Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban Tate-e*, 38,2 x 25 cm, pieczęć artysty: Shirō, wydawca: Watanabe Shozaburo (pieczęć *Watanabe*), nr inw. SKAZgr 976, zakup 1970.
32. Shirō Kasamatsu, *Wiosenny wieczór w Ginzie*, 1934.
 Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban Tate-e*, 38 x 26 cm, sygnatura: Shirō, pieczęć artysty: Shirō *saku*, wydawca: Watanabe Shōzaburō (pieczęć *Watanabe*), nr inw. SKAZgr 977, zakup 1970.
33. A. Hiroshige, *Para przepiórek i mak*, pocz. lat 30. XIX w. (odbitka późniejsza).
 Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *chūtanzaku*, 37,1 x 12,9 cm, sygnatura: Hiroshige *hitsu*, pieczęć artysty: Ichiryūsai, wydawca: Kawaguchiya Shōzō, nr inw. SKAZgr 1465, dar Olgierda Koreywo, 1977.
34. A. Hiroshige, *Żuraw i astry*, ok. 1835.
 Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *chūtanzaku*, 37,1 x 12,9 cm, sygnatura: Hiroshige *hitsu*, pieczęć artysty: Ichiryūsai, wydawca: Kawaguchiya Shōzō, nr inw. SKAZgr 1464, dar Olgierda Koreywo, 1977.
35. A. Hiroshige, *Lwy nad przepaścią*, ok. 1830.
 Drzeworyt barwny *nishiki-e*, format *ō-tanzaku*, 38,1 x 17,4 cm, sygnatura: Hiroshige *hitsu*, wydawca: Jukurindō, nr inw. SKAZgr 1466, dar Olgierda Koreywo, 1977.
36. A. Hiroshige, *Kukułka lecąca w deszczu*, poł. lat 30. XIX w. (odbitka późniejsza).
 Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ō-tanzaku*, 39,4 x 12,6 cm, sygnatura: Hiroshige *hitsu*, stempel cenzora: *kiwame*, wydawca: Kawaguchiya Shōzō (pieczęć *Shōeidō*), nr inw. SKAZgr 1462, dar Olgierda Koreywo, 1977.

37. A. Hiroshige, *Ryba tai*, 1832–1834.
Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e*, 25,5 x 37,5 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, wydawca: Eijūdo, nr inw. SKAZgr 1461, dar Olgierda Koreywo, 1977.
38. A. Hiroshige, *Langusta i dwie krewetki*, ok. 1832.
Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e* 26 x 37,5 cm, sygnatura: *Hiroshige ga*, wydawca: Eijūdo, nr inw. SKAZgr 1460, dar Olgierda Koreywo, 1977.
39. N. Sūgakudō, *Irysy i czapla (Sagi-o hana shobu)*, 1859.
Rycina z cyklu: *Dokładne odtworzenie czterdziestu ośmiu sokółów (Shō utsushi shijūhachi taka)*.
Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban Tate-e*, 39,2 x 22 cm, sygnatura: *Sūgakudō*, pieczęć artysty: *Sūgaku*, wydawca: Tsutaya Kichizō, nr inw. SKAZgr 1618, dar Olgierda Koreywo, 1977.
40. Taito II, *Wróble i glicynia*, ok. 1851.
Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban yoko-e* 25,7 x 33,8 cm, sygnatura: *zen Hokusai Iitsu hitsu*, nr inw. SKAZgr 1622, dar Olgierda Koreywo, 1977.
41. Kōno Bairei, *Małki i kokoszki wodne (Keshi ban)*, 1883.
Karta z albumu: *Baireia rysunki kwiatów i ptaków (Bairei kachō gafu)*
Drzeworyt barwny *nishiki-e*, *ōban Tate-e* 36,8 x 24,2 cm, pieczęć artysty: *Bairei*, wydawca: Okura Magobei, nr inw. SKAZgr 1370, dar Olgierda Koreywo, 1977.
42. W. Seitei, *Mniszek lekarski i kos na gałęzi kamelii*, 1890.
Dwie karty z albumu: *Seiteia szkice ptaków i kwiatów (Seitei kacho gafu)*.
Drzeworyt barwny ze ślepymi tłoczeniami, format pionowy *orihon*, 24,7 x 16,6 cm, pieczęć artysty: *Shōtei*, wydawca: Okura Shoten, Tokio; Okura Magobei, nr inw. SKAZgr 1605, dar Olgierda Koreywo, 1977.

43. W. Seitei, *Kurczęta i winogrona*, 1890

Dwie karty z albumu: *Seiteia szkice ptaków i kwiatów* (*Seitei kachō gafu*)
Drzeworyt barwny ze ślepyimi tłoczeniami, format pionowy *orihon*, 24,7 x
16,6 cm, pieczęć artysty: *Shōtei*, wydawca: Okura Shoten, Tokio; Okura
Magobei, nr inw. SKAZgr 1603, dar Olgierda Koreywo, 1977.

44. O. Shōson, *Matka łowicza światło księżycy*, pocz. XX w.

Drzeworyt w szarościach i czerniach z niewielkimi akcentami barwnymi,
format pionowy, 34,7 x 18 cm, sygnatura: *Koson*, pieczęć artysty: *Koson*,
nr inw. SKAZgr 1598, dar Olgierda Koreywo, 1977.

45. O. Shōson, *Chidori na plaży*, pocz. XX w.

Drzeworyt barwny *nishiki-e* z *dosa* i *gofun* (w figurach ptaków), format
pionowy, 36,5 x 19 cm, sygnatura: *Koson*, nr inw. SKAZgr 1600, dar Ol-
gierda Koreywo, 1977

Indeks osób

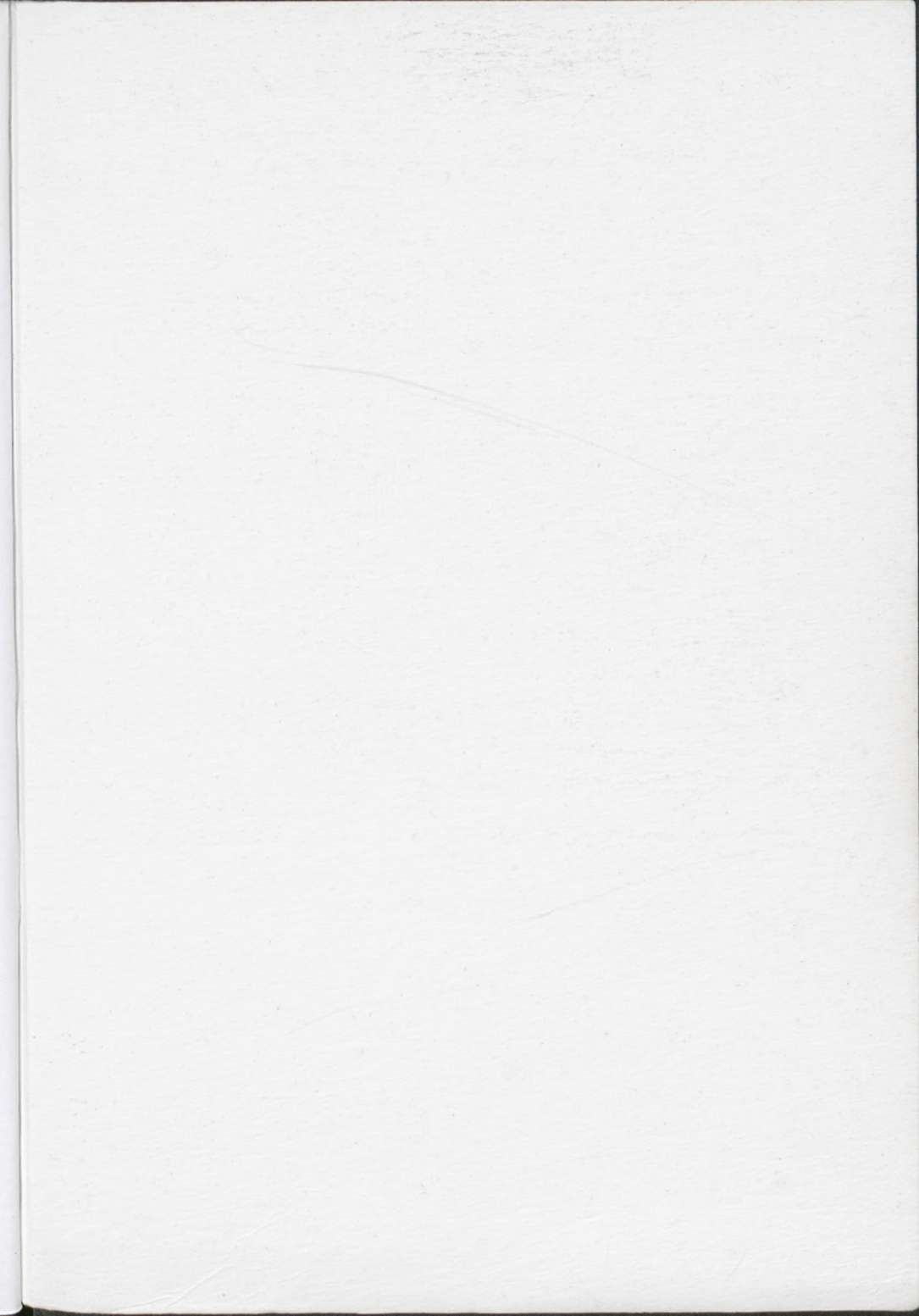
- Alberowa Zofia* 7
Bairei Kōno 96, 100, 108
Bersohn Mathias 8
Bonnard Pierre 19
Brandel Konstanty 16
Bunchō Ippitsusai 12, 88
Bunrin Shiokawa 108
Chikanobu Hashimoto 73
Chōdō Maeda 108
Chōki Momokawa 12, 81, 108
Daikokuya 98
Dembiński Maciej 6, 15–17, 50
Dembiński Stefan generał 6, 15–17,
50, 53–55
Eiri 28
Eisen Ikeda 35, 62, 88
Eisen Keisai 109
Eishi Chobunsai 28, 29
Eisui 28
Eizan Kikugawa 110
Fenollosa Ernest 97
Gakutei 17
Gauguin Paul 19
Gekkō Ogata 15, 76, 97
Glezmer Stanisław 8, 9
Gogh Vincent van 19
Goshun Matsumura 117
Gyōsai Kawanabe 112
Gyokudō Kawai 96
Hachimangu Otokoyama 66
Hakkeisai 110
Hakuga-no Sammi 13
Harunobu Suzuki 26, 29, 30, 36, 88,
112
Harushige Suzuki 36
Hashimoto Gahō 80
Hasui Kawase 14, 18, 75, 76, 78–81,
84, 109
Hideyoshi Toyotomi 19, 20
Hiroaki Takahashi 77
Hirosada Gosōtei 71
Hiroshige I Andō (Hiroshige Utaga-
wa) 10, 11, 15–18, 32, 35, 37, 48,
50–52, 54, 55, 57–63, 67–71, 77,
88–90, 92–94, 110–115
Hiroshige II 69, 70, 111
Hiroshige III 69
Hiroshige Utagawa zob. Hiroshige I
Andō
Hobun Kikuchi 96
Hokkei Iwakubo 17, 110
Hokuei 71
Hokusai Katsushika 9, 10, 12, 16, 17, 28,
35, 37–48, 71, 77, 88, 96, 110–113

- Hokushū Shunkosai 71
 Hyūga-no Kami Ishikawa 30
 Ichibei Isey 18
 Iemitsu Tokugawa 20
 Iemochi 71
 Ieyasu Tokugawa 19, 20, 24
 Ikkei Hanabusa 113
 Ise Nakajima 111
 Jasioński Feliks pseud. Manggha 5, 7,
 52, 53
 Kaigetsudō Anchi 26
 Kaigetsudō Andō 26
 Kakuzō Okakura 97
 Kasamatsu Shirō 79, 80, 82, 83, 116
 Kason Suzuki 116
 Kawenoki-Minc Ewa 17
 Kichizō Tsutaya 59
 Kiemon Tsuruya 51
 Kikumaro 28
 Kiyochika Kobayashi 75, 112
 Kiyokata Kaburagi 18, 78, 109, 116
 Kiyonaga Toria 12, 25, 109
 Kiyonobu Toria 25
 Kōkan Shiba 29, 36, 38
 Kokkeidō 98
 Konfucjusz (właśc. Kong Qiu) 13
 Koreywo Kazimierz 9
 Koreywo Olgierd 6, 9–17, 50–53, 55,
 84, 89, 98, 109
 Koryūsai Isoda 12, 30, 88, 112, 113
Korzeniowski B. 33
 Koseki Nakanishi 108
 Koson Ohara zob. Shoson Ohara
 Koson Suzuki 97
Kotański Wiesław 33
 Kunichika Toyohara 73
 Kunichika Utagawa 17, 34
 Kunimaro 34
 Kunisada I Utagawa 11, 15–17, 32,
 62, 73, 113, 115, 116
 Kuniteru 71
 Kuniyoshi Utagawa 11–13, 15, 17, 32,
 62, 74, 88, 113, 114, 117
Kurkowa E. 8
 Leitgeber Witold 16
 Magohachi Takenouchi 51
 Manggha Jasioński Feliks zob. Jasioń-
 ski Feliks
Martini Małgorzata 7
 Masanobu Okumura 26, 31, 36
 Masayoshi Kitao 114
 Minc Bronisław 17
 Minc-Kawenoki Ewa zob. Kaweno-
 ki-Minc Ewa
 Monzaemon Chikamatsu 22
 Moronobu Hishikawa 25
Mostow Josua S. 33
 Mutsuhito cesarz 72
 Nanrei Suzuki 110
 Nazaraki Muneshige 86
 Nobunaga 20
 Ōkyo Maruyama 87
 Perry Matthew komandor 24
 Przesmycki Zenon pseud. Miriam 8
 Raishō Nakajima 108
 Ryōi Asai 21
 Sadahide Gountei 71, 74
 Sadaie Fujiwara-no 33
 Saikaku Ihara 6
 Seiho Takeuchi 96
 Seiryō Kaihō 29
 Seitei Watanabe 14, 96, 99, 102, 114
 Sekien Toriyama 108, 115
 Sensaburō Ibaya 15, 33
 Sharaku Tōshūsai 30



- Shigeharu 109
 Shigemasa Kitao 88, 114
 Shigenaga Nishimura 36, 112, 115
 Shinegobu 17
 Shinsui Itō 78, 84
 Shirō Kasamatsu 17, 18, 84
 Shōson Ohara (Koson Ohara) 14, 84,
 97–100, 102, 116
 Shōzaburō Watanabe 77, 82, 83, 97,
 98, 116
 Shunsen Natori 84
 Shunsō Katsukawa 29, 31, 111
Sobečka Lucja 9
 So-Shinseki 87
 Sūgakudō Nakayama 88, 89, 95
 Sukenobu Nishikawa 27
Taborski R. 8
 Tadakuni Mizumo 23, 34
 Taito II 96
 Tanekazu Ryukatei 15
 Toulouse-Lautrec Henri de 19
 Toyoharu Utagawa 30, 31, 35–37, 115
 Toyohiro Utagawa 37, 50, 110, 115
 Toyokuni I Utagawa 12, 17, 31
 Toyokuni II zob. Toyoshige Ichiryūsai
 Toyokuni III zob. Kunisada I
 Utagawa
 Toyoshige Ichiryūsai 31
 Toyotomi Hideyoshi 24
Tubielewicz J. 33, 72
 Unpō Ōoka 50
Uragami Toshio 18
 Utamaro II 28
 Utamaro Kitagawa 8, 28, 80, 109, 110
 Whistler McNeill James Abbott 19
 Wirgman Charles 75, 112
 Yachō Yano 117
 Yohachi Nishimuraya 45
 Yoritomo Minamoto 37
 Yosaku Nishinomiya 98
 Yoshida Hiroshi 81, 75, 82
 Yoshihide 34
 Yoshiiku 74
 Yoshikazu 74
 Yoshimori 74
 Yoshimune 35
 Yoshinobu 72
 Yoshitaki Ichiyōsai 71
 Yoshitora 34
 Yoshitoshi Tsukioka 13, 34, 71, 74, 75,
 90, 117
 Ze Lu 13
 Zeshin Shibata 76, 112
Żulawska-Umeda Agnieszka 6





Zbiory Graficzne

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

911503

Katarzyna Maleszko ukończyła Instytut Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i od kilkunastu lat jest kustoszem kolekcji japońskiej Muzeum Narodowego w Warszawie. Zorganizowała i współorganizowała wiele wystaw prezentujących zbiory japońskie Muzeum, pokazywanych nie tylko w Warszawie, lecz także w Gnieźnie, Bytomiu i Gdańsku. Jest autorką bądź współautorką katalogów i publikacji towarzyszących ekspozycjom sztuki japońskiej, a także tłumaczką książek poświęconych sztuce Dalekiego Wschodu.

Warszawskie Muzeum Narodowe nie posiada stałej ekspozycji sztuki japońskiej, dlatego niniejsza praca daje możliwość poznania fragmentu jego japońskich zbiorów graficznych, jak również dziejów powstawania tej kolekcji oraz historii rozwoju japońskiego drzeworytu *ukiyo-e* i *shin hanga*.

Biblioteka Główna UMK



300042506266

Biblioteka Uniwersytecka UMK

ISBN 83-89729-41-1



9 788389



300042506266

911503 I