

# **Sztuka Dalekiego Wschodu**



# **Sztuka Dalekiego Wschodu**

## Studia

Pod redakcją  
Jerzego Malinowskiego

Wydawnictwo Neriton  
Warszawa 2008



## Spis treści

Jerzy Malinowski: Przedmowa. . . . .

### I . SZTUKA DAWNA

Bogna Łakomska: Rytualne wyroby z brązu i jadeitu w starożytnych Chinach . . . . .

Marcin Jacoby : Inskrypcja i kolofon w tradycyjnym malarstwie chińskim . . . . .

Katarzyna Zapolska: Zwierzęta w haftowanych tkaninach dalekowschodnich . . . . .

Małgorzata Wołodźko: Ogród suchego krajobrazu w Daisen-in . . . . .

Katarzyna Paczuska: *Wnętrze teatru Kawarakiza* Utagawy Toyokumiego I – problem przestrzeni i perspektywy w *ukiyo-e* . . . . .

Beata Romanowicz: *Bijinga* – portrety pięknych kobiet . . . . .

### II. ZAGADNIENIA KONSERWACJI

Mari Watanabe: Rekonserwacja drzeworytu *Kwitnąca wiśnia nocą nad rzeką Sumida* Utagawy Hiroshige. O europejskiej konserwacji dzieł sztuki Dalekiego Wschodu na początku XX wieku

Weronika Liszewska: Oczyszczanie zabytkowych japońskich malowideł i drzeworytów – technologiczne, estetyczne i transkulturowe aspekty zabiegu konserwatorskiego . . . . .

Erika Krzyczkowska-Roman: *Kontemplacja* – japońskie malowidło ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie . . . . .

### III. KOLEKCJE SZTUKI W POLSCE

- Dorota Róż-Mielecka: Dalekowschodnia kolekcja Neisserów w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu . . . . .
- Anna Nadolska-Styczyńska: Piękno nie do końca poznane. Kolekcja kimon w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi . . . . .
- Małgorzata Martini: Chińskie przybory do palenia opium w Muzeum Narodowym w Krakowie . . . . .
- Katarzyna Maleszko: Współczesna sztuka japońska z kolekcji Mitsugiego Mochidy w Muzeum Narodowym w Warszawie . . . . .

### IV. SZTUKA NOWOCZESNA

- Łukasz Sadowski: Architektura europejska w Chinach od połowy XIX wieku do 1937 roku . . . . .
- Joanna Kucharzewska: Architektura współczesna w Korei Południowej . . . . .
- Joanna Zaremba: Hayao Miyazaki – japoński Walt Disney . . . . .
- Magdalena Furmanik: Miejsce Japoniek wśród prekursorów sztuki wideo . . . . .

## Przedmowa

Od pięciu lat Wydawnictwo Neriton, wraz z jedyną na polskich uniwersytetach Pracownią Sztuki Orientu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (założoną w 2002 roku) oraz z Polskim Stowarzyszeniem Sztuki Orientu w Warszawie (powołanym w 2007 roku, [www.sztukaorientu.pl](http://www.sztukaorientu.pl)), publikuje książki poświęcone sztuce Azji i Afryki oraz związkom kulturowym i artystycznym Europy (w tym Polski) z tymi częściami świata.

W ciągu tych pięciu lat ukazało się drukiem pięć książek. Rok 2008 przyniesie kolejnych pięć pozycji, które wydatnie zwiększą dorobek tworzącej się w Polsce nowej specjalności – historii sztuki Orientu. Wydane już książki stworzyły ciąg publikacji, który od szóstej pozycji, wydanej w 2007 roku, przekształcony został w serię wydawniczą „Artystyczny Orient”. Wykaz 11 tomów, obejmujący także prace będące w druku lub w opracowaniu redakcyjnym, zamieszczono na trzeciej stronie okładki.

Tom 11 ma odmienny charakter od wcześniejszych woluminów, które były indywidualnymi opracowaniami autorskimi. Zamieszczono w nim 17 artykułów, które zostały oparte na referatach, wygłoszonych podczas IV Ogólnopolskich Spotkań Historyków Sztuki i Konserwatorów Dzieł Sztuki w dniach 28-30 czerwca 2006 roku w Toruniu. Ich autorzy związani są ze środowiskami naukowymi w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Toruniu i Wrocławiu. Tematyka artykułów jest dość różnorodna, obejmując problemy sztuki chińskiej, japońskiej i koreańskiej od starożytności do współczesności.

Tom podzielić można na cztery części. Pierwsza z nich zawiera studia dotyczące dawnej sztuki chińskiej i japońskiej. Druga poświęcona została zagadnieniom konserwacji dzieł sztuki, głównie malarstwa i grafiki japońskiej. Kolejna część to artykuły o kolekcjach sztuki dalekowschodniej w Polsce. Ostatnia część obejmuje teksty o sztuce nowoczesnej, w tym architekturze, filmie rysunkowym i sztuce wideo.

Chociaż artykuły nie stanowią jednolitej całości, jednak szeroki wachlarz problemów artystycznych w nich zawartych może stworzyć ciekawy przegląd konwencji stylistycznych, motywów ikonograficznych, technik wykonania i metod konserwacji, przybliżając czytelnikowi kulturę Dalekiego Wschodu.

Jerzy Malinowski

## Preface

For five years the “Neriton” Publishing House, together with the only in Poland Section of Oriental Art at Nicolaus Copernicus University in Toruń (founded in 2002) and the Polish Society of Oriental Art (established in 2007; [www.sztukaorientu.pl](http://www.sztukaorientu.pl)), have published the books dedicated to the arts of Asia and Africa as well as the cultural and artistic relations between Europe (including Poland) and these parts of the world.

During the five years, five books have been published. The year of 2008 brings about the next five volumes that will significantly contribute to the achievements of the new area of expertise arising in Poland – history of Oriental art. The books already published form a sequence of publications which in 2007 with its seventh volume was transformed into a book series “Artistic Orient”. The eleven tomes, including the ones in print or editorial process, are listed on the inside back cover.

The eleventh tome differs from the previous ones which were individual authors’ studies. It brings together 17 articles based on the papers delivered at the Fourth Polish Meeting of Art Historians and Conservators of Works of Art held on June 28–30, 2006, in Toruń. Their authors are associated with academic communities in Warsaw, Krakow, Łódź, Toruń and Wrocław. The subject matter of the articles is quite diverse, encompassing the issues of Chinese, Japanese and Korean art from the antiquity to the present time.

The volume could be divided into four parts. The first one includes the studies on the old Chinese and Japanese art. The second is dedicated to the problems of works of art conservation. The next one contains the articles on the collections of Oriental art in Poland. The last part is devoted to modern art, including architecture, cartoon films and video art.

Although the articles do not form a homogenous bundle, the diversity of approach and vast array of artistic problems could create an interesting survey of stylistic conventions, iconographic themes, working techniques and conservation methods, thus introducing the reader to the culture of the Far East.

Jerzy Malinowski



# **I. Sztuka dawna**



## Rytualne znaczenie wyrobów z brązu i jadeitu w starożytnych Chinach

We wczesnej historii Chin przedmioty wykonane z jadeitu i brązu uważano za jedne z najcenniejszych obiektów stworzonych przez człowieka. Przyczyną tego była zarówno struktura obu materiałów, przyciągająca oko i pobudzająca zmysł dotyku, jak również trudność ich obróbki. Jadeit jest bardzo spoiwym kamieniem, który po wypolerowaniu do połysku odbija refleksy w rozmaitych odcieniach zieleni, szarości i brązów. Z kolei brązy, jako stop miedzi i cyny, po wyszlifowaniu ukazują lekko jasny kolor złota.

Jadeit zaczęto eksploatować już 4500 lat p.n.e. w celu stworzenia wyrafinowanych narzędzi, które jednakże nie służyły do użytku codziennego. Były to bowiem przedmioty reprezentatywne, wskazujące na statut oraz posiadaną władzę. To samo dotyczyło brązów, które jakkolwiek przypominały naczynia domowe, to różniły się od nich wielkością, dokładniejszym opracowaniem oraz przeznaczeniem. Wystawiano je jedynie w związku z obrzędami rytualnymi, co nie wykluczało jednak możliwości zaprezentowania pełni majestatu i bogactwa ich właściciela<sup>1</sup>.

### Przedmioty z jadeitu

Jadeit opisywany był już od wieków, jako wcielenie pięciu cnót: życzliwości – ze względu na jego połysk: jasny i ciepły; spójności – jako że jest przezroczysty; mądrości – ze względu na dźwięk, jaki wydaje, gdy weń ude-

---

<sup>1</sup> Jak zauważa Jessica Rawson, jest to sytuacja podobna do obiektów rytualnych używanych w Europie. Na przykład naczynia stosowane do sprawowania eucharystii w Kościele katolickim mają konkretne przeznaczenie i nikt nie będzie ich używał jako naczyń do spożywania posiłków na co dzień. Nie zmienia to jednak faktu, że przez wieki podobnych kształtem naczyń używano właśnie w powyższych celach, tyle że różniły się one jakością materiału i wykonaniem. Zob. J. Rawson, *Jades and bronzes for ritual*, [w:] *The British Museum Book of Chinese Art*, London 1996, s. 46.

rzyć; odwagi – gdyż jest twardy – i solidności – ze względu na trwałość<sup>2</sup>. Wszystkie te cechy można by interpretować zgodnie z ludzkim charakterem, stąd życzliwość odnieść do ciepła promieniującego z wnętrza ludzkiego, z kolei spójność interpretować jako umiejętność integracji, scalania się, bycia z wszystkimi jednością. Mądrość natomiast potraktować jako głos używany przez człowieka do wyrażania swoich myśli – im czystszy i dźwięczniejszy, tym przejrzystsze refleksje. Odwagę zaś zrozumieć jako niezłomność, twardość, a solidność jako wysiłek, tudzież uczciwą pracę, dzięki której powstaje „dobry produkt”.

Jadeit to słowo, które jest przekładem chińskiego *yu*. Termin ten oznacza kilka typów twardego kamienia o różnych barwach: szarej, zielonej, brązowej, żółtej, czerwonej czy kremowej. Najogólniej mówiąc, jest to krystaliczna skała w przeobrażonej formie, której kryształki zawierające kalcjum, magnez i żelazo przez setki lat łączyły się ze sobą, dając w rezultacie niezwykle spójną i twardą formę. Dzisiejszy jadeit wydobywany jest głównie w centralnych Chinach oraz w autonomicznej, choć oficjalnie będącej pod rządami Chin, prowincji Xinjiang w regionie Hetian. W starożytności jednak skałę tę można było odnaleźć w wielu innych miejscach, które zostały wyeksploatowane lub po prostu słuch o nich zaginął.

Jadeit wykorzystywano znacznie wcześniej niż brąz, jako symbol politycznej i religijnej siły. Już w okresie neolitu, czyli czasach, w których ludzie używali narzędzi z kamienia, powstało sporo narzędzi, jak noże i siekiery o niezwykle wysublimowanej formie. Były to jednak zbyt delikatne i eleganckie przedmioty, by mogły służyć codziennemu zastosowaniu. Najprawdopodobniej funkcjonowały one jako insygnia władzy. Tym niemniej jadeitu używano również do tworzenia małych form dekoracyjnych. Szczególnie ludzie z prowincji Liaoning (około 3500 p.n.e.) z czasów kultury Hongshan (3600–2000 p.n.e.) byli twórcami niewielkich figurek – amuletów zwierzęcych o kształcie smoka-świni, wyrażającego symbol płodności oraz bogactwa (hodowla dzików i kurczaków w tym czasie uchodziła za wyraz majętności)<sup>3</sup>.

Ogromne znaczenie miały również wówczas maski pośmiertne oraz całe jadeitowe „garnitury” (*jin lü yu yi*). Sama maska mogła na przykład składać się z 14 kawałków jadeitu, zaś od szyi po kolana zmarłego rozciągało się osiem „łukowatych” krążków połączonych paciorkami. Ponadto symetrycznie po bokach umieszczono dwa sztylety i dwie pary krążków zwanych *bi* oraz dwa prostokątne obiekty w miejscu nóg. Do ust zmarłego wkładano dodatkowo dwa kawałki jadeitu zwanego *han*, a w każdą z dłoni owalno-podłużny

<sup>2</sup> E. Childs-Johnson, *Jade as a Material and Epoch*, [w:] *China 5,000 years innovation and transformation in the arts*, Bilbao 1998, s. 55.

<sup>3</sup> Na temat odkryć dotyczących kultury Hongshan zob. E. Childs-Johnson, *Dragon Masks, Axes and Blades from Four Newly – documented Jade – producing Cultures of Ancient China*, „Orientations”, April 1988, s. 30–41.

jadeit zwany *wo*. Maskę naszywano na jedwabną tkaninę, przykrywającą twarz zmarłego. Jego szyję zaś zdobiono naszyjnikami. Jadeitu używano także, by pozamykać wszelkie otwory ciała, tak by „utrzymać” w nim duszę i tym samym zatrzymać życie<sup>4</sup>. W okresie dynastii Han „garnitury” mogły składać się nawet z 2498 kawałków jadeitu<sup>5</sup>.

W czasie rozwoju innej kultury, Liangzhu (ok. 3600–2000 p.n.e., obszar delty rzeki Yangzy, prowincja Zhejiang)<sup>6</sup>, jadeit nie stanowił tylko i wyłącznie rytualnej dekoracji pogrzebowego stroju, ale służył również do stworzenia dwóch osobnych form rytualnych: dysku (*bi*) oraz graniastosłupa (*cong*). *Bi* i *cong* nierzadko występowały razem, niczym rytualna para składana do grobu zmarłego, co w jakimś stopniu sugeruje, iż miały one chronić zmarłych przed złymi duchami lub ułatwić przeprawę do innego świata. Jednakże nie należy tych przedmiotów traktować tylko i wyłącznie jako talizmany. Wydaje się, że dla neolitycznych Chińczyków stanowiły one główny czynnik napędzający mechanizm kontrolujący rytualne i duchowe obrzędy. Istnieje nawet przypuszczenie, że Grobowiec Sidun (około 2500 p.n.e.) w prowincji Jiangsu oraz 20 innych zespolonych ze sobą grobowców wybudowano na planie *cong*a (inne to między innymi Zhaoling-shan i Mojiaoshan)<sup>7</sup>.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, co miały sobą reprezentować okrągłe, pięknie oszlifowane dyski *bi* pochodzące z kultury Liangzhu. Koło, jako forma idealna, w tym wypadku zostało „zdublowane”, bowiem wewnątrz każdego dysku stanowi wydrążony otwór, co skłania do zastanowienia się nad znaczeniem tej „przestrzeni”. Czy to ona dominuje i jest kluczem w rozumieniu całej formy, czy też jest nim jadeitowa „obręcz” okalająca, a zarazem powodująca, że dostrzegamy okrągły otwór? Jakkolwiek najprawdopodobniej mamy do czynienia z wyrazem idealnej, harmonijnej jedności, w której przenikają się „zamknięte” i „otwarte”, „spoiste” i „przenikalne”. Zdarzało się również, że na idealnie gładkiej powierzchni dysku pojawiały się przedstawienia chmury i ptaka, co prawdopodobnie miało koneksje z niebem i jego

<sup>4</sup> E. Childs-Johnson, *Jade as a Material...*, s. 62. Zob. również D. Mackenzie, *China and Japan, Myths and legends*, New York 1985, s. 214, gdzie znajduje się cytat z tekstu jednego z żyjących w V wieku starożytnych pisarzy chińskich. Autor, pisząc o jadeicie w rytuałach pogrzebowych, podkreśla jego magiczną moc chroniącą ciało przed rozkładem i to bez procesu mumifikacji: „When on opening an ancient grave the corpse looks like alive, then there is inside and outside of the body a large quantity of gold and jade. According to the regulations of the Han Dynasty, princes and lords were buried in clothes adorned with pearls and with boxes of jades for the purpose of preserving the body from decay”.

<sup>5</sup> W roku 1968 odkryto dwa grobowce z czasów dynastii Han: grobowiec księcia Liu Sheng (zm. 113 p.n.e.) i jego żony Dou Wan. Tamże właśnie odnaleziono w idealnym stanie dwa „jadeitowe garnitury” składające się z 2498 kawałków tegoż materiału.

<sup>6</sup> Kwestia określania dat z okresu neolitu wciąż jest diskutowana. I tak np. Craig Clunas kulturę Liangzhu określa na lata ok. 3300–ok. 2250 p.n.e. Zob. C. Clunas, *Art In China*, New York 1997, s. 17.

<sup>7</sup> E. Childs-Johnson, *Jade as a Material...*, s. 59.

siłą. Z kolei w okresie Walczących Królestw (475 p.n.e.– 221 n.e.) pojawiał się często krążek *bi* z detalem przypominającym wielokrotnie ziarno lub wzór fali „~”, tudzież haczyka ukształtowanego na wzór literki „c”. Motyw ten zaczerpnięty najprawdopodobniej z brązowych naczyń późnego okresu Zhou (1100–256 p.n.e.) mógł w bardzo uproszczonej formie symbolizować skręconego smoka.

Z kolei *cong* to forma widziana z zewnątrz jako graniastosłup, jednakże jego wnętrze stanowi wydrążony „tunel”, sprawiający, że bryła jest zawsze otwarta z obu stron. Neolityczne *cong*i dekorowano na zewnętrznych narożnikach oraz bocznych ściankach postaciami zwierząt lub na wpół ludzkich masek. W późniejszych rytualnych tekstach *cong* określany był jako symbol Ziemi, której formę starożytni Chińczycy upatrywali w kwadracie. Z kolei graniastosłupowy kształt *cong*a wyobrażał moc zawartą w prośbie lub egzorcyzm duchów i sił kosmicznych, zaś okrągły podłużny otwór przezeń przebiegający oznaczał „tunel”, dzięki któremu możliwa była komunikacja ze światem duchowym. W trakcie rozwoju kultury Longshan (3000–1700 p.n.e., dzisiejsza prowincja Shandong) niektórym z *cong*ów nadawano bardzo uproszczony schemat maski. Te, które przypominają zwierzę z kłami o trapezoidalnej twarzy, często interpretuje się jako przedstawienia „syna bogów”<sup>8</sup>.

Przedmioty te przetrwały również w tradycji epoki brązu – głównie jednak jako dekoracje, tracąc swe znaczenie rytualne, ale zyskując miano dzieł sztuki. Coraz częściej produkowano wówczas małe przedmioty naśladujące zwierzęta, nadając im jednak znacznie bardziej naturalistyczne cechy. I choć pojawiały się stwory fantastyczne, jak skrzydlaty koń czy skrzydlaty lew z porożem, to ich twórcy starali się naśladować w formie prawdziwe zwierzęta. Punkt szczytowy wyrobów z jadeitu przypadł na okres Zachodniej Dynastii Jin (265–317 n.e.), kiedy wprowadzono manierę wydłużania talii postaci czy szyi, po to, by zaakcentować ruch i żywiołowość.

Prezentuje to doskonale „białe naczynie” *lian* albo *zun* z Grobowca Liu Hong, Huangshantou, w księstwie Anxiang, prowincji Hunan<sup>9</sup>. Jest ono prawdopodobnie kopią naczynia z brązu, ale jego funkcje użytkowe były raczej znikome i należałoby przypuszczać, że powstało z pobudek czysto artystycznych, jako dzieło sztuki. Dekoracja naczynia nawiązuje do mitologii, dzięki motywowi „Góry Nieśmiertelnych”, zasygnalizowanej poprzez Boginię Zachodu i wyłaniające się z chmur zwierzęce głowy oraz nieśmiertelnych, skrzydlatych ludzi, siedzących lub poruszających się chaotycznie na smokach. Źródła tych przedstawień należy szukać w taoizmie i kulcie góry Kunlun (7167 m n.p.m., znajdującej się w autonomicznym regionie Keriya, czyli Yutian w prowincji Xinjiang), będącej, według wierzeń, miejscem zamieszkania bogini zwanej Xiwangmu.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 65.

Nowe postrzeganie obiektów z jadeitu w epoce Han (206 p.n.e.–220 n.e.) i Tang (618–907 n.e.), doprowadziło do tego, że stały się one podstawą chińskich kolekcji<sup>10</sup>.

## Brązy

Najstarsze jak dotąd, odkryte w Chinach brązy pochodzą z czasów rozwoju kultury Erlitou (1900–1500 p.n.e., obecnie rejony miejscowości Yanshi, prowincja Henan, które przez chińskich archeologów identyfikowane są jako miejsce rozwoju dynastii Xià z lat 2100–1600 p.n.e.)<sup>11</sup>. Były to naczynia *yue*, *jia*, *he*, bardzo podobne do ceramicznych z tego samego okresu, tyle że bardzo prymitywne i bez dekoracji. Ta prostota odróżnia je od naczyń z czasów kultury Erligang (1600–1400 p.n.e., obecne tereny miejscowości Zhengzhou, prowincja Henan, identyfikowane jako miejsce rozwoju dynastii Shang z lat 1600–1100 p.n.e.), które generalnie zdobione były wzorami zoomorficznymi.

Pierwszymi przedmiotami odlewanych w brązie za czasów dynastii Shang nie były jednak naczynia rytualne, ale broń<sup>12</sup>. I to broń, którą wykorzystywano na co dzień do walki czy obrony. Podstawowym orężem, jak wskazują na to odkrycia archeologiczne, były halabarda i dzida<sup>13</sup>. Halabarda, o ostrzu w kształcie sztyletu, była osadzana horyzontalnie, ostrze dzidy zaś wertykalnie. Dopiero z czasem popularne stały się brązowe naczynia, zastępujące coraz częściej te z ceramiki wykonane z przeznaczeniem rytualnym. Po piecach z okolic dzisiejszego Luoyang, które swą działalność rozwinęły już w okresie Erlitou, największą popularnością cieszyły się odlewane w prowincji Shanxi i mieście Anyang (prowincja Henan).

Podstawowym motywem dekoracyjnym na większości rytualnych naczyń był tzw. wzór *Taotie* – twarz, która przypomina, jakkolwiek nigdy nie imituje, dosłowne podobieństwo zwierzęcia<sup>14</sup>. Wzór ten pojawił się już na początku okresu Shang, ale jego źródło może znajdować się w jadeitowych *congach* z czasów kultury Liangzhu<sup>15</sup>. Wzór *Taotie* ma cechy bestii – wylupiaсте oczy, uszy, grymas ust, rogi i pazury. Są to jednak formy zupełnie fantazyjne, nie

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>11</sup> Ma Chengyuan, *Ritual Bronzes – Epitome of Ancient Chinese Civilization*, [w:] *China 5,000 years innovation...*, s. 69. Craig Clunas datuje dynastię Xia na lata 2205–1818 p.n.e. Zob. C. Clunas, *op. cit.*, s. 17.

<sup>12</sup> J. Rawson, *op. cit.*, s. 54–55.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 55. Autorka wskazuje szczególnie na znaleziska znajdujące się w British Museum.

<sup>14</sup> S. Allan, *The Shape of the Turtle: Myth, Art and Cosmos in Early China*, New York 1991, ch. 6 oraz L. Kesner, *The Taotie Reconsidered: Meaning and Functions of Shang Theorimorphic Imaginery*, „Atribus Asiae”, vol. LI, 1/2, 1991, s. 29–53.

<sup>15</sup> Ma Chengyuan, *op. cit.*, s. 71.

należące do jakiegoś konkretnego gatunku. Motyw ten przez stulecia wprawiał uczonych w zakłopotanie. Łatwiej jest bowiem opisać zmiany, jakie zachodziły w obrębie tego motywu jako ornamentu dekoracyjnego, aniżeli rozważać jego właściwą ikonografię.

Najwcześniejsze motywy posiadały formę jedynie oczu. Oczy, jako zjawisko zadziwiające, przykuwające uwagę, przenoszące informacje, tajemnice. Wijące się dookoła owych oczu „nitki” stworzyły symetryczny, podłużny pasek. Z czasem dekoracje dookoła oczu nabierały coraz bardziej rozbudowanej formy, ale nigdy nie starano się pochwycić jakiegoś wizualnego podobieństwa. W drugiej połowie okresu Shang pojawiły się wyraźniejsze zarysy kreatur, ich autorzy, tworząc je na naczyniach, starali się wyodrębnić twarz od tła – stąd cechy uwypuklano w reliefie. Na uwagę zasługuje też fakt pojawiania się wielokrotnie wzorów ptaków flankujących „oczy”. Ma Chengyuan, dyrektor Shanghai Museum, sugeruje, że może mieć to związek z feniksem – opisywanym wówczas na kościach wróżebnych jako „Bóg Wiatru”, a także „Posłaniec Niebiańskiego Cesarza”, któremu powierzono misję przewodnika między niebiosami a ludźmi<sup>16</sup>. Zważywszy, że naczyń brązowych używano wówczas jako „kontenerów” na jadło i trunki podczas rytualnych bankietów, w których umarli „łączyli” się z żywymi, symbol „Posłańca Niebiańskiego Cesarza” ma swój sens.

Późny okres Shang i początek Zhou (1100–256 p.n.e.) to czas największego rozkwitu działalności brązowniczej. Następuje wtedy największe różnicowanie kształtów i dekoracyjnych schematów. Najbardziej zauważalną wówczas zmianą, dokonaną w odlewaniu brązów, było formowanie naczyń na kształt rzeczywistych postaci – głównie zwierząt, takich jak ptaki, słoń czy dzik. Tego rodzaju „animalność” była charakterystyczna dla Anyangu (prowincja Henan), jak również dla prowincji Hunan i Jiangxi w południowych Chinach.

Inną znaczącą zmianą pojawiającą się coraz częściej w początkach dynastii Zhou było wprowadzanie inskrypcji wewnątrz naczyń<sup>17</sup>. Większość z nich upamiętniała jakieś ważne wydarzenie, nawet niezachowane w tekstach historycznych. Zapisy te jednak nie były tylko i wyłącznie historycznymi dokumentami mającymi na celu przetrwanie dla potomności. Był to również nowy sposób komunikacji, sygnalizujący polityczne i socjalne osiągnięcia właścicieli owych brązów. W długich sentencjach opisywano najlepsze przymioty właścicieli, zaznaczając datę otrzymania darów i uhonorowań poświadczających ich sukces. Istotny jest również fakt, że naczyń z sentencjami nie chowano do grobów (co najwyżej okazjonalnie), jako że stanowiły one dowód szlachetności i wszelkich innych cnót, które powinny być zostać przechowane w pamięci potomków, a nie ukryte pod ziemią. Tym samym, w okresie

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 72. Por. J. Rawson, *op. cit.*, s. 61–62.



Zhou, o prestiżu decydowała przede wszystkim inskrypcja wyryta w naczyniu brązowym, a nie dekoracja, jak to było do tej pory.

Również w motywach dekoracyjnych zaszły zmiany. Wzory zyskały na wyrazistości, stając się jednocześnie coraz bardziej uduchowione. Pojawiająca się mniej więcej od X wieku p.n.e. wyrafinowana forma ptaka, zarówno w wyrobach z brązu, jak i z jadeitu, została wkrótce zmodyfikowana, podobnie jak postać smoka, na rzecz jedynie reliefowo rzeźbionego zygza. Z kolei pod koniec Zachodniej Dynastii Zhou (w latach mniej więcej 875–771 p.n.e.) szczególnie popularną formą stał się wzór „przeplatanego smoka”. Składał się on z centralnego stwora, oflankowanego mniejszym, których ciała przechodziły nad i pod sobą, tworząc wrażenie nieustannego ruchu falowego<sup>18</sup>. Ponadto, z mody niemal zupełnie wyszedł wzór *Taotie*, ale za to charakterystyczny stał się wpływ dekoracji egzotycznych w postaci węży i słoni. Przyczynę tego rodzaju upodobań należałoby najprawdopodobniej upatrywać w kontaktach z Południem, jakkolwiek do tej pory nie znaleziono dokumentów pisemnych, które by to poświadczały.

Około połowy IX wieku p.n.e. zaczęły pojawiać się nie tylko znaczące zmiany w dekoracji, ale również i w formach naczyń brązowych. Był to wynik wprowadzenia nowych rytuałów, w których kładziono coraz większy nacisk na jedzenie aniżeli na picie. Stąd zarzucono na przykład antyczne wazy do wina, jak i filiżanki do wina typu *jue* i *gu*, produkując przede wszystkim naczynia do jedzenia typu *ding*, *yan* i *gui*. Większość naczyń tworzone w tzw. pakiecie, czy też zestawie, po dziewięć, siedem lub cztery (na przykład *ding* i *li*) albo osiem, sześć i cztery (*gui*) – te precyzyjne liczby miały przypuszczalnie związek z statusem czy też pozycją właściciela, jako że coraz większą wagę przywiązywano do liczby posiadanych naczyń<sup>19</sup>.

Szczególnie istotnym narzędziem odlewanych w brązie były wówczas dzwony służące rytualnym ceremoniom. Wykonywano je w rozmaitej wielkości i dużej liczbie, po to, by z ich dźwięków wydobyć konkretną melodię. Najczęściej stosowanym motywem dekoracyjnym na dzwonach był smok oraz zwinięte w spirale węże<sup>20</sup>.

W 771 roku p.n.e., na skutek utracenia przez panującą wówczas dynastię Zhou stolicy Xianu na rzecz plemion Quanrong, druga połowa rządów tejże dynastii znana jest pod nazwą Wschodniej Zhou, a kolejną stolicą został Luoyang. W mniejszych okręgach, gdzie dynastia roztaczała swą władzę, produkcja brązów była raczej siermiężna, zaś w większych postęp ledwo zauważalny. W połowie trwania okresu Wiosen i Jesieni (722–481 p.n.e.) autorytet królewski bardzo podupadł, a to z kolei doprowadziło do rozpadu

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 72–73.

<sup>19</sup> J. Rawson, *Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections*, Washington DC and Cambridge, Mass. 1990, s. 93–100.

<sup>20</sup> J. Rawson, *Jades and bronzes...*, s. 67–69.

państwa i ciągłych wojen o dominację. Wykorzystano wówczas odlewnie brązów do produkcji broni, co w rezultacie wyprowadziło brązownictwo z ciężkiego okresu zastoju. Tym niemniej, od tej pory brązy powoli zaczęły tracić swoje rytualne znaczenie, stając się przede wszystkim symbolem władzy i legitymacją dla nowych elit w arystokratycznych stanach. W dekoracjach pojawiły się głównie odniesienia do ludzkiej aktywności, takiej jak polowania, bitwy, bankiety, rytualne muzyczne przedstawienia, zbieranie liści morwy, etc.<sup>21</sup> Tym niemniej ciągle występowały motywy smoka, tudzież węża, tyle że ich charakter był czysto dekoracyjny, na co wskazywała również coraz częściej stosowana technika inkrustacji.

Brązy, podobnie jak przedmioty z jadeitu, tracąc swe rytualne znaczenie, stawały się coraz częściej obiektem kolekcjonerskim. Pierwsze zarejestrowane zainteresowanie wykopaliskami antycznych przedmiotów zostało uwiecznione w 113 roku p.n.e. w czasach dynastii Han, kiedy to odkryto obszerny trójniak *ding*<sup>22</sup>. Odkrycie to odnotowano w lokalnym magistracie, a samo naczynie trafiło w ręce władcy. Znaleźisko uważano za dobrą wróżbę, bowiem Chińczycy w swej tradycji od wieków mieli zakodowany system zabobonów i przesądów. I to właśnie owa przesądność i wiara w siły, którymi dysponowały owe przedmioty, sprawiała, że z czasem zaczęto je regularnie zbierać. Tym bardziej że pewnym przedmiotom nadawano również znaczenie o ogromnej wadze historycznej. I tak na przykład znaleziony trójniak, nie dość, że wniesiony do stolicy podczas niezwykłych zjawisk przyrody (błyski i huki burzowe, co już nadawało mu dodatkowego znaczenia), to jeszcze kojarzony był z legendarnym władcą – Fuxi (około 2800 p.n.e.)

W ten sposób brązy stały się upragnionymi obiektami cesarskich kolekcji, jako że umożliwiały one dostęp do cnót przeszłości, a tym samym zdobycie niekwestionowanego autorytetu i szacunku. Oczywiście piękno zbieranych egzemplarzy odgrywało również istotną rolę, jakkolwiek nie aż tak wielką jak ich historyczne znaczenie. I to właśnie różniło późniejsze kolekcje brązów od kolekcji jadeitów, których wartość zasadzała się głównie na jakości artystycznej, mniej zaś na historycznej. Tak oto znaczenie obiektów z brązu i jadeitu uległo w ciągu wieków widocznej zmianie. To, co pierwotnie postrzegano jako bezpośredni łącznik z zaświatami, z czasem stało się świadomym pomostem do przeszłości oraz do świata sztuki.

<sup>21</sup> Ma Chengyuan, *op. cit.*, s. 73.

<sup>22</sup> N. Bernard, *Records of Discoveries of Bronze Vessels in Literary Sources – and Some Pertinent Remarks on Aspects of Chinese Historiography*, „Journal of the Institute of the Chinese University of Hong Kong”, vol. VI, no. 2, 1973, s. 455–546. Por. J. Rawson, *Jades and bronzes...*, s. 74.

## The ritual meaning of the Jade and Bronze objects from the Ancient China

In the early history of the ancient China, the jade and bronze things were thought to be the most precious objects made by man. Jade was exploited 4, 500 b.c. in order to create very refined tools and ritual objects. This very hard, crystal rock was used much earlier than bronze, as a symbol of political and religious power. During the Neolithic Period, that is in time when people used stone tools, because they did not have metal then, appeared many instruments like knives, axes in very sublime forms. Nevertheless, they were too delicate and elegant to serve as ordinary tools. Probably they functioned as insignia of power. But the jade was also used to create small, decorative forms. Regarding bronzes, the oldest pieces, which have been discovered up to now come from Erlitou Period (1900–1500 b.c.). The vessels like *yue*, *jia*, *he* were very similar to a pottery from the same time, but much more primitive and without decoration. Bronzes, the same as jades losing its ritual meaning became step by step parts of collections, enabled access to the virtues of the past, as well as an unquestionable authority and respect.



Marcin Jacoby

Muzeum Narodowe w Warszawie

## Inskrypcja i kolofon w tradycyjnym malarstwie chińskim

Jedną z pierwszych cech obrazów chińskich, na jakie zwraca uwagę odbiorca europejski jest duża liczba napisów, które zazwyczaj są na nich umieszczone. Zagadkowe znaki traktuje się niekiedy jako pewien dodatek do samego malowidła i nie zawsze traktowane są one z należytą uwagą. Jednak inskrypcje i kolofony malarskie stanowią integralną część obrazów chińskich, a ich odpowiednia analiza jest konieczna do właściwej interpretacji malarskich przedstawień, które uzupełniają.

Rozważania na temat napisów występujących na obrazach chińskich musimy zacząć od sprecyzowania, do czego odnoszą się terminy „sygnatura”, „inskrpcja” i „kolofon”. Choć są one niezwykle ważne w chińskiej teorii malarskiej, ich definicje i użycie, zarówno w kręgu kultury europejskiej jak i chińskiej bywają różne, by nie powiedzieć: dowolne.

W języku chińskim występuje kilka terminów, które odpowiadają omawianym słowom polskim. Ich użycie nie zawsze jest konsekwentne, a definicje terminów podawane przez czołowych badaczy chińskich, takich jak Shen Shuhua<sup>1</sup>, Zhang Yan i Qian Shuping<sup>2</sup> czy Qi Gong<sup>3</sup> zasadniczo różnią się od siebie. Umieszczanie napisu na obrazie określane jest czasownikiem *ti* (題) – „dodawać”, „dedykować”. Sygnatura nazywana jest zazwyczaj *kuanshu* (款署), a kolofon to *tiba* (題跋). Inskrypcja w niektórych tekstach nazywana jest *kuan*, *kuanshu* lub *tiba*, w innych określa się ją w zależności od formy jako „wiersz”, „notatka” itp., unikając użycia terminu wspólnego. Czynność umieszczania inskrypcji i sygnatury na obrazie to *tikuan* (題款) lub *luokuan* (落款), zaś umieszczanie kolofonu określane jest jako *ti bawen* (題跋文).

---

<sup>1</sup> Shen Shuhua (沈樹華), *Sztuka inskrypcji w malarstwie chińskim* (中國畫題款藝術), Pekin 1993.

<sup>2</sup> Zhang Yan (張岩), Qian Shuping (錢淑萍), *Kolofony w malarstwie chińskim słynnych twórców dynastii Ming i Qing* (明清名人中國畫題跋), Xi'an 2000.

<sup>3</sup> Qi Gong (啓功), *Qi Gong, pisma zebrane – tom kolofonów* (啓功叢稿 – 題跋卷), Pekin 1999.

Niejednolite użycie terminów prowadzi do niejasności, które nie sprzyjają badaniom.

Proponuję, by w języku polskim „inskrupcją” nazywać każdy napis autorstwa malarza, umieszczony na jego własnym obrazie. Inskrupcja może zawierać tekst główny (tytuł obrazu, wiersz, tekst prozą) i sygnaturę, bądź też jedynie sygnaturę. Sygnatura zaś składać się może z imion lub pseudonimu autora, daty, miejsca, dedykacji i innych elementów. Najczęściej kończy ją słowo „namalował” (*hui*, 繪 lub *hua*, 畫), „napisał” (*xie*, 寫) lub „zrobił” (*zuo*, 作).

Kolofon to tekst dodany przez osobę inną niż autor obrazu. Forma kolofonu jest właściwie dowolna: może to być wiersz, krótki tekst prozą typu *biji* (筆記), kilka lub jedno zdanie. Najczęściej forma takiego napisu jest zbliżona do formy inskrupcji – po tekście głównym umieszczona jest sygnatura. Kolofon zazwyczaj kończy słowo „dodał napis” (*ti*, 題).

Trudności przysparza jedynie zakwalifikowanie napisów (niekiedy licznych) na obrazach, które powstały jako wspólne dzieło malarza i jego przyjaciół–literatów. W epokach Ming i Qing popularne były obrazy o wspólnym autorstwie dwóch lub więcej osób, dzieła, które nierzadko powstawały podczas tzw. spotkań szlacheckich (*yaji*, 雅集). W przypadku takich malowideł, stosowanie terminu „kolofon” wydaje się nieadekwatne, jako że napisy autorstwa przyjaciół malarza funkcjonują jako integralna część obrazu rozumianego w kategoriach pewnego całościowego przekazu. Na malowidle umieszczono je bezpośrednio po jego wykonaniu, zaś nie zostały one dodane przez późniejszych autorów. W stosunku do takich napisów, słuszniejsze wydaje się użycie terminu „inskrupcja”, który dużo trafniej je charakteryzuje.

Zaproponowana powyżej definicja, poprzez skoncentrowanie się na kwestii autorstwa napisu, pozwala na odejście od kryteriów czysto estetycznych, takich jak umiejscowienie czy długość tekstu, formalnych (typ tekstu) czy kryteriów zwyczajowego użycia (na przykład popularności słowa *colophon* w języku angielskim). Wszystkie trzy okazują się nie w pełni adekwatne. Umiejscowienie inskrupcji i kolofonów zależało od takich czynników jak typ kompozycji malarskiej, ilość dostępnego miejsca w świetle obrazu i na montażu, obecność innych napisów, itd. Napisy starannie dobierano długością i rodzajem pisma do przedstawienia malarskiego, które miały uzupełniać. Właściwości konkretnej kompozycji malarskiej wręcz warunkowały wygląd inskrupcji i kolofonu.

Zarówno inskrupcje, jak i kolofony były niezwykle zróżnicowane, jeśli chodzi o formę tekstów: niemożliwe jest wyznaczenie granicy pomiędzy tymi dwoma terminami poprzez typologię wierszy, notatek, uwag, rozprawek, wspomnień, dedykacji i innych. Zwyczajowe użycie terminów „inskrupcja” i „kolofon” opiera się na innych czynnikach niż precyzyjność jednego czy drugiego słowa. Po angielsku zwyczajowo nadużywa się terminu *colophon*, podczas gdy w języku polskim chętniej mówi się o inskrupcjach, kolofony ograniczając do domeny księgoznawstwa. Jedynie kryterium autorstwa napi-

su na obrazie pozwala na jasne zdefiniowanie omawianych terminów. Choć nie zawsze łatwe do stwierdzenia, autorstwo napisu umożliwia wyłączenie z definicji pozostałych kryteriów, zawierających zbyt wiele zmiennych.

Wśród chińskich inskrypcji malarskich zdecydowanie przeważają wiersze, najczęściej w formie *qilü* (七律), czyli siedmioletkowców (cztero- lub ośmiowersowych). Wiersze te stanowią zazwyczaj dopełnienie nastroju obrazu, podkreślenie subiektywnych uczuć artysty lub treści wyrażanych przez obraz. Wiersze układali na ogół sami malarze, dowodząc tym samym swojego mistrzowskiego opanowania trzech sztuk siostrzanych: malarstwa, kaligrafii i poezji, osiągając tym samym ideał Trzech Doskonałości (*sanjue*, 三絕). Inskrypcje prozą opisują proces tworzenia obrazu, odwołują się do historii i teorii malarskiej, podają anegdoty i tło sytuacyjne związane z tworzeniem dzieła. Tym samym stanowią nieocenione źródło informacji biograficznych o artyście i jego twórczości.

Kolofony pisane wierszem, poza treściami wspólnymi z lirykami wykorzystywanymi w inskrypcjach, nierzadko poświęcone są analizie krytycznej obrazu lub całej twórczości danego artysty. Kolofony prozą w dużej części zawierają uwagi krytyczne lub pochwały odnoszące się do autora dzieła lub samego malowidła. Często opisują również historię powstawania obrazu, jego późniejsze losy i dawnych właścicieli, wyjaśniają przesłanie dzieła. Wiele poświęconych jest ocenie autentyczności obrazu lub wykazaniu, że stanowi on autentyczne dzieło słynnego mistrza pędzla.

Niezwykle ważną rolę, którą w malarstwie chińskim pełnią inskrypcje i kolofony, podzielić można na aspekty: estetyczny, historyczny, literacki i ekspercki. W wymiarze estetycznym odpowiednio umieszczone napisy na obrazach dopełniają i równoważą kompozycję. Owa funkcja zaznaczyła się silnie w malarstwie erudytów epoki Yuan (1279–1368) i od tego czasu na stałe zagościła w estetyce chińskiej. Artyści tworzyli kompozycję malarską, dbając o zachowanie odpowiedniego miejsca na inskrypcję, która stanowiła niemal nieodzowne uzupełnienie dzieła. Kreski znaków współgrały z ruchami pędzla w przedstawieniu malarskim, rodzaj pisma z typem przedstawienia, napis przywracał celowo zachwianą równowagę kompozycji malarskiej. Inskrypcja funkcjonowała również jako na wół niezależne dzieło kaligraficzne, warte kontemplacji.

Wymiar historyczny napisów na obrazach widoczny jest szczególnie w przypadku kolofonów, które dostarczają cennych informacji o życiu twórcy, kręgu jego znajomych, okolicznościach powstania dzieła itp. Wobec nierzadko nader skąpych danych biograficznych dotyczących poszczególnych malarzy, kolofony stanowią nieocenione źródło wiedzy dla chińskiego historyka sztuki. Ukazują sieć zależności pomiędzy artystami, erudydami i ich patronami, często niewidoczną w innych źródłach historycznych.

Niektóre inskrypcje i kolofony to przepiękne wiersze, wspomnienia i eseje, posiadające własne walory literackie. Dowodem ich wysokiej oceny

w oczach chińskiej inteligencji jest fakt wydawania licznych zbiorów inskrypcji i kolofonów jako osobnych dzieł literackich<sup>4</sup>. Bardzo duża liczba takich tekstów włączona została do jednego z najwcześniejszych zbiorów tekstów o malarstwie, *Księgi kaligrafii i malarstwa z pracowni Peiwen* (*Peiwenzhai shuhua pu*, 佩文齋書畫譜). Nad tym ogromnym dziełem liczącym równo sto zeszytów (*juan*) pracował w latach 1705–1708 liczny zespół uczonych pod kierownictwem Sun Yuebana (孫岳頒). Pokażna część zbioru zawiera inskrypcje i kolofony spisane z dzieł kaligraficznych i malarskich.

I wreszcie, napisy na obrazach to niezwykle ważne źródła informacji dla ekspertów zajmujących się oceną autentyczności dzieł malarskich (*jianding*, 鑑定). Dzięki tym tekstom dowiadują się oni o wielu interesujących okolicznościach powstawania obrazów, takich jak przyjęcie u jednego z literatów czy zobowiązania wobec patrona. Błędy zawarte w napisach często demaskują fałszerzy. Niewłaściwa data, źle napisane imię czy nieodpowiednie użycie formy grzecznościowej – wszystko to pozwala na identyfikację falsyfikatu.

Odbiorca malarstwa chińskiego nieznający języka i kultury chińskiej staje przed zagadką, którą niełatwo rozwiązać. Przed oczami ma bowiem dzieło, którego warstwa wizualna stanowi jedynie jeden z wielu elementów dialogu artysty z chińskim miłośnikiem malarstwa. Tak powierzchowne obcowanie z obrazem chińskim pozwala jedynie na niezwykle ograniczone docenienie jego walorów artystycznych i treści, których jest nośnikiem.

Malarstwo chińskie epok Yuan, Ming (1368–1644) i Qing (1644–1911), które stanowi dominującą część zachowanego dorobku artystycznego Chin, jest niezwykle silnie zakorzenione w kulturze chińskich literatów, nierozdzielnie połączone z poezją i kaligrafią jako jedna ze wspomnianych już Trzech Doskonałości. Dowodem siły tego połączenia jest właśnie powszechność napisów kaligraficznych na malowidłach trzech ostatnich epok cesarskich Chin. Dodatkowo, kolofony są zapisem interakcji pokoleń krytyków, kolekcjonerów i miłośników sztuki z danym obrazem. Mówią o tym, jak obraz był w ciągu wieków ceniony i interpretowany, jaką funkcję społeczną pełnił, wreszcie ukazują sieć społecznych zależności, której artyści i ich odbiorcy stanowili integralną część. Dzięki temu, w słowach Michaela Sullivana, obraz ten był: „żywym organizmem [...] rozwijającym się wraz z biegiem czasu, zyskującym z upływem lat nowe warstwy znaczeń, komentarzy i skojarzeń”<sup>5</sup>

Malarstwo erudyków, a właśnie z taką twórczością chińską mamy najczęściej do czynienia, miało stanowić najpełniejsze narzędzie artystycznej ekspresji chińskich elit. Jako takie, w kulturze europejskiej pozostaje niezrozu-

<sup>4</sup> Por. szczególnie *Zbiór kolofonów słynnych malarzy chińskich różnych epok* (中國歷代名畫題跋集), red. Hu Wenhu (胡文虎), Hangzhou 1999.

<sup>5</sup> M. Sullivan, *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*, London 1974, s. 20.



miane. Przyzwyczajeni do koncentrowania się na zewnętrznej, wizualnej warstwie obrazu, nie wiemy, że malowidło chińskie najczęściej stawia sobie za cel wyrażenie „ducha” rzeczy i świata, a nie jego zmiennych manifestacji. Dlatego właśnie malarstwo w Chinach dążyło do coraz większej schematyczności i umowności w warstwie estetycznej obrazu, podkreślenia prostoty przedstawienia. Jednocześnie niezwykle złożona warstwa znaczeniowa dzieła ukryta była w jego odwołaniach do wcześniejszej twórczości malarskiej i silnym zakotwiczeniu w szeroko pojętym dorobku kultury. Inskrypcje i kolofony stanowią bramę, prowadzącą do krainy właściwej (choć nie zawsze jedynej) interpretacji obrazu.

\*

Pozwolę sobie przytoczyć w tym miejscu dwa przykłady inskrypcji i kolofonów, które pozwalają na pełniejsze i właściwsze zrozumienie ich roli w malarstwie chińskim.

W 1550 roku Peng Nian (彭年, 1505–1566) poprosił największą ówczesną sławę malarską miasta Suzhou, 80-letniego Wen Zhengminga (文徵明, 1470–1559) o namalowanie czegoś dla swojego chorego przyjaciela, Zhang Fengyi (張鳳翼, 1527–1613). Wen stworzył obraz zatytułowany *Stary cyprys* (古柏圖), który dziś znajduje się w zbiorach Nelson Gallery – Atkins Museum. Na obrazie, przedstawiającym stary, poskręcany cyprys rosnący wśród głązów, Wen umieścił inskrypcję:

Ciemieźony śniegiem, znieważany mrozem przez miesiące i lata,  
Z wygiętymi gałęziami, pochyloną koroną, jakże jest nadal mocny!  
Ja, starzec, pamiętam słowa Du Linga<sup>6</sup>:  
„Jeszcze nie pokazał wzorów pnia, a już zachwyił cały świat”.  
Zhengming namalował i podarował absolwentowi Bo Qi<sup>7</sup>.

雪厲霜凌歲月更/枝軋蓋偃勢崢嶸  
老夫記得杜陵語/未露文章世已驚  
徵明寫寄伯起口才。

Aby cytowany wiersz był zrozumiały, wyjaśnić należy zarówno znaczenie przytoczonej strofy Du Fu, jak i samą metaforę cyprysu. Cyprys symbolizuje chińskiego literata, który przez całe życie powinien dzielnie znosić przeciwności losu, gdyż, podobnie jak bambus (inny ulubiony symbol o podobnym znaczeniu), może się uginać pod naporem trudności, ale nigdy się nie złamie. Stary cyprys to oczywiście sam Wen Zhengming. Młody Zhang Fengyi po-

<sup>6</sup> Słynny poeta Du Fu (杜甫, 712–770) znany był również pod imieniem Du Ling (杜陵), pierwotnie nazwą jego włości.

<sup>7</sup> Bo Qi to imię społeczne Zhang Fengyi. Obraz opisany jest w *Eight Dynasties of Chinese Painting*, Cleveland 1980, s. 220–221. W tłumaczeniu oryginalnego tekstu chińskiego konsultowałem tłumaczenie angielskie przedstawione w cytowanym źródle.

równany jest do małego cyprysu, który „już zachwycą świat, mimo iż nie posiada jeszcze ciekawego wzoru kory, który ceniony jest w starszych drzewach”. Wprawdzie sukcesy chłopca są jeszcze przed nim, lecz już można go podziwiać za przyszłe osiągnięcia. Cytat Du Fu zaczerpnięty jest z jego *Balady o starym cyprysie* (古柏行, Gubo xing). Gra słów pomiędzy chińską nazwą cyprysu (柏, *bo*), a pierwszym członem imienia społecznego młodzieńca (伯, *Bo*) jest oczywiście celowa.

Obrazowi towarzyszy dziesięć kolofonów autorstwa przyjaciół Zhang Fengyi, zawierających wiersze odnoszące się do kompozycji Wen Zhengminga, chwalcących biegłość jego pędzla oraz opisujących samego Zhang Fengyi. Dzięki nim znane są dokładnie okoliczności powstania dzieła oraz ukazane są więzy przyjaźni i znajomości w literackim świątku XVI-wiecznego Suzhou.

Wen Zhengming niezwykle celnie ocenił talent i potencjał do przyszłych osiągnięć wówczas 23-letniego młodego człowieka. Z biegiem lat zdał on bowiem egzamin urzędniczy na stopień *juren* (舉人), a jego talenty objawiły się w licznych wierszach *ci* (詞), krytycznych utworach literackich, malarstwie w stylu „starannego pędzla” (工筆, *gongbi*), kaligrafii oraz przede wszystkim w sztukach *chuanqi* (傳奇), z których zasłynął<sup>8</sup>. Niestety była i mroczniejsza strona dorobku owego znanego literata. Jego znaczny majątek w dużej mierze pochodził z handlu fałszowanymi dziełami sztuki, przede wszystkim malarstwem. Rynek najdoskonalszych falsyfikatów malarskich późnej epoki Ming w dużej mierze rozwinął się właśnie dzięki jego sprytowi i bezwzględności.

Drugi przykład dotyczy obrazu o prozaicznym tytule *Kapusta* (właściwie *Warzywo*: 蔬菜, *Shucaai*) autorstwa Shen Zhou (沈周, 1427–1509), nauczyciela Wen Zhengminga i założyciela szkoły malarskiej Wu. Dzieło to znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Pałacowego na Tajwanie.

Samo malowidło rzeczywiście nie przedstawia nic innego, jak tylko kwitnącą kapustę, jednak umieszczona powyżej inskrypcja wyjaśnia zarówno temat, jak i sens przedstawienia tego warzywa. Oto inskrypcja mówi:

Deszcz wczoraj w nocy w ogrodzie  
 Podtuczył barany wielkiego urzędnika.  
 Rodzina Dang, za kurtynami plecionymi złotem,  
 Czy choć raz jej [kapusty] kiedyś spróbowała?  
 Shen Zhou<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Informacje o Zhang Fengyi zaczerpnąłem m.in. z *Wielkiego słownika biograficznego Chin* (中國人名大辭典), Pekin 1940, s. 966.

<sup>9</sup> *Trésors du Musée National de Palais, Taipei. Memoire d'Empire*, Paris 1998, s. 343. W opisie niniejszego obrazu Shen Zhou konsultowałem się z tłumaczeniem inskrypcji i opisem anegdoty o Tao Gu przytoczonymi przez autorów *Trésors...*

南園昨夜雨/肥勝大官羊。  
黨氏銷金帳/何曾得一嘗？  
沈周

Inskrypcja odwołuje się do pewnej anegdoty dotyczącej literata i późniejszego ministra skarbu za dynastii Północnej Song – Tao Gu (陶穀, 903–970), który pojął za żonę dawną konkubinę bogatego urzędnika o nazwisku Dang (黨). Pewnego dnia w zimie, gdy Tao Gu zebrał śnieg, roztopiając go w garnku, by przyrządzić herbatę, zapytał żony, czy w domu Danga robiło się tak samo. Ta odparła: „Skąd ci prości ludzie mieliby znać taki sposób? Oni tylko potrafią leżeć za kurtynami plecionymi złotem, śpiewając nalewać do kielichów, pić wino zagryzając baraniną!”. Tao Gu zmieszany, zamilkł<sup>10</sup>.

Znajomość wyżej wymienionej anegdoty jest nieodzowna do zrozumienia sensu zarówno całości obrazu, jak i samej inskrypcji. Oto Shen Zhou w sposób dość wysublimowany i niezwykle poetycki pokazuje, że radości w życiu można czerpać z zupełnie prostych rzeczy, takich jak choćby jedzenie kapusty. Opływająca w dostatki rodzina Dang tych prostych przyjemności po prostu nie zna. Dzieło Shen Zhou można traktować jako apoteozę prostego życia chińskiego erudyty, który, mimo iż biedny, a może właśnie dlatego, potrafi być szczęśliwy.

Omówione powyżej dwa obrazy czołowych przedstawicieli malarstwa epoki Ming ukazują, jak ważne jest włączenie inskrypcji i kolofonów w obszar analizy obrazów chińskich. Bez tego, obraz Wen Zhengminga ukazywać będzie jedynie drzewo wśród skał, a malowidło Shen Zhoua – kwitnącą kapustę. Choć we względów estetycznych może ona nam się nadal podobać, wydźwięk, sens i znaczenie obrazu pozostanie dla nas na zawsze zagadką, a wysnuwane przez nas wnioski okażą się całkowicie błędne.

Przytoczone tu przykłady nie są odosobnione, a raczej ukazują typową cechę malarstwa chińskiego ostatnich 700 lat: hasłowość, aluzyjność, silne zakorzenienie w kulturze literatów i połączenie z innymi obszarami działalności artystycznej. Do zrozumienia malarstwa chińskiego potrzebne są zatem nie tylko narzędzia europejskiego historyka sztuki, ale przede wszystkim znajomość chińskiej kultury, historii, literatury i wreszcie języka. Obrazy chińskie epok Yuan–Qing dużo bardziej niż dziełami sztuki, są przede wszystkim wytworami wysublimowanej i złożonej kultury chińskich literatów, pewnym przekazem, którego odczytanie otwiera przed nami drogę ku właściwemu zrozumieniu dorobku malarzy chińskich owych czasów. Inskrypcje i kolofony stanowią jeden z najważniejszych elementów łamigłówni, którą dla nas, Europejczyków, są chińskie obrazy.

<sup>10</sup> Anegdotę tę w całości podaje *Wielki słownik biograficzny Chin...*, s. 1112.

## Inscription and Colophon in Traditional Chinese Painting

The Chinese have been using numerous terms to describe writings on paintings, which are of key importance in understanding and interpreting traditional Chinese visual art. The author proposes a clear-cut division of meaning in Polish equivalents of the terms ‘inscription’ (text produced by the painter him/herself) and ‘colophon’ (text added onto the painting by a third party).

Inscriptions and colophons can be evaluated in relation to their four main traits and functions: aesthetic, historical, literary and connoisseurial. Each of these aspects is explained in detail. The important place of such writings on paintings is especially evident in literati art of the Yuan, Ming and Qing Dynasties (13<sup>th</sup> through 20<sup>th</sup> c.).

To illustrate this point, two well-known paintings by Shen Zou and Wen Zhengming are discussed, with inscriptions providing in both cases information necessary for correct interpretation of the meaning of the work, intended by the artist.

# Katarzyna Zapolska

Pracownia Sztuki Orientu,  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## Zwierzęta w haftowanych tkaninach dalekowschodnich

W Muzeum Narodowym w Warszawie w Zbiorach Sztuki Orientalnej znajduje się bogata kolekcja tkanin obejmująca obiekty od XVII do XX wieku. Są to tkaniny reprezentujące różne style i różne warsztaty. Różnorodne jest także ich przeznaczenie – od pokaznej liczby ubiorów, aż po makaty, serwety, kwadraty mandaryńskie, buty, etui na wachlarze czy obicia mebli. Wśród tak licznej grupy tkanin, znaczące miejsce zajmują tkaniny zdobione motywami zoomorficznymi.

Przedstawienia zwierząt towarzyszyły człowiekowi od zawsze. Jedne ujmowały siłą i odwagą, drugie pięknym wyglądem. Posiadały coś, o czym człowiek mógł tylko marzyć: niezwykłą zdolność latania<sup>1</sup> czy nurkowania, przebiegłość, prędkość i zwinność – pewne cechy zarezerwowane tylko dla zwierząt. Dalekowschodnie motywy dekoracyjne znalazły swój początek w szczegółowej obserwacji natury i wyśnionych, wymarzonych, niedoścignionych formach, znajdując swe odbicie w wizerunkach zwierząt rzeczywistych i fantastycznych. W mitologii dalekowschodniej zwierzęta są czczonymi bóstwami, wysłannikami bogów, zwiastunami pomyślności lub nieszczęścia, mogą być kolejnym wcieleniem duszy lub towarzyszyć rozmaitym bogom i mędrcom. Zgodnie z wierzeniami liczne zwierzęta obdarzone były tajemnymi siłami, zapewniały długowieczność, szczęście, bogactwo, liczne potomstwo, chroniły przed złymi mocami i chorobami. Większość tych symboli ukształtowała się w Chinach, skąd przeniknęły do Japonii.

Wizerunki zwierząt są częstym tematem podejmowanym przez artystów Dalekiego Wschodu, samodzielnym tematem w malarstwie i rzeźbie, motywem zdobniczym w dekoracji tkanin oraz innych wyrobów rzemiosła artystycznego, a także w wystroju architektonicznym<sup>2</sup>. Są to różnego rodzaju stwory

---

<sup>1</sup> A. Gruber, *Oiseaux, Les oiseaux dans les arts textiles du XIII – XX<sup>e</sup> siècle*, Abegg-Stiftung Riggisberg 1988, s. 26.

<sup>2</sup> K. Maleszko, J. Markiewicz, *Zwierzęta w sztuce Dalekiego Wschodu* (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Warszawie 8 lipca – 1 września 1996, Warszawa 1996, s. 5.

uosabiające wielkie siły natury, ptaki, owady, stworzenia wodne. Przedstawienia zwierząt są nie tylko elementem zdobniczym, ale także nośnikiem bogatych treści symbolicznych. W Chinach zwierzęta dzieli się na pięć gatunków, z których każdy ma swojego przedstawiciela. Feniks jest reprezentantem opierzonych, jednorożec – owłosionych, na czele nieowłosionych stoi człowiek, smok jest przedstawicielem łuskowatych, a żółw – skorupiaków. Człowiek jawi się jako najważniejszy obiekt, a wraz z nim przedmioty przez niego stworzone<sup>3</sup>.

Wyobrażenia zwierząt znalazły swe odbicie jako motyw dekoracyjny w sztuce haftowania tkanin, które były towarem luksusowym – niedostępnym dla wszystkich<sup>4</sup>. Inspiracją pierwszych hafciarskich motywów zdobniczych były zwierzęta totemiczne oraz pejzaże. Według legendy, za panowania Żółtego Cesarza (Huangdi) ludność posiadała jeden totem. Za panowania dynastii Xia (2205–1766 p.n.e.) był to smok, za dynastii Shang (1766–1122 p.n.e.) – feniks<sup>5</sup>. Przedstawienia zwierząt i kwiatów wykonanych ścięciem łańcuszkowym zachowały się na fragmentach tkanin z okresu dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.)<sup>6</sup>. Wnikliwa obserwacja natury przyczyniła się do rozwoju hafciarstwa. Konieczność przedstawienia poszczególnych elementów zdobniczych była bodźcem do tworzenia coraz to nowych ściągów, lepiej dostosowanych do haftowania precyzyjnych detali.

Malarstwo wolne było od wszelkich skrępowań, natomiast hafciarstwo<sup>7</sup> ograniczone było przez materiał sam w sobie, przez narzędzia, którymi się posługiwano, oraz czas poświęcony wykonaniu haftu. Tymczasem, pomimo pewnych utrudnień natury technicznej oraz niezwyklej pracochłonności, tkaniny chińskie zdobi niezrównane bogactwo motywów. Poszczególne wizerunki zwierząt związane były ściśle z konkretnymi materiałami oraz ściągami hafciarskimi<sup>8</sup>, których duża różnorodność stosowana była na Dalekim Wschodzie. Duża precyzja wykonania haftów świadczy o zamiłowaniu do przyrody, chęci odzwierciedlenia przedstawienia w jak najlepszym stopniu.

Za najstarszy hafciarski ściąg uważa się łańcuszkowy<sup>9</sup> stosowany w Chinach od najdawniejszych czasów. Ślady odbicia tego ścięgu zostały odnale-

<sup>3</sup> W. Eberhard, *Symbole chińskie*, Kraków 2001, s. 307–308.

<sup>4</sup> Gao Hanyu, *Soieries de Chine*, Paris 1987, s. 34.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>6</sup> Tkaniny te zostały odkryte w rejonie Minfeng, w Sinkiang, *Arts of China. Neolithic Cultures to the Tang Dynasty*, ed. M. Tregear, Tokyo 1972, s. 150 i 219.

<sup>7</sup> Haftowanie w Chinach było przypisane kobietom, choć mężczyźni także parali się tym zajęciem, zob. *ibidem*, s. 30.

<sup>8</sup> Rui Zhou, Dali Ma, *A Study on Chinese Embroidery Cultures*, [w:] *Asian Social Science*, Vol. 2, No. 12, s. 168–169; A. Christie, *Samplers and Stitches, a handbook of embroiderer's art*, London 1920; M. Thomas, *Dictionary of Embroidery Stitches*, Sevenoaks 1934, last reprint 1993.

<sup>9</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 30; *Arts of China. Neolithic...*, s. 64.

zione na wazie z brązu w grobowcu damy Fuhao z epoki Shang w Anyang<sup>10</sup>. Ścieg łańcuszkowy otwarty – o szerokich oczkach, używany był do wypełniania dekoracji, natomiast ściegiem łańcuszkowy zamknięty – o wąskich oczkach, do konturów poszczególnych ornamentów oraz motywów linearnych, zwłaszcza wyobrażających chmury<sup>11</sup>. Oba ściegi stosowane jednocześnie dawały efekt niewielkiej wypukłości<sup>12</sup>. W okresie dynastii Han ścieg łańcuszkowy odgrywał istotną rolę. Stosowano go do haftowania zwierząt fantastycznych, egzotycznych form roślinnych oraz skomplikowanych zawijasów na gładkim jedwabiu albo na gazie<sup>13</sup>. Popularność ściegu łańcuszkowego zmalała, gdy wraz z upadkiem dynastii Han w III wieku pojawił się większy repertuar ściegów, takich jak atłaskowy, rozłupany, węzełkowy<sup>14</sup>. Począwszy od epoki Tang i Song, wraz z pojawieniem się ściegów bardziej dostosowanych do wykonania detali, takich jak ptasie pióra, sierść zwierząt, płatki kwiatowe, zastosowanie ściegu łańcuszkowego ograniczono stopniowo do wykonania konarów drzew czy samych konturów poszczególnych ornamentów<sup>15</sup>.

Odbicie ściegu atłaskowego<sup>16</sup> zachowało się na brązowym naczyniu z okresu Shang (1766–1401 p.n.e.), jednak najwcześniejsze zachowane tkaniny zdobione tym ściegiem datowane są o tysiąc lat później<sup>17</sup>. W miarę haftowania, dla potrzeb wzoru i uzyskania lepszych efektów, zaczęto go modyfikować poprzez poprzeczne przymocowanie nitki w kilku miejscach. Uzyskany w ten sposób ścieg służył jako wypełnienie płaszczyzny haftowanego ornamentu<sup>18</sup>. Stosunkowo często stosowany był do wyhaftowania skrzydeł motyli<sup>19</sup>.

Ważne miejsce w szeregu ściegów stosowanych na Dalekim Wschodzie zajmował ścieg kładziony<sup>20</sup>. Różnorodność nici stosowanych do jego wykonania dawała zdumiewające efekty. Nici metalizowane srebrzone lub złoczone dawały połyskującą, metaliczną powierzchnię, natomiast jedwabne czy bawełniane – efekt chropowatości, zależnie od umiejscowienia i siły dociągnięcia nici mocujących. Alan Priest i Pauline Simmons rozróżniają pewną odmianę ściegu kładzionego, nazywając go „kładzionym skręconym”<sup>21</sup>. Pierwszym krokiem przy jego wykonaniu było ścisłe skręcenie ze sobą dwóch jedwabnych

<sup>10</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 30.

<sup>11</sup> *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, New York 1996, t. 7, s. 44–45.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 32.

<sup>16</sup> M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006, s. 387; L. Żarnowiecki, *Historia i technika kaftarstwa kościelnego*, Warszawa 1901, s. 85–86.

<sup>17</sup> *The Dictionary of Art...*, s. 44.

<sup>18</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 32.

<sup>19</sup> W zbiorach MNW znajduje się chińska makata z przedstawieniem motyli (SKAZ sz 183) haftowanych takim ściegiem.

<sup>20</sup> M. Michałowska, *op. cit.*, s. 391; L. Żarnowiecki, *op. cit.*, s. 87–8, 101–102.

<sup>21</sup> A. Priest, P. Simmons, *Chinese textiles*, New York 1934, s. 24.



nici, które następnie kładziono na płaszczyźnie tkaniny i przymocowywano. Ścieg ten zachował się on na tkaninach z epoki Han (206 p.n.e.–220 n.e.), co może wskazywać, że także ścieg prosty kładziony był już dobrze znany w owym czasie<sup>22</sup>.

Haft kładziony skręcony, jak i ścieg pętłkowy przypominają swoją strukturą ścieg węzłkowy<sup>23</sup>, który wykorzystywany był przede wszystkim do wykonania pręcików kwiatów, oczu postaci oraz innych detali, bądź też do pokrycia całych płaszczyzn wzoru. Aby go wykonać, owijano nić wokół igły raz albo kilka razy, w zależności od pożądanego efektu i rozmiaru węzła<sup>24</sup>. Węzeł nazywany był również ziarenkiem<sup>25</sup> i w Chinach często odnosił się do „zakazanego ściegu”<sup>26</sup>, którym dosłownie był. Na wieść o kobietach tracących wzrok z powodu wykonywania tego ściegu, ustanowiono prawo zakazujące jego wykonywania<sup>27</sup>. Ścieg węzłkowy<sup>28</sup> mylono niekiedy z wykonanym wysokiej jakości nićmi – ściegiem pętłkowym<sup>29</sup>. Haft taki przebiegał dwuetapowo. Na początku wykonywano ścieg za igłą, a następnie przeplatało przez niego nić tworząc jednocześnie pętłki<sup>30</sup>.

Dużą różnorodność motywów zwierzęcych ukazuje chińska tkanina z przedstawieniem pagody z XVIII wieku<sup>31</sup>. W centralnej partii nad medalionem z pagodą i feniksami, rozmieszczone symetrycznie po obu jego stronach, widnieją dwa mniejsze medaliony. Pierwszy symbolizujący Słońce, z przedstawieniem trzynogiego kruka<sup>32</sup>, drugi – Księżyc, z przedstawieniem zająca<sup>33</sup>. Kompozycję od dołu zamyka pas bordiury z wizerunkami zwierząt fantastycznych i rzeczywistych. Wszystkie postaci zwierząt wykonane są ściegiem kładzionym. Jedyne zróżnicowanie formy polega na zastosowaniu dwóch rodzajów materiałów: nici jedwabnych w partiach korpusów i metalizowanych złożonych<sup>34</sup> w partiach konturów.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>23</sup> Ścieg węzłkowy, inaczej nazywany supelkowym, M. Michałowska, *op. cit.*, s. 395; L. Żarnowiecki, *op. cit.*, s. 90; A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 24.

<sup>24</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 33.

<sup>25</sup> Young Y. Chung, *The Art of Oriental Embroidery*, New York 1979, s. 37.

<sup>26</sup> P. Clabburn, *The Needleworker's Dictionary*, New York 1976, s. 60.

<sup>27</sup> A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 24.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> M. Gostelow, *The Complete International Book of Embroidery*, New York 1977, s. 256; Young Y. Chung, *op. cit.*, s. 31.

<sup>30</sup> Young Y. Chung, *op. cit.*, s. 31.

<sup>31</sup> Nr inw. SKAZsz 184, zob. A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 88–89.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> W tekstach źródłowych pierwsze informacje na temat złota pojawiają się około 121 r. n.e., w leksykonie *Skuo Wen*. Jedną z najstarszych wzmianek o wykorzystaniu złota do dekorowania tkanin, choć nie wiadomo dokładnie, czy w formie nici czy w postaci aplikowanych plaket, znajduje się w księdze *Chou Li*, skompilowanej w czasach Chien Han, dynastii Han, ale zawierającej wiele danych z okresu Chi, ok. IV w. p.n.e.; J. Needham, Lu Gwei-Dien, *Chemis-*



Zwierzęciem fantastycznym zajmującym zaszczytne miejsce w dekoracjach hafciarskich jest feniks<sup>35</sup>. Pięć kolorów jego upierzenia jest odpowiednikiem pięciu cnót – dobroci, mądrości, opanowania, ufności i wierności. Tak jak smok stał się symbolem cesarza, tak feniks – cesarzowej<sup>36</sup>. Przedstawienie feniksa wykonywane było przy użyciu różnego rodzaju ściągów oraz nici. Na chińskiej szacie wierzchniej<sup>37</sup> z przełomu XVIII i XIX wieku – (il. 1) wykonany jest ściąg atłaskowym, kładzionym, przekłuwanym i wielobarwnymi nićmi jedwabnymi oraz metalizowanymi złoconymi. Sposób potraktowania upierzenia przypomina nieco łuski smoka, poprzez charakterystyczne „łuskowate” ułożenie nici metalizowanych, które są tu także wykorzystane w partii konturu. Feniks zdobiący rękawy chińskiego kaftana z XIX wieku<sup>38</sup> wykonany jest jedynie nićmi metalizowanymi złoconymi. Zróżnicowanie poszczególnych partii przedstawienia polega na zastosowaniu nici mocujących w kolorach czerwonym i żółtym.

Spośród zwierząt fantastycznych do najbardziej znanych należy z pewnością smok<sup>39</sup> – symbol pokoju i płodności, a od II wieku p.n.e. – symbol cesarskiej potęgi i władzy w Chinach<sup>40</sup>. Smok ma rogi jelenia, głowę wielbłąda, długie węzowe ciało, uszy byka<sup>41</sup>. Jego wizerunek niewątpliwie jest jednym z częstszych motywów dekoracyjnych. Zdobí makaty, ubiory<sup>42</sup>, niekiedy jest samodzielnym tematem przedstawienia lub pojawia się w towarzystwie innych zwierząt czy symboli, czasami zamyka kompozycję, zajmując płaszczyznę bordiury. W celu ukazania jego charakterystycznego, węzowego, pokrytego łuskami ciała, stosowano różnorodne ścięgi hafciarskie. Łączono nici grubsze z cieńszymi, aby uzyskać wypukłości haftu. Przedstawienie smoka najczęściej wiązało się ściśle z kolorem złotym, który uzyskiwano dzięki zastosowaniu

---

*try and chemical technology, Part II: Spagyric discovery and invention: Magistres of gold and immortality, Cambridge 1974, s. 7, 9, 54.*

<sup>35</sup> *When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, red. J.C.Y. Watt, A.E. Wardwell, New York 1998, s. 188–189.

<sup>36</sup> K. Maleszko, J. Markiewicz, *op. cit.*, s. 10; W. Eberhard, *op. cit.*, s. 68.

<sup>37</sup> Nr inw. SKAZsz 2595.

<sup>38</sup> Nr inw. SKAZsz 2616.

<sup>39</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 12.

<sup>40</sup> Od XIV w. na szatach cesarskich i książęcych smok miał pięć pazurów, co odróżniało ten strój od stroju dworzan i urzędników, na którym zwierzę miało tylko cztery lub trzy łapy, *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*, t. LIII, nr 3, 1995/96, s. 77.

<sup>41</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s.35; Wang Fu, chiński pisarz (XII w.) tak scharakteryzował wygląd smoka: „ma on dziewięć podobieństw, czyli form [z których się składa]: głowę wielbłąda, rogi jelenia, oczy królika, uszy krowy, szyję węża, brzuch żaby, łuski karpia, łapy tygrysa o szponach jastrzębia. Wzdłuż jego grzbietu znajduje się grzebień z łusek – w liczbie 81. Z obu stron paszczy posiada on wąsy, a z podbródka zwisa mu broda”, cyt. za: Z. Alberowa, *Symbolika dekoracji japońskich inr w okresie Edo (na przykładzie kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie)*, „Folia Historiae Atrium” 1973, t. 9, s. 130.

<sup>42</sup> *The Dictionary of Art...*, s. 50; A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 36 i 41; N. Kanevskaya, *The Museum of Oriental Art. Moscow, Leningrad 1988*, s. 111.

nici metalizowanych, powszechnie stosowanych w haftowanych tkaninach dalekowschodnich. Pierwowzorem tych nici były paski pokrytego metalem papieru owinięte wokół jedwabnego rdzenia<sup>43</sup>.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy narodziła się technika produkcji nici z oplotem papierowym złożonym. Przypuszcza się, że było to w III wiek p.n.e., kiedy wynaleziono warsztat tkacki<sup>44</sup>. Produkcja i zastosowanie nici metalizowanych srebrzonych bądź złożonych wiązały się ściśle z jedwabnictwem. Były to bowiem towary luksusowe używane do wyrobu kosztownych tkanin. Nici tego rodzaju nie mogły być przeciągane przez tkaninę, dlatego też układano je na tkaninie i przymocowywano. Jedna lub kilka ułożonych obok siebie tworzyły kontury ornamentu<sup>45</sup>, a niekiedy pokrywały całe płaszczyzny wzorów – tak jak w przypadku smoków z chińskiego kaftana<sup>46</sup> z przełomu XVIII i XIX wieku (il. 2) oraz szaty wierzchniej z XVIII/XIX wieku<sup>47</sup>. W obu przypadkach wykonano je ścięciem kładzionym, natomiast nici przymocowane są do podłoża po dwie lub trzy przędzą jedwabną w kolorze kremowym. Dodatkowo kształt łusek zaznaczony został na płaszczyźnie z nici kładzionych poprzez położenie w odpowiednim kierunku dodatkowych nici. Efekt wygięcia ciała smoka wzmocniono przy użyciu czarnej przędzy i ścięciu kładzionego. Pozostałe partie ciała wykonane są wielobarwnymi nićmi jedwabnymi ścięciem atłaskowym i łańcuszkowym.

W przedstawieniu smoka z chińskiego tonda dekoracyjnego z XIX wieku<sup>48</sup> efekt kładzionych nici metalizowanych złożonych wzmocniony jest czerwonym kolorem nici mocujących. Smok z chińskiego kaftana<sup>49</sup> z przełomu XVIII i XIX w. (il. 3) ukazany *en face* wykonany jest szczegółowo, z większą precyzją, o czym świadczą gęsto ułożone nici metalizowane. Kierunek ich ułożenia podkreśla dodatkowo kształt głowy. Przestrzenie wytyczone przez nici metalizowane wypełnione są ścięciem węzłkowym, oczy wykonane zaś ścięciem sznureczkiem i atłaskowym. Na zachowanym fragmencie chińskiej tkaniny, najprawdopodobniej z XIX wieku<sup>50</sup>, smok prawie w całości wykonany został nićmi jedwabną, ścięciem węzłkowym, kładzionym i przekłuwany. Nić metalizowana złożona występuje tu jedynie w obrębie konturu oczu i rogów. Przedstawienia smoków wykonywane były z reguły określonymi

<sup>43</sup> J.P.P. Higgins, *Cloth of gold. A history of metallised textiles*, London 1993, s. 62–63. Obok papieru pokrytego metalem i stosowanego jako oplotu nici, używano także skóry i pergaminu, zob. G. Anders, N. Tronner, K. Tronner, *A Note On The Analysis Of Gilded Metal Embroidery Threads*, [w:] *Studies in Conservation* 45 (2000), s. 274–279.

<sup>44</sup> J.P.P. Higgins, *op. cit.*, s. 9.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>46</sup> Nr inw. SKAZsz 2610.

<sup>47</sup> Nr inw. SKAZsz 2595.

<sup>48</sup> A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 58; nr inw. SKAZsz 2058.

<sup>49</sup> Nr inw. SKAZsz 2610

<sup>50</sup> Nr inw. SKAZsz 2608

kolorami, odpowiadającymi poszczególnym partiom ciała, podobnymi materiałami oraz ściegami hafciarskimi. Tułów i odnóża wykonywane były nićmi metalizowanymi ściegiem kładzionym podkreślającym rysunek łusek, grzywa – ściegiem łańcuszkowym lub atłaskowym oraz przędzą w kolorze zielonym, natomiast grzywa wzdłuż linii grzbietu, zakończenie ogona oraz pazury, a niekiedy i rogi – ściegiem atłaskowym i przędzą w kolorze białym.

Lew na Dalekim Wschodzie przedstawiany jest jako potężne, silne, muskularne zwierzę o skręconej w loki grzywie i bujnym ogonie. Nie występuje w stanie dzikim, dlatego też jego wyobrażenia w sztuce przyjęły postać zwierzęcia znacznie różniącego się od prawdziwego lwa. Samica bywa przedstawiana podczas zabawy z małym, samiec zaś z kulą w łapach, zawierającą według wierzeń esencję życia<sup>51</sup>. Lwy bawiące się piłkami zdobią chińską makatę z przełomu XVII i XVIII wieku<sup>52</sup> (il. 4). Wykonane są ściegiem węzełkowym oraz przekłuwanym nicią jedwabną oraz ściegiem kładzionym nicią o złożonej budowie, która zasługuje na uwagę. Jest to nić jedwabna z opłotem papierowym złożonym okręcona dodatkowo nicią jedwabną (il. 5). Ściegi wykonane są z dużą starannością. Proces haftowania poprzedzony był odpowiednim przygotowaniem, o czym świadczy rysunek wykonany tuszem widoczny przy krawędzi haftu.

W zupełnie innej konwencji jest wizerunek lwa zdobiącego rękawy chińskiego kaftana z XIX w.<sup>53</sup> Do jego wykonania zastosowano znacznie gorszej jakości materiały – nici metalizowane o czerwonym zabarwieniu, ściegiem kładzionym przymocowanym do podłoża przędzą jedwabną w kolorze czerwonym i żółtym. Widać tu znaczącą różnicę w jakości zastosowanych materiałów oraz w staranności wykonania ściegów hafciarskich. W pierwszym przypadku – subtelny, wyrafinowany rysunek i odpowiednio dobrane ściegi podkreślające poszczególne fragmenty przedstawienia, w drugim – uproszczony, schematyczny rysunek, materiały znacznie gorszej jakości.

Obok smoka, lwa czy feniksa stosunkowo często na dalekowschodnich tkaninach pojawia się motyl – symbol wdzięku, szczęścia i miłości<sup>54</sup>. Jego piękny, barwny wygląd dawał duże możliwości pod względem różnorodności ściegów hafciarskich, rodzajów nici, ich kolorów. Chińska makata<sup>55</sup>, najprawdopodobniej z XIX wieku, ozdobiona została przedstawieniami motyli wykonanych wielobarwną przędzą jedwabną ściegiem atłaskowym, przekłuwanym, sznureczkiem oraz kładzionym. Motyle na chińskim kaftanie z XIX wieku<sup>56</sup> wykonane są ściegiem atłaskowym, satynowym, przekłuwanym, kładzionym oraz sznureczkiem. Czarny kolor tkaniny podłoża został wykorzy-

<sup>51</sup> K. Maleszko, J. Markiewicz, *op. cit.*, s. 17.

<sup>52</sup> Nr inw. SKAZsz 1206.

<sup>53</sup> Nr inw. SKAZsz 2616.

<sup>54</sup> K. Maleszko, J. Markiewicz, *op. cit.*, s. 41; Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 34.

<sup>55</sup> Nr inw. SKAZsz 183.

<sup>56</sup> Nr inw. SKAZsz 2635.

stany jako kontur, poprzez pozostawienie gładkich fragmentów tkaniny pomiędzy poszczególnymi elementami skrzydeł. W podobnej konwencji wykonany został motyl zdobiący chińską spódnice z XIX wieku<sup>57</sup>. Połączenie ściegów wykonanych jedwabiem – węzłkowego w partii skrzydeł i kładzionego w obrębie konturu – dało efekt mozaikowy, a zarazem bardzo malowniczy.

Symbolem szczęścia i powodzenia na Dalekim Wschodzie jest nietoperz<sup>58</sup>. Nietoperz w locie należy do najpopularniejszych motywów dekoracyjnych w zdobnictwie tkanin obok innych wyrobów rzemiosła artystycznego<sup>59</sup>. Pomimo, zdawać by się mogło, skromnego umaszczenia, w haftach przedstawiany był jako stworzenie dość barwne, nie pozbawione uroku. Subtelne różnice w jego wizerunkach, doborze materiałów czy ściegów hafciarskich wynikały z inwencji twórczej. Wizerunek nietoperza wykonywano między innymi ściegiem węzłkowym, atłaskowym, satynowym lub półkrzyżkowym, natomiast jego kontury z reguły ściegiem kładzionym. Doskonale wpisywał się w ornamentykę kwiatową, zatracając się w gąszczu zawijasów i listków, niejednokrotnie upodabniając się do nich. Na chińskiej spódnicy<sup>60</sup> z XIX wieku (il. 6) nietoperz wykonany jest ściegiem węzłkowym oraz ściegiem kładzionym nicią jedwabną. Podobnie jak w przypadku wcześniej omawianych wizerunków zwierząt, ściegiem kładzionym wykonany został kontur, natomiast węzłkowym haft właściwy. Przedstawienie nietoperza wykonywane ściegiem atłaskowym, satynowym, za igłą oraz przekłuwany przędzą jedwabną zdobi chińską spódnice z XIX wieku<sup>61</sup>.

Haftowane tkaniny dalekowschodnie zdobione są także motywami ryb – symbolem bogactwa. Stylizowany motyw dwóch ryb należy do grupy symbolicznych buddyjskich „Ośmiu DrogocЕННОści”<sup>62</sup>. Ich połyskliwe, pokryte łuskami ciało skłaniało do zastosowania nici z opłotem metalizowanym. Przedstawienia ryb wykonane ściegiem węzłkowym oraz kładzionym zdobią chiński kaftan<sup>63</sup> z przełomu XVIII i XIX wieku (il. 7). Podobny przykład pochodzi z XIX-wiecznej chińskiej szarfy<sup>64</sup>.

W tkaninach Dalekiego Wschodu z XVIII i XIX wieku wizerunki poszczególnych zwierząt przedstawiano przy użyciu odpowiednich ściegów, materiałów, kolorystyki. W sztuce hafciarskiej, wraz z poszczególnymi motywami przekazywanymi kolejnym pokoleniom, szła w parze technika wykonania, a wraz z nią konkretne ściegi hafciarskie charakterystyczne dla poszczególnych

<sup>57</sup> Nr inw. SKAZsz 2612.

<sup>58</sup> Gao Hanyu, *op. cit.*, s. 13

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 26; W. Eberhard, *op. cit.*, s. 171–172.

<sup>60</sup> Nr inw. SKAZsz 2611.

<sup>61</sup> Nr inw. SKAZsz 2617.

<sup>62</sup> K. Maleszko, J. Markiewicz, *op. cit.*, s. 42; W. Eberhard, *op. cit.*, s. 223–224; A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 66–68.

<sup>63</sup> Nr inw. SKAZsz 2610.

<sup>64</sup> Nr inw. SKAZsz 3507.

partii przedstawień zwierząt bądź dla ich całych postaci. Precyzja wykonania poszczególnych ściegów hafciarskich ukazała olbrzymie możliwości przedstawienia ich anatomii, budowy kwiatów, detali architektonicznych. Ściegi hafciarskie użyte we właściwy sposób podkreślały lekkość ptasich piór, zwiewność sierści zwierząt, delikatność wzorów na skrzydłach motyli. Wizerunki zwierząt były odzwierciedleniem zamiłowania człowieka do przyrody, jego fascynacji dla tego, co nieosiągalne, co budzi lęk lub podziw, tego, co rzeczywiste i fantastyczne. Poprzez obserwację natury człowiek Dalekiego Wschodu osiągnął najwyższy kunszt w sztuce hafciarskiej. Nauczył się odpowiednio łączyć nici ze ściegami w taki sposób, aby uzyskać efekt jak najbardziej zbliżony do ideału, jakim była sama natura.

### Animals in the embroidered Far East textiles from the collection of the National Museum in Warsaw

The National Museum in Warsaw in its Collection of Oriental Arts houses a rich variety of textiles, including objects from between the 17<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries. These fabrics represent different styles and different workshops. They also had various destinations, starting from numerous robes, through tapestries, tablecloth, mandarin squares, shoes, fans cases to upholstery. Among these textiles the ones ornamented with animal motives play a significant part. Animal images were very frequently used by the artists from the Far East.

In the embroidered textiles animals were presented depending on the type of the materials and the skillful use of them. A great variety of embroidery stitches used in the Far East allowed to capture precisely the anatomical details of the animals, their fur or the birds' feathers. The chain stitch is considered to be the oldest. The traces of the chain stitch were found in Anyang on the bronze vase from the tomb of Lady Fuhao from the Shang dynasty. Other stitches included the satin, simple couching, loop, knot and appliqué. In the embroideries the artists used grounds of silk textiles, silk yarn and metalized thread, typical of the Far East textiles. In the art of embroidery along with the motives, also the techniques and certain embroidery stitches typical of different parts of animals' bodies or of their whole images were passed on from one generation to another. Animals such as dragons, phoenixes, lions, bats, birds, butterflies, fish and others may be found among rich decorations of embroidered textiles.

Through the observation of nature the people of the Far East reached the highest level of art in embroidery. They learned to match the material used with the stitches in a way which allowed to gain the effect closest to the ideal – nature.



Małgorzata Wołodźko

## Ogród suchego krajobrazu w Daisen-in

Daisen-in jest małą świątynią na terenie dużego klasztoru zen Daitoku-ji w Kioto. Została zbudowana na początku XVI wieku w czasie trwania wojen domowych, będących następstwem utraty władzy przez shogunat Ashikaga. Był to okres ekonomicznych trudności i niepewności. Jednak, pomimo tych okoliczności, budowano choćby małe świątynie i ogrody. Było to zasługą siły i osobowości mnicha Kogaku Soko (1465–1548), opata Daitoku-ji, jednego z najwybitniejszych kapłanów tego okresu. Był szanowany na cesarskim dworze, a wśród jego uczniów znalazł się ówczesny *shogun* Yoshitane<sup>1</sup>. W takich niewielkich świątyniach skupionych wokół dużych klasztorów mieszkali zazwyczaj opaci-rezydenci lub pobożni świeccy *niejasne!*, gdyż w tych niepewnych czasach klasztory zen oferowały względne bezpieczeństwo. Ponieważ buddyzm zezwalał na ożenek mnichów, w świątyniach niejednokrotnie mieszkaly również ich rodziny<sup>2</sup>.

W 1509 roku Kogaku zrezygnował z funkcji opata Daitoku-ji i rozpoczął budowę Daisen-in. Na szczęście jego brat Masayori Rokkaku był jednym z tych *daimyo*, którzy sprawowali kontrolę nad bogactwami i potęgą kraju. Masayori zasilil finansowo brata i po czterech latach zakończono budowę świątyni<sup>3</sup>.

Daisen-in składa się z grupy niedużych budynków w stylu *shoin-zukuri*, z których najokazalszym jest Hojo stanowiący oficjalną salę przyjęć opata oraz jego gabinet. Znajduje się tutaj między innymi najstarsza w Japonii wnęka *tokonoma* oraz najstarszy przedsiónek *genkan*. Pokryte papierem rozsuwane drzwi dzielące poszczególne pomieszczenia dekorują pejzaże, których autorstwo zgodnie przypisuje się sławnemu artyście, Sōami. Po otwarciu zewnętrznych ścian głównego budynku wchodzi się na werandę obiegającą budynek.

---

<sup>1</sup> L. Kuck, *The World of the Japanese Garden. From China Origins to Modern Landscape Art*, Weatherhill 1989, s. 156.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 154.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 161.



Z werandy można podziwiać słynny ogród kamienny, którego twórca pozostaje nieznanym. Po dziś dzień nie udało się odnaleźć dokumentów potwierdzających nazwisko projektanta. Tradycja uparcie przypisuje autorstwo ogrodu sławnemu malarzowi Soami, choć wzmianka o jego ewentualnym udziale pojawiła się jakieś sto lat później. Jest bardziej prawdopodobne, że twórcą był założyciel świątyni, opat Kogaku. Po skończeniu robót w 1513 roku pojawiła się krótka notatka: „Zasadził rzadkie drzewa i rozmieścił niezwykle kamienie, aby stworzyć krajobraz”<sup>4</sup>. Obecność pejzaży Soamiego wewnątrz świątyni może świadczyć o tym, iż artysta i mnich współpracowali i razem zaprojektowali ogród. Ich zainteresowania mogły wpłynąć na kształt ogrodu. Soami znany był z podziwu, jaki żywił dla chińskiego malarstwa tuszem z czasów dynastii Sung. W malarstwie uprawiał styl *suiboku-ga* przejęty od chińskiego mistrza Mu-Qi, stosując miękkie, przymglone linie dla oddawania nastroju krajobrazu<sup>5</sup>. Kogaku pasjonował się górami. Jego imię oznacza Starożytną Górę. Nadał mu je nauczyciel, gdy Kogaku został mistrzem zen w wieku 23 lat<sup>6</sup>. W ogrodzie przy użyciu kamieni i piasku powstało dzieło przypominające zwój chińskiego malarstwa krajobrazowego.

Zakładając, że Kogaku i Soami wspólnie opracowali plan ogrodu, nadal pozostaje anonimowy rzemieślnik, który wykonał kamienne kompozycje. Posiadał on z pewnością ogromne doświadczenie i świadomość celu artystycznego. Troska, z jaką skały zostały wybrane, i kunszt, z jakim zostały umieszczone, wskazują na prawdziwego specjalistę. Stara inskrypcja na desce w Daisen-in podaje, że na początku XVI wieku pewien robotnik *kawaramono* nazywany Saburo zaproponował „zaplanowaną przestrzeń morza i skał”<sup>7</sup>.

Nie wiadomo, skąd pochodziły kamienie użyte do stworzenia dzieła. Niektóre źródła podają, że kompozycja wodospadu została w całości przeniesiona z rezydencji samuraja Mibuchi<sup>8</sup>. Jednak w Kioto znajdowało się wiele zrujnowanych rezydencji, a przenoszenie skał oraz roślin z jednego miejsca na drugie stało się powszechną praktyką. Wiele opuszczonych posiadłości należało do *shogunów*. Można było w nich znaleźć mnóstwo pięknych skał, które często zostały podarowane gospodarzowi. Prawdopodobnie ówczesny *shogun* Yoshitane zezwolił Kogaku, swemu nauczycielowi zen, zabrać potrzebne materiały z którejś rezydencji, nie nadającej się już do renowacji<sup>9</sup>. W ten sposób te wyjątkowe kamienie trafiły do Daisen-in.

Północno-wschodni ogród Daien-in jest uważany za jeden z najwspanialszych przykładów *karesansui*, w którym w trójwymiarową przestrzeń prze-

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> J. Tubielewicz, *Słownik. Kultura Japonii*, Warszawa 1996, s. 300.

<sup>6</sup> L. Kuck, *op. cit.*, s. 161.

<sup>7</sup> F. Berthier, *Reading Zen in the rock. The Japanese dry landscape garden*, Chicago 2000, s. 66.

<sup>8</sup> M. Bring, J. Wayemberg, *Japanese Gardens. Design and meaning*, miejsce 1981, s. 68; K. Wybe, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, [miejsce](#) 2002, s. 113.

<sup>9</sup> L. Kuck, *op. cit.*, s. 162.



niesiono obraz wyidealizowanego krajobrazu. Projekt został zainspirowany malarstwem *sansui-ga* i *suiboku-ga*. Użyte w tej kompozycji ciemne skały wspaniale oddają nastrój monochromatycznego obrazu. Patrząc na ten ogród, ma się wrażenie oglądania namalowanego tuszem pejzażu na zwoju, który rozwija się z prawej do lewej strony, aby odsłonić kolejne sceny. Prostokątny kształt ogrodu sprawia, że biały mur stanowiący tło ogrodowej kompozycji przypomina poziomą bordiurę z białego jedwabiu na zwojach z malarstwem krajobrazowym.

Połączenie obrazowości i symboliki w tym ogrodzie jest bardzo wyraźne. Mimo że starano się przedstawić przyrodę w sposób jak najbardziej naturalny, to symbolizm tej kompozycji odpowiada abstrakcyjnej filozofii zen. Odzwierciedla również ogólny trend w ogrodnictwie tego okresu zmierzający do zmniejszenia skali i zwrócenia większej uwagi na detale.

Jedną z najistotniejszych i najbardziej rzucających się w oczy cech charakterystycznych ogrodu w Daisen-in jest jego mały rozmiar. Z jednej strony jest on uwarunkowany tym, że mnisi nie mieli do swojej dyspozycji takiej przestrzeni, jaką posiadali władcy i szlachta. Główny północno-wschodni ogród w kształcie litery L zajmuje powierzchnię 75 m<sup>2</sup>. Dłuższy odcinek wzdłuż werandy ma około 10 m długości i 3 m szerokości, krótszy zaś około 6 m długości i 5 m szerokości. Z drugiej strony, ten ogród jest ucieleśnieniem filozofii zen, a zgodnie z nią pojęcie „duży” i „mały” tak naprawdę nie istnieje. W swoich *Dialogach we śnie* Muso Soseki napisał: „Pierwotnie stan bycia dużym albo małym nie dotyczył żadnej rzeczy we wszechświecie: pojęcia duży i mały są w umyśle człowieka. One są niczym innym tylko złudnym pozorem w wypaczonych sercach”. A pod koniec XV wieku mnich Tessen Soki powiedział: „Pięć [Świętych] Gór wznosi się jak mrowiska, głęboki ocean jest zazdrosny o żabią kałużę... Żadne miejsce nie jest ani daleko, ani blisko; odległość 30 000 mil kurczy się do stopy i do cala”<sup>10</sup>. W oczach mnicha zen nieskończoność wszechświata może być skondensowana w niewielkiej przestrzeni. Inną cechą głównego ogrodu Daisen-in jest duża liczba skał. Wiele z nich zostało starannie wybranych ze względu na pobudzające wyobraźnię kształty albo naturalne piękno. Większości z nich nadano nazwy.

Najważniejsze miejsce kompozycji znajduje się w północno-wschodniej części ogrodu. Na tle przyciętych drzew kamelii sprawiających wrażenie odległych wzgórz, ustawiono pionowo kilka dużych głazów, które przypominają wznoszące się ku niebu strome szczyty gór (il. 1). Spomiędzy szczytów spływa wodospad. Woda jest tutaj wyrażona rysunkiem lekkich pionowych prążków na skałach oraz przez cienkie szczeliny między nimi. Tarasy z białego żwiru symbolizują progi wodne w wodospadzie, który spadając przemienia się w porywczy potok. Potok dzieli się na dwie odnogi. Jedna z nich płynie wzdłuż północnej ściany budynku, mijając wyspę oraz kamienie przypomina-

<sup>10</sup> F. Berthier, *op. cit.*, s. 64.

jące klify, dopóki nie dotrze do płaszczyzny Kame Shima (Wyspa Żółwia). Kwadratowy kamień stanowi część skorupy, a głowa i nogi zostały przedstawione poprzez odpowiednie ułożenie skał. Najbliżej patrzącego widoczna jest tylna noga a głowa wznosi się w rogu po prawej stronie. Niewielka wyspa obok to Mały Żółw. W pobliżu znajduje się jedna z pierwszych aranżacji kamieni, która stała się prototypem kamiennej miski do mycia rąk, stanowiącej sto lat później podstawowe wyposażenie ogrodów herbacianych (il. 2). We wgłębieniu kamienia znajdującego się po lewej stronie gromadzi się woda, podczas gdy szare otoczaki po prawej stronie stanowią drenaż.

Druga odnoga potoku płynie na południe wzdłuż wschodniej ściany budynku. Przepływa pod mostem i wpływa do górskiej doliny. Płyńce przez wąwóz żłobiąc skalne ściany i tworzy progi rzeczne. Mija wyspę noszącą nazwę Tsuru Shima (Wyspa Zurawia), która składa się z grupy skał zaaranżowanych w kształt tradycyjnego żurawia z rozłożonymi skrzydłami (il. 3). Kamienie są duże, kanciaste, mają płaskie wierzchołki; mały kamień to ogon. Mniej więcej pośrodku sceny potok przepływa ponad podłużnym, wąskim kamieniem położonym na poziomie gruntu, tworzącym groblę. Nad nim znajduje się ekran z oknem, który łączy brzegi, wyraźnie dzieląc ogród na dwie części (il. 4). W drugiej części krajobraz przybiera inny charakter. Potok staje się szeroką rzeką z powolnym i majestatycznym nurtem, która wpływa na rozległą równinę ze wzgórzami. Znajduje się tu kamień o kształcie podobnym do łódki, przez wielu uważany za najwspanialszą spośród skał w ogrodzie. Kiedyś należał do *shōguna* Ashikaga Yoshimasa<sup>11</sup>. Łódka leniwie podąża już teraz spokojnym nurtem wielkiej rzeki, która wydaje się skręcać i wpływać pod budynek. Jej bieg zaznaczony jest rysunkiem prądu na piasku i małymi skałami, które rzeczywiście znikają pod podłogą werandy. Następnie rzeka wpływa do wielkiego oceanu wyobrażonego płaszczyzną piasku w południowym ogrodzie po drugiej stronie budynku.

Bliższy brzeg strumienia tworzy weranda wraz ze znajdującymi się przy niej niskimi i płaskimi kamieniami. Podłoga werandy biegnącej dookoła budynku wznosi się kilkanaście centymetrów ponad poziom żwiru w ogrodzie. Horyzontalnie ułożony kamień jest prawie tak wysoki jak weranda, tym samym stanowi rodzaj połączenia pomiędzy otoczeniem – ogrodem, a wnętrzem – budynkiem. Kamień jest tak blisko, że można go dotknąć z werandy. Powszechnie uważa się, że sławny mistrz ceremonii herbaty Sen no Rikyu umieszczał na nim kwiatowe aranżacje, kiedy Toyotomi Hideyoshi odwiedzał Daisen-in. Po przeciwnej stronie ogrodu znajduje się drugi brzeg zaznaczony przez kilka roślin, pas mchu oraz skały, kojarzące się z dalekimi wzgórzami. Każdy kamień w tym ogrodzie jest godny uwagi ze względu na swój kształt i fakturę. Często na ich powierzchni widać jaśniejsze pasy, które symbolizują nurt wody.

<sup>11</sup> M. Treib, *A Guide to the Gardens of Kyoto*, miejsce?? 1980, s. 62.

Zaledwie 2 m od werandy w północno-wschodnim rogu stoi najwyższa skała mierząca ponad 2 m wysokości. Obok niej, po prawej stronie, znajduje się druga, niższa o około 50 cm. Ustawienie większej skały bliżej werandy powoduje, że niższa skała wydaje się być bardziej oddalona niż jest w rzeczywistości – co nadaje ogrodowi głębię. Wszystkie pozostałe skały, poczynając od najwyższej, są ułożone z wielkim zjawstwem. Uchwycono właściwe proporcje wszystkich elementów i tak je ustawiono, że widz może odebrać zarówno głębię obrazu – co jest szczególnie trudne w tak małej powierzchni – jak i docenić wszystkie detale. Malarski charakter tego ogrodu jest ponadto zaakcentowany przez obecność kilku „metaforycznych” skał, takich jak te, które przedstawiają most i łódkę.

W pierwszej części malowniczej kompozycji przeważa pionowy kierunek skał. Dla kontrastu występują tu dwie horyzontalne linie. Pierwsza z nich to wspomniana już grobla pośrodku ogrodu. Druga to most wykonany z szerokiego płaskiego kamienia, przerzucony nad strumieniem wypływającym u stóp gór. W kompozycji most gra rolę ścieżki wiodącej w głąb wzgórze. Jest to często stosowany w malarstwie motyw oznaczający obecność człowieka w kosmosie.

Chociaż powierzchnia w ogrodzie Daisen-in jest płaska, odnosi się silne wrażenie, że rzeźba terenu jest zróżnicowana. Ta kompozycja ma rzadko spotykaną zwartość i nie ma nawet kawałka nie zagospodarowanej przestrzeni, wszystko jest obliczone co do centymetra. Ogród prezentuje znaczny artyzm w wyborze i rozmieszczeniu kamieni. Poprzez umiejętne zastosowanie praw perspektywy w tak małej przestrzeni osiągnięto wrażenie wielkiej głębi. Świadczy to o ogromnym talencie jego twórcy.

Jaskrawym przeciwieństwem północno-wschodniego ogrodu, z jego skałami, pozostaje południowy ogród, który jest dużą płaską prostokątną płaszczyzną białego żwiru symbolizującą ocean. Nosi nazwę Wielki Ocean (il. 5). Tło tej kompozycji stanowią dwa żywopłoty, niższy i wyższy, zza których widać drzewa. Powierzchnia piasku zagrabiona jest w równoległe do budynku linie, które stanowią aluzję do fal oceanu. Tę czynność nieprzerwanie od ponad czterystu lat wykonuje codziennie rano mnich-ogrodnik. Zagrabiona płaszczyzna jest pusta, z wyjątkiem jednego drzewa Sarasozyu w rogu i dwóch białych żwirowych stożków po przeciwnej stronie ogrodu. Obszar ten, choć jest położony w świątyni zen, ma swoje źródło w shintoizmie. Ogród południowy jest potomkiem sakralnej przestrzeni w świątyniach shinto oraz dziedzińców w rezydencjach w stylu *shinden-zukuri*, na których odprawiano obrzędy i ceremonie. Stożki białego żwiru obecnie traktowane są jako stały element ogrodu, lecz dawniej były tylko zwyczajnym zapasem materiału czekającym na użycie. Czerpano z nich, gdy odbywała się ceremonia albo przyjmowano dystyngowanego gościa – wtedy rozsypywano na ziemi biały żwir, aby oczyścić przestrzeń.

Od strony północnej pomiędzy pomieszczeniami opata i Shuun-ken (gabinetem) znajduje się ogród przedstawiający Środkowy Ocean, do którego

wpada pierwsza odnoga potoku z ogrodu północno-wschodniego (il. 6). Praktycznie nie ma żadnych historycznych zapisów dotyczących północnego ogrodu. Ogród ten nie jest tak pusty jak ogród południowy, choć jego forma jest równie surowa. Na płaszczyźnie faliście zagrabionego żwiru umieszczono kamienie symbolizujące wyspy. W rogu stoi studnia, przy niej posadzono drzewo kamelii. Bardziej jednak niż znaczenie symboliczne ogród ten przedstawia sztukę japońskich mistrzów w sposobie rozmieszczenia skał. Światło odbite od piasku w ogrodzie północnym pada na stojący w głównej sali posąg założyciela świątyni Kogaku i zmiękcza jego rysy, tak że wydaje się on uśmiechać jakby nauczał następnego pokolenia swoich uczniów. Mnisi w świątyni twierdzą, iż jedynie człowiek, który zrozumiał, że Budda pomaga temu, kto sam sobie pomaga, jest zdolny pojąć lekcję, jaką przekazują skały i żwir w tym ogrodzie. Wie, że ponad wszystko musi stale podejmować wysiłek studiowania i medytacji z większym uczuciem każdego następnego dnia, żeby sprostać wyzwaniu i odpowiedzialności życia.

Zarówno ta część, jak i pozostałe części ogrodu są przeznaczone wyłącznie do oglądania i kontemplowania. Całość pozostawia widzowi nieograniczone możliwości interpretacji, na miarę indywidualnej intuicji i wyobraźni.

Wraz z oczywistymi odniesieniami do malarstwa, japońscy mnisi – po tym, jak ogród został stworzony – przypisali Daisen-in pewne kosmologiczne znaczenie. Widzieli ogród jako rodzaj trójwymiarowej mandali albo dosłowny diagram religijnego wszechświata. W ich mniemaniu wielkość i ułożenie kamieni odpowiadają miejscom, jakie zajmują bodhisattwowie, oraz hierarchii obowiązującej w buddyjskim panteonie. Świadczą o tym nazwy, jakie mnisi nadali poszczególnym kamieniom: na przykład Kannonseki – Kamień bogini Kannon, albo Fudoseki — Kamień Fudo, strażnika środka świata. Nazwy te jednak nie mają bezpośredniego związku z całą kompozycją.

Ogród zawiera liczne symboliczne elementy, które wywodzą się z ogrodniczych i religijnych tradycji. Na przykład wyspy żółwia i żurawia są symbolami długowieczności. Szczególnie często umieszczano je w ogrodach *daimyo* oraz przy świątyniach utrzymywanych przez klasę samurajów. Występujące tu wyspy mogą wyrażać wdzięczność wobec Masayori Rokkaku za wsparcie udzielone bratu<sup>12</sup>. Żółw, który znajdował się na dnie oceanu, jest dla mnichów symbolem dna, jakie może osiągnąć dusza człowieka, podczas gdy żuraw w locie symbolizuje szczyty, na jakie może się wznieść dusza człowieka. Najwyższa skała na północnym wschodzie, preferowanej stronie, w której powinny znajdować się duże góry, stanowi aluzję do znajdującej się w centrum buddyjskiego wszechświata góry H rai. Znajdujące się po obu jej stronach żuraw i żółw łączą się w wiecznej więzi przyjaźni. Przedstawiają zjednoczenie Nieba i Ziemi, radości i rozczarowania, z których składa się życie człowieka.

<sup>12</sup> L. Kuck, *op. cit.*, s. 161.

Rzeka jest przyrównywana przez mnichów w świątyni do rzeki życia. Jej nurt odzwierciedla życie człowieka, gdy starzeje się i „płynie” w kierunku wielkiego Oceanu Nicości. Żwir, wymodelowany w sposób przypominający rozbijające się fale, symbolizuje impulsywność młodości, zaś wiry przedstawiają dramatyczne doświadczenia, wokół których wiruje niespokojny prąd życia. Targana wiecznym niepokojem dusza jest stawiana przed problemem: „dlaczego istnieję”. W tym miejscu strumień napotyka wielki mur wątpliwości i sprzeczności, symbolizowany przez ekran z oknem dzielący ogród. Strumień życia mija mur i płynie dalej, lecz teraz jest szerszy niż przedtem, symbolizując rozszerzające się ludzkie zrozumienie w miarę następujących w czasie przykrych przejść i trudności. Tutaj zwraca uwagę Łódka, unosząca się na rzece, wyładowana skarbami doświadczeń, na które składają się radości i rozczarowania. W pobliżu Łódki znajduje się Mały Żółw próbujący płynąć pod prąd. Ten żółw reprezentuje daremność ludzkich wysiłków, aby wrócić do przeszłości, podczas gdy strumień życia zawsze płynie dalej. Nikt nie może cofnąć przeszłości. Życie idzie naprzód.

W ogrodzie południowym rzeka wpływa do Oceanu Nicości, w którym skały symbolizujące pożądanie i chciwość znikły, zostawiając jedynie jasny żwir – czystość. Dwa stożki ze żwiru symbolizują dalszy krok ku oczyszczeniu, ponieważ chciwość i skąpstwo są przewyciężone przez ocean wieczności. Ten ogród jest wolny od skąpstwa i chciwości. Drzewo *sarasozyu* w rogu ogrodu jest świętym drzewem buddyjskim<sup>13</sup>. Istnieje legenda, że kiedy zmarł Budda, wszystkie kwiaty *sarasozyu* zakwitły i po chwili opadły koło niego. Drzewo zakwita na krótko w połowie czerwca. Jego piękno podkreśla piękno oceanu. Życie mnicha z jednej strony składa się z ciągłej medytacji, z drugiej zaś ze zwykłej pracy dla pożywienia. Tak więc południowy ogród symbolizuje życie w medytacji, a północno-wschodni ogród ze skałami – materialną stronę życia.

Jak już wcześniej wspomniano, kosmologiczna interpretacja pojawiła się dopiero po zbudowaniu tego ogrodu. Prawdopodobnie pierwotnym zamiarem twórcy było po prostu przedstawienia krajobrazu, a dopiero mnisi nadali ogrodowi takie symboliczne znaczenie.

Wydaje się, że od czasu budowy ogród Daisen-in przetrwał w prawie nienaruszonym stanie. Do połowy XX wieku ogród pozostawał pod opieką klasztoru Daitoku-ji. Usuwano liście i chwasty oraz strzyżono krzewy, powstrzymując się od jakichś radykalnych zmian. Te ostatnie poczyniła jednak sama natura w postaci mchu, który zarósł całkowicie żwir, oraz krzewów i roślin rozrastających się ponad miarę, które niemal zakryły skały i mur. Po II wojnie światowej rozpoczęto renowację Daisen-in. W 1954 roku usunięto

<sup>13</sup> Nazwa łacińska *sarasozyu* to *Shorea robusta*; rośnie wyłącznie w Indiach. W Japonii nazywa się tak *Stewartia pseudo-camellia*. Prawdopodobnie mnich japoński popełnił błąd.

część mchu i zbędne rośliny, odsłonięto zarastający mur oraz przywrócono jasny żwir. Później poddano naprawie główny budynek, wtedy około 450-letni, odnawiając zniszczoną przez upływ czasu drewnianą konstrukcję<sup>14</sup>. Ten typ renowacji, polegający na częściowej wymianie elementów, jest szeroko stosowany w Japonii, przyczynił się do przetrwania wielu wiekowych drewnianych budowli.

W trakcie renowacji umieszczono z powrotem w ogrodzie ekran z oknem w kształcie dzwonu. Jako fundamentu użyto płaskiego kamienia, który znajdował się mniej więcej w połowie kompozycji. Choć na przedstawiających ogród sztychach z XVII wieku nie ma śladu ekranu z oknem<sup>15</sup>, to znaleziono źródła które potwierdziły, że ekran istniał już wcześniej. Mianowicie są to: dawny plan ogrodu oraz informacja, że ekran miał dach, drewnianą ścianę z oknem w stylu zen w kształcie dzwonu oraz podest. Prace zakończono w 1961 roku.<sup>16</sup> Ekran dzieli scenę na dwie części: jedną z wzgórzami i wodospadem, drugą z kamieniem-łodzią. Nie wszystkim jednak to odpowiada. Niektórzy specjaliści, pamiętający ogród jako niepodzielną całość, woleliby, aby pozostał w tej właśnie formie. O ile podział na dwie części wpłynął korzystnie na wyrazistość obu krajobrazów, to wrażenie wody uchodzącej do oceanu przedtem było bardziej sugestywne.

Ogród Daisen-in uzyskał rangę miejsca o szczególnym walorze widokowym, a budynek Hojo został uznany przez rząd japoński za skarb narodowy.

### Dry landscape garden in Daisen-in

The Kyoto temple Daisen-in was completed in 1513.

The north-eastern garden that could be seen from the veranda of the Hojo building is considered to be one of the greatest examples of *Karesansui* gardens representing an idealised landscape. The dark rocks used for this composition excellently render the impression of monochromatic landscape scroll paintings drawn with the ink. The author of the garden remains unknown. The tradition attributes the garden to famous ink landscape painter Soami, although the reference to his possible contribution was made some hundred years later. It seems more probable that the garden was created by the founder of the temple, abbot Kogaku. The Soami's landscapes inside the temple can be an evidence that the painter and the priest designed the garden together.

The combination of picturesqueness and symbols in this garden is very explicit. Though the landscape is designed to be natural in appearance, the symbolism of its composition corresponds with the abstract philosophy of Zen. In its selection and arrangements of the rocks, the garden demonstrates the artistry of the Japanese masters. It represents a dry waterfall that turns into a raging torrent surging through

<sup>14</sup> L. Kuck, *op. cit.*, s. 155.

<sup>15</sup> M. Treib, *op. cit.*, s.62.

<sup>16</sup> L. Kuck, *op. cit.*, s. 156.

---

a mountain valley. Then the torrent becomes a wide river that slowly and majestically flows into a broad plain with some hills. Through the skilful application of the laws of perspective a great impression of depth was created despite its small area.

In 1954 a renovation of the garden began, then the main building was repaired. The Daisen-in garden has been designated a special scenic site and the Hojo building a national treasure by the Japanese government.





## Wnętrze teatru Kawarazakiza Utagawy Tykuniego I – problem przestrzeni i perspektywy w *ukiyo-e*

Wśród wielu rodzajów japońskiego drzeworytu *ukiyo-e* jest grupa tematyczna, której twórcy ukazywali sceny w dominującym otoczeniu architektonicznym. Grupę tę określano mianem *uki-e*. Obrazy perspektywiczne w typie *uki-e* adaptowały europejską perspektywę zbieżną do potrzeb drzeworytu japońskiego. Są sceny rodzajowe we wnętrzu, ale także pejzaż ze sztafażem.

W latach 20. XVIII wieku szogunat Tokugawa zniósł zakaz importu chińskich książek o treściach chrześcijańskich. W książkach tych pojawiały się ilustracje nawiązujące do wzorców zaczerpniętych głównie ze sztuki niderlandzkiej<sup>1</sup>. Wykorzystane w nich zasady perspektywy zbieżnej zainspirowały twórców japońskich do naśladownictwa, które zaowocowało powstaniem gatunku *uki-e*. Do tego czasu przeważającym sposobem wyrażania przestrzeni w sztuce japońskiej był rzut ukośny i aksonometryczny. Tego typu ujęcie nadawało wprawdzie scenie wrażenie przestrzeni, lecz nie ukazywało przedmiotów w ich rzeczywistych proporcjach. Przyjęte za pośrednictwem ilustracji książkowych zasady zachodniej perspektywy umożliwiły japońskim artystom wierniejsze niż dotychczas odwzorowanie rzeczywistości. Dzięki zastosowaniu perspektywy linearnej, przedstawienia te uwydatniały głębię, plany obrazu i odczucie odległości. Zmiany w grafice japońskiej związane były w dużej mierze z jej odbiorem przez nabywców, nowatorstwo nie miało znaczenia. Ponieważ jednak nowy sposób oddawania przestrzeni spodobał się, zapotrzebowanie rynku spowodowało, że artyści *ukiyo-e* chętniej próbowali nowatorskich metod ukazywania perspektywy.

Wprowadzenie do grafiki japońskiej zasad perspektywy zbieżnej przypisuje się znanemu artyście i wydawcy Okamura Masanobu (1686–1743). Zyskał on sławę między innymi dzięki przedstawieniom wnętrza teatrów *kabuki*. Ukazany na nich układ ścian w ostrym skrócie podkreślał centralną

---

<sup>1</sup> *Ukiyo-e. Obraz przepływającego świata. Grafika japońska od XVIII do XX w. ze zbiorów Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. W. Rządek, Poznań 1994, s. 36.

perspektywę zbieżną. Wielu twórców po Masanobu kontynuowało i rozwijało nurt *uki-e*, ale dopiero założyciel szkoły Utagawa – Toyoharu (1735–1814) bardziej wnikliwie podszedł w swoich pracach do rozwiązania problemu perspektywy. Dzięki temu Toyoharu przyczynił się do określenia formuły japońskich obrazów perspektywicznych. Jednakże to jego uczeń, Utagawa Toyokuni I (1769–1825), obok innych niewątpliwych zasług dla *ukiyo-e*, sprawił, że traktowane dotychczas nieco po macoszemu przez twórców *uki-e*, zostały wprowadzone do głównego nurtu. Toyokuni twórczo wykorzystał osiągnięte przez Toyoharu rezultaty. Dzięki temu, że pracownia Toyokuniego była bodajże największą, jaka działała w Japonii na przełomie XVIII i XIX wieku, stosowane i nauczane przez niego zasady perspektywy miały duży wpływ na następne pokolenie twórców *ukiyo-e*.

Na przykładzie drzeworytu *Wnętrze teatru Kawarazakiza* autorstwa Utagawy Toyokuniego I, przedstawię zagadnienia przestrzeni i perspektywy w *uki-e*<sup>2</sup>. Obiekt ten, pochodzący z daru warszawskiego kolekcjonera Tadeusza Wierzejskiego, znajduje się w zbiorach sztuki dalekowschodniej Muzeum Okręgowego w Toruniu<sup>3</sup>. Dzięki określeniu stempli cenzorskich oraz rozpoznaniu herbów aktorskich udało się rozszyfrować zarówno miejsce, jak i temat przedstawienia, a także grających w nim aktorów. Grafika ta ukazuje wnętrze teatru Kawarazakiza podczas noworocznego przedstawienia sztuki *Gozen Gakari Sumo Soga* w 1793 roku<sup>4</sup>.

Na omawianej grafice odtworzone jest typowe wnętrze teatru *kabuki*. Teatr posiada dwupiętrowe loże (*sajiki*), a parter widowni naokoło sceny podzielony jest przejściami, nieco uniesionymi nad poziom podłogi (*ayumi*), rozgraniczając tym samym poszczególne sektory (*masu*). Pomiędzy nimi znajduje się publiczność: mężczyźni i kobiety, obserwujący to, co dzieje się na scenie bądź rozmawiający między sobą. Pośrodku pomieszczenia znajduje się scena, nad którą zbudowany jest rodzaj daszka lub baldachimu. Nad lożami

<sup>2</sup> Wydawcą drzeworytu był Nishimura-ya Yohachi, zob. K. Paczuska, *Scena z teatru kabuki Kawarazakiza ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, [w:] *Rocznik Muzeum w Toruniu*, t. 13/14, Toruń 2005.

<sup>3</sup> Numer inwentarza MT/DW/221, zob. K. Paczuska, *Kolekcja sztuki Dalekiego Wschodu Muzeum Okręgowego w Toruniu na tle innych darów Tadeusza Wierzejskiego*, [w:] *Rocznik Muzeum w Toruniu*, t. 10, Toruń 2001.

<sup>4</sup> Sztuka dotyczy wydarzeń związanych z zemstą braci Soga, jaka miała miejsce w epoce Heian. Historia ta nazywana była *sogamono*. Jej podstawę stanowią wydarzenia autentyczne. 28 V 1193 r. dwaj bracia rodu Soga: Goro Tokimune i Juro Sukenari zabili, podczas przyjęcia po połowaniu u podnóża góry Fuji, Kudo Saemona Suketsune, który zamordował ich ojca w 1175 r. Gościem honorowym przyjęcia był ówczesny shogun Minamoto Yoritomo. Pomimo iż czyn obydwu braci był zgodny z kodeksem honorowym, jednak dokonali go w obliczu shoguna, za co zostali ukarani śmiercią. Ich losy zainspirowały liczne opowieści i sztuki teatralne, szczególnie popularne w XVIII wieku. W teatrach *kabuki* istniał nawet zwyczaj prezentowania sztuk o rodzie Soga w noworocznym programie, najczęściej były one wystawiane między styczniem a majem.

na piętrze znajdują się duże okna, a na ścianie za sceną malowane wizerunki żurawi oraz gałęzi drzew. Od sceny w kierunku wejścia biegnie wąskie przedłużenie w formie pomostu (*hanamichi*, „ścieżka kwiatów”), który łączył proscenium z tyłem widowni. Po nim wchodzili aktorzy na główną scenę, często też na nim odgrywano epizody sztuki. Scena podzielona jest na trzy części: tylną – *honbutai*; przednią pod daszkiem – *tsukabutai* oraz lewą – *hashigakari*. W tym przypadku na deskach sceny znajduje się 13 aktorów: Iwai Hanshiro IV (1747–1800), Osagawa Tsuneyo II (1753–1808), Ichikawa Omezo I (działał 1781–1833), Bando Mitsugoro II (1750–1829), Ichikawa Danjuro V (1741–1806), Otani Oniji III (1759–1796), Otani Hiroji III (1746–1802), Matsumoto Hachizo, Sawamura Yodogoro II (najprawdopodobniej), Nakajima Mihoemon IV (zm. 1822) oraz trzy niezidentyfikowane osoby.

Toyokuni, stosując perspektywę zbieżną, pragnął oddać wrażenie przebywania we wnętrzu teatru *kabuki*. Jednocześnie jednak musiał uwydatnić znaczenie samego spektaklu. Zgodnie z dotychczasową tradycją ikonograficzną zastosował więc rzut ukośny, kładąc nacisk na postacie aktorów. W scenie z teatru Kawarazakiza naturalnymi wyznacznikami perspektywy linearnej są elementy konstrukcyjne teatru – łoże (*sajiki*), podłoga (*ayumi*). Linie przez nie przeprowadzone zbiegają się wokół centralnej partii przedstawienia. Widać więc, że widownia narysowana została zgodnie z zasadami perspektywy zbieżnej. Co prawda, linie sektorów i linie łoż nie zbiegają się dokładnie w jednym punkcie (punkcie widzenia). Łoże po lewej są głębsze i wyższe od tych po prawej. Nie ma to architektonicznego uzasadnienia, a więc perspektywa zbieżna została zastosowana nieprecyzyjnie.

Punkt widzenia położony na linii horyzontu nie jest tu określony jako punkt zbiegu linii sektorów, łoż, itd. Punkty zbiegów linii diagonalnych siatki sektorów i łoż tworzą w centrum przedstawienia pole widzenia. Należy zaznaczyć, że poza tym polem znajduje się widownia teatru. To przekształcenie punktu widzenia w szersze pole spowodowane jest zbyt krótką odległością od oczu, by oddać naturalny widok. Głębię widowni Toyokuni ukazał, stosując większy skrót.

Sama scena teatru, ukazana na wprost widza, zdradza niekonsekwencję artysty w stosowaniu perspektywy. Linie skrótu sceny nie zgadzają się z liniami skrótu wnętrza teatru. Z kolei deski sceny wyznaczające jakby naturalnie linie skrótu wbrew perspektywie biegną niekiedy niemal równoległe. Jeżeli przeprowadzimy przez środek *tsukebutai* linię, to okaże się, że kilka linii na prawo i lewo od niej jest symetrycznych. Oznacza to, że sama scena narysowana jest zgodnie z tradycyjnym japońskim sposobem oddawania perspektywy, czyli kombinacją lewego i prawego rzutu ukośnego.

Oprócz zastosowania dwóch różnych metod w tym samym przedstawieniu – perspektywy zbieżnej dla widowni i kombinacji rzutów ukośnych dla sceny, odnajdujemy jeszcze jeden element. Wszyscy aktorzy na scenie są niemal

równi, choć przy prawidłowej perspektywie ci z aktorów, którzy znajdują się głębiej, powinni być znacznie mniejsi. Tymczasem aktorzy wydają się być sfłoczeni niemal na jednej płaszczyźnie. Autorowi chodziło o zaznaczenie, że wszyscy oni są głównymi postaciami sztuki. Porównać ich można z rozmianami postaci rekwizytora, który znajduje się po prawej stronie sceny – jest on znacznie niższy, czyli tym samym mniej ważny, od przedstawionych na tej samej płaszczyźnie aktorów.

Wspomniane niezgodności i jakby niekonsekwencja w stosowaniu perspektywy nie dowodzą moim zdaniem braku umiejętności Toyokuniego. Są one raczej efektem wyboru artysty wynikającego z dopasowania zapożyczonych ze sztuki europejskiej perspektywy zbieżnej do tradycji japońskiej. Sens drzeworytu powiązany jest tutaj z techniką. Artysta pragnął oddać wrażenie przebywania w teatrze. Dokonał więc tego poprzez wykorzystanie perspektywy zbieżnej. Pragnął także oddać istotę sztuki i osiągnął to, używając kombinowanego rzutu ukośnego oraz poprzez ukazanie hieratycznego porządku postaci aktorów w stosunku do widowni. Niezgodności nie są więc prostym wynikiem nieprecyzyjnej czy niedokładnej techniki, lecz oryginalnymi cechami tego drzeworytu<sup>5</sup>.

Niedoskonała struktura kompozycji tej grafiki oddaje poczucie ruchu (wstrząsu), który dodaje napięcia scenie. Wydaje się, że związane jest to z japońską koncepcją *ma*. Dla nas, wychowanych w kulturze zachodniej, przywiązanych do trójwymiarowego postrzegania przestrzeni i czwartego wymiaru – czasu, termin *ma* może być trudny do zrozumienia. *Ma* jest bowiem jednocześnie połączeniem oraz uzupełnieniem przestrzeni i czasu. Dotyczy odstępów, przerw, interwałów w czasie i przestrzeni. *Ma* odnosi się do przestrzeni pomiędzy wydarzeniami. Gdy mówimy o przestrzeni z perspektywy japońskiej, czas jest integralną częścią doświadczenia przestrzeni. To nie jest abstrakcyjne wyliczenie przestrzeni, jak to ujmują przedstawiciele kultury zachodniej, lecz raczej zmysłowe jej postrzeganie. Dla muzyków i aktorów *ma* odnosi się do wyrażenia przestrzeni między muzycznymi zdarzeniami. Staje się w tym znaczeniu miarą artystycznego wyrazu. Dla miłośników sztuki przestrzeń jest tym, co jest między sobą w czasie postrzegania, a co jest postrzegane w upływie czasu. Ta przestrzeń jest odczuwana, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, bardziej wirtualnie, ponieważ jest określana poprzez to, jak działa na nasze zmysły. A one reagują na to, co estetycznie jest wyrażone przez artystę. W Japonii czterowymiarowa przestrzeń jest wizualizowana jako kombinacja dwóch wymiarów i dwóch pomiarów czasu. Japończycy rozumieją przestrzeń jako pierwiastek utworzony z wzajemnego oddziaływania wymiarów i czasu<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> K. Mende, *The representation of pictorial space in "ukie"*, „Journal for Geometry and Graphics”, vol. 1 (1997), NO. 1, s. 31–40.

<sup>6</sup> C. Ching-Yu, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, [w:] *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni*.

W postrenesansowym malarstwie zachodnim przestrzeń jest określona przez perspektywę linearną, która zostaje złagodzona przez perspektywę powietrzną. Czas jest obrazowany jako konsekwentnie postępujący do przodu. Czas zatrzymany był jak w migawce na przykład u Vermeera czy Terborcha. Ale w tradycyjnym japońskim *yamato-e* cała scena ujęta jest z lotu ptaka poprzez rzut ukośny. W tym samym czasie obiekty są oglądane z bliska, w detalu. Upływ czasu jest więc odczuwany przez widzów. Innymi słowy, różny czas współlistnieje w tym samym obrazie.

W *uki-e* zachodnia perspektywa i japoński rzut ukośny są wymieszane. Opisanie przestrzeni i, wskutek tego, wyrażenie czasu są różne dla zachodnich obrazów oraz *yamato-e*. Czas w *uki-e* zatrzymał się podobnie jak w zachodnich obrazach, ale jednocześnie odnosi się wrażenie, że za chwilę znowu przyspieszy. Zastosowanie dwóch metod ujęcia przestrzeni daje wrażenie ruchu, co dodaje kompozycji napięcia. Dzięki temu uwaga widza skupiona jest bezpośrednio na odgrywanej scenie. Przestrzeń dzięki temu napięciu wydaje się wiązać z japońskim pojęciem *ma*. Dzięki zachodniej perspektywie oglądający grafikę widza zostaje „wciągnięty” do wnętrza teatru *kabuki*, a jego uwaga zostaje bezpośrednio skupiona na najważniejszym elemencie przedstawienia – scenie i znajdujących się na niej aktorach.

Grafiki takie jak ta Toyokunięgo pełniły rolę dzisiejszych plakatów – reklam przedstawionych na nich spektakli. Powstało wiele podobnych w stylu i kompozycji drzeworytów. Grafiki wcześniejszych autorów, jak choćby *Teatr kabuki Nakamura* z 1745 roku, Okamury Masanobu<sup>7</sup>, mają mniej prawidłową perspektywę linearną, co związane było z mniejszą biegłością w jej wykorzystywaniu. Uważam jednak, że w kontekście powyższych rozważań nie należy mówić o błędnie wykreślonej perspektywie. Widownia w porównaniu z wcześniejszymi pracami jest obszerniejsza, zbliżona do naturalnego widoku, ale rzut ukośny sceny zawsze był zastosowany w sposób podobny. Od tylnych rzędów do sceny ludzie na widowni maleją, a aktorzy na scenie, w myśl perspektywy hieratycznej, pozostają nieco więksi.

Artyści *uki-e* wypracowali sposób trójwymiarowego przedstawiania przestrzeni, godząc tradycyjny styl *yamato-e* z techniką europejską. Dzięki temu powstało wiele prac z gatunku *uki-e*. Ale ich popularność była krótka ze względu na brak niezbędnego japońskiego odczucia. Grafiki te wydały się Japończykom zbyt matematycznie wyliczone. Z pewnością jednak metody zastosowane w *uki-e* miały duży wpływ na grafikę japońską, jaka powstawała później, zwłaszcza na oddawanie przestrzeni w pejzażach między innymi takich mistrzów *ukiyo-e*, jak Katsushika Hokusai czy Utagawa Ando Hiroshige.

*Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 210; K. Nute, „*Ma*” and the Japanese sense of place revisited: by way of cyberspace, <http://web1.arch.hawaii.edu/events/EW99/pdfs/nute.pdf>.

<sup>7</sup> W. Rządęk, *op. cit.*, s. 37, il. 9.

### Space and perspective in uki-e on example of *The interior of Kawarazakiza kabuki theatre* by Utagawa Toyokuni I

The significant part of the collection of Japanese woodcut engravings *ukiyo-e* in the collection of The District Museum in Toruń consists of engravings showing actors of *kabuki* theatre. The one of *yakusha-e* engraving is *The interior of Kawarazakiza kabuki theatre* by Utagawa Toyokuni I. It shows the playhouse during New Year`s performance of *Gozen gakari sumo Soga* play in 1793, including both the audience space and the stage. The results of the analysis indicated that two different methods of drawing were used within the same picture: one-point perspective for the audience space and combined oblique projection for the stage. This is not a mere result of incorrect technique of Utagawa Toyokuni I, but closely related to what the artist of the picture wanted to express through the drawing. The artist was also able to create the feeling of actually being inside the theater through the use of one-point perspective and to show the content of the play through the use of combined oblique projection, thus placing emphasis on the main actors. The use of two different methods of drawing also gives a sense of movement, a shakiness, which adds tension to the scene. Space that has this tension is related to the Japanese concept of *ma*.

## ***Bijin-ga* – portrety pięknych kobiet<sup>1</sup>**

*Bijin-ga* czyli „obrazy pięknych kobiet” stanowią jedną z podstawowych kategorii tematycznych nurtu artystycznego *ukiyo-e*, którego rozkwit przypadł w Japonii na okres Edo (1603–1868), kiedy ulotność chwili porównywano do tykwy unoszonej prądem rzeki, a cała epoka zyskała miano Przepływającego Świata.

Wraz z rozwojem mieszczańskiej kultury tego czasu, głównymi idolami stali się aktorzy teatru *kabuki* i kurtyzany z licencjonowanych dzielnic uciech. Pierwotne rozumienie terminu *bijin* obejmowało bohaterów obu płci i wiązało się z pojęciem „pięknych postaci” (jap. *bi* – piękny; *jin* – człowiek), a więc do kategorii *bijin-ga* (jap. *ga* – obraz) należały zarówno wizerunki kobiet, jak i mężczyzn, zwłaszcza portrety aktorów. Byli oni przedstawiani w znanych, charakterystycznych dla siebie rolach. Kurtyzany natomiast uwieczniano podczas codziennych czynności lub efektownie paradujące w przepysznych strojach, często w towarzystwie młodych dziewcząt *kamuro*. Kosztowność bezpośredniego obcowania z pięknosciami skłaniała wielu uboższych mężczyzn (również tych, którzy stracili majątki w dzielnicach uciech) do nabywania portretów powielanych techniką drzeworytniczą. Pod koniec XVIII wieku popularność drzeworytów zaczęto wykorzystywać do prezentacji innych słynących z urody kobiet: dziewcząt z herbaciarni, sprzedawczyń ze sklepików, wreszcie – piękności mieszczańskiego świata<sup>2</sup>.

Jakkolwiek temat kobiecego piękna utrwalonego na planszy japońskiego drzeworytu jest niezwykle szeroki, chciałabym, aby przedstawienia *bijin-ga* posłużyły do prezentacji kilku wybranych zagadnień. Jedno z nich to aspekt

---

<sup>1</sup> Wystawa *Bijin-ga – portrety pięknych kobiet*, której pomysłodawcą i kuratorem była autorka artykułu, zorganizowana została przy współudziale Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w lipcu 2005 roku w Galerii CSiTJ Manggha w Krakowie.

<sup>2</sup> S. Noma, *The Arts of Japan. Late Medieval to Modern*, Tokyo-New York-London 1978, s. 188–201.



urody – ideału kobiecego piękna w okresie Edo, towarzysząca mu kategoria estetyczna *iki* oraz przesłanki o modzie i fryzurach. Drugim zagadnieniem, które inspirowało twórców *bijin-ga*, był świat aktorów teatru *kabuki*. Kolejny problem to temat kobiety wykorzystany w formie *mitate*, a więc parodii, która służyła do przedstawiania odmiennych treści pod pozornie prostym w odczycie portretem kobiety.

Pełnopostaciowe portrety kobiet odnajdujemy już na drzeworytach wczesnych mistrzów *ukiyo-e*. Kobiety w typie majestatycznych matron, zwrócone bokiem lub *en trois quarts*, ukazywane były najczęściej w pozach statycznych. Ubrane w kimona tak bogate, że zdają się one dominować nad postacią. Wielowarstwowość szat, choć zaznaczonych odważnymi liniami z intencją ukazania draperii, wprowadza usztywnienie, którego nie przelamuje drobna głowa modelki ani lekki ruch dłoni. Popularne wówczas fryzury – włosy gładko szesane przy czole, z kokiem spływającym na kark, wydają się być elementem wtórnym, mniej istotnym od tkanin. Literackie opisy brokatów z tego czasu podkreślają rolę jedwabiu w kreowaniu wizerunku piękna. Do kobiecego ideału z tamtego okresu znakomicie nawiązują plansze autorstwa artystów takich jak Kaigetsudō Dohan (tworzył w latach 1715–1720) czy wielu należących do kręgu szkoły Torii – Kiyonobu (1664–1729) oraz Kiyomitsu (działał 1716–64)<sup>3</sup>.

Jakkolwiek artyści z kręgu szkoły Torii uwieczniali głównie świat aktorów teatru *kabuki*, to wielokrotnie portretowali również popularne kurtyzany<sup>4</sup>. Często używanym formatem drzeworytu były plansze o wyraźnym pionowym wydłużeniu. Podobne kompozycje wykorzystywał Okumura Masanobu (1686–1764)<sup>5</sup>, którego modelki nabierają bardzo znacznego wymiaru cielesności. Szaty pozostają nadal bogate, lecz układają się na wyraźnych krągłościach, opinają wyczuwalny wolumen ciała, wskazując na popularny w drugiej połowie XVIII wieku ideał kobiety o pełnych kształtach. Ten typ urody zdają się potwierdzać obrazy erotyczne *shunga*, gdzie szaty zakrywają znacznie mniejsze partie, ukazując miękko poprowadzone łuki odsłoniętych ramion czy bioder. Również niejako „nabrmiewają” palce i fragmenty stóp wystające nieznacznie spod szat.

Portretowane kobiety reprezentujące typ dojrzałych matron ukazują kolejną cechę charakterystyczną dla omawianego okresu – jest to kategoria estetyczna *iki*<sup>6</sup>. Jakkolwiek samo pojęcie stanowi wyzwanie dla filozofów i wiąże się – w pewnym uproszczeniu – z treściami niedopowiedzianymi, całością nieskończoną czy wymiarem niezemskim, jedna z jego cech wydaje

<sup>3</sup> *Masterpieces of Ukiyo-e from Irma Grabhor –Engel Collection*, [Japan] 1995, s.10–15.

<sup>4</sup> S. Nagata, *The History of Ukiyo-e. Ukiyo-e Masterpieces in the Collection of the Ōta Memorial Museum of Art*, Tokyo 1988, s.140–141.

<sup>5</sup> *Ukiyo-e from Matsukata Collection*, Tokyo 1991, s. 1–30.

<sup>6</sup> *Keys to the Japanese Heart and Soul*, Tokyo 1996, s. 23–25.



się bardzo trafnie przekładać na obraz. Jest to wyrażanie zgody poprzez przeczenie. W przypadku kobiet, których profesja wiązała się z dzielnicą uciech – chodziło o uwodzicielskie kuszenie poprzez pozorne odpychanie, odtrącanie. Na popularnych drzeworytach bohaterki stoją stabilnie, statycznie, choć na lekko ugiętych nogach, szczelnie otulone kimonem, spod którego wystaje zaledwie fragment stopy, często nawet dłonie ukryte są w szerokich rękawach. Kurtyzana zdaje się chować wśród szat, gdy tymczasem wygięcie ciała i kokieterijny uśmiech prowokują i zachęcają do obcowania z nią.

*Iki*, jako kategoria sztuki uwodzenia, zdaje się jeszcze bardziej widoczna w sylwetkach kobiet zwróconych w jednym kierunku, podczas gdy odchylenie głowy w stronę przeciwną stanowi owo przeczenie zachęty. Ten typ wygięcia sylwetki znakomicie sportretował Isoda Koryosai (tworzył 1760–1788), uwieczniając piękną kurtyzanę o imieniu Eбира podczas noworocznego spaceru w asyście towarzyszek (il. 1)<sup>7</sup>. W stosunku do wcześniej opisywanych sylwetek, przedstawienie z ostatniej ćwierci XVIII wieku ukazuje nieco inne proporcje ciała – znacznie większa głowa wzbogacona o rozbudowaną fryzurę zdaje się obciążać postać, a ugięcie nóg w kolanach może kuriozalnie wydawać się wynikiem nadmiernego balastu. Niezwykła troska o fryzurę, które zdobiono różnymi grzebieniami i dekoracyjnymi szpilami być może wynikała z faktu nieużywania biżuterii przez kobiety w Japonii. Tradycja noszenia japońskiego stroju – kimona – narzucała surową dyscyplinę nakazującą rezygnację z ozdób znanych na kontynencie, takich jak pierścionki, kolczyki czy naszyjniki.

Sztukę upinania włosów, często peruk, oddaje z wielkim pietyzmem artysta uchodzący za znawcę kobiecego piękna – Kitagawa Utamaro (1754–1806). Bywalec domów uciech opiewał piękno kobiet należących do wszelkich klas społecznych – księżniczek (il. 2), dam dworu, ekskluzywnych kurtyzan czy tanich prostytutek wyszukiwanych w ubogich dzielnicach; malował mieszczki przy codziennych czynnościach i postaci legendarne. Wiele drzeworytów poświęcił macierzyństwu i zabawom matek z dziećmi. Portrety ówczesnych piękności zwanych *oiran* powstawały dzięki obserwacji Przemijającego Świata, a jednocześnie to autorytet Utamaro wpływał na wizerunek ideału kobiety<sup>8</sup>. Jedną z najbardziej znanych kurtyzan wysokiej rangi w dzielnicy uciech Yoshiwara była Yosooi pracująca w herbaciarni Matsuba-ya. Portretowało ją wielu artystów, niemniej wizerunek sporządzony przez Utamaro wydaje się trafiać w ideał ponadczasowy. Podobnie jak w przypadku kobiet ukazanych w tryptyku *Księżniczka wysiadająca z powozu*, sylwetka portretowanej *oiran* nabiera smukłości, wiotkości i zachowuje lekkość proporcji, których nie burzy rozbudowana fryzura *shimada* charakteryzująca się wysoko upiętym

<sup>7</sup> Wszystkie prezentowane drzeworyty pochodzą z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie i udostępnione zostały gratisowo do celów niniejszej publikacji.

<sup>8</sup> S. Asano, T. Clark, *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, Tokyo 1995, s. 35–45.

kokiem (il. 3). Należąc do Przepływającego Świata i współtworząc jego barwną legendę, *oiran* Yosooi zatrzymana w kadrze przez Utamaro przetrwała niejako wbrew manifestowi ulotności tamtych czasów.

W ustnej tradycji przetrwało popularne w XVIII wieku powiedzenie określające idealną kobietę. Jakkolwiek życzone sobie, by była urodzona w Keishi (Kioto), jednak miała być obdarzona temperamentem z Edo (Tokio), a ubierać się powinna w kosztowne, importowane tkaniny sprowadzane przez port w Nagasaki. Porzekadło dopowiadało, że wskazane byłoby mieszkanie w Osace, gdzie domy należały do bardziej przestronnych<sup>9</sup>. W tym miejscu warto również podkreślić, że śledząc bogactwo deseni szat (krój kimon zmieniał się nieznacznie), stajemy się świadkami ówczesnej mody – bowiem zarówno Utamaro, jak i wielu artystów japońskiego drzeworytu, wykonywali liczne serie projektów noworocznych szat i ubiorów na rozmaite sezony. Bardzo często właśnie oni projektowali kimona dla słynnych kurtyzan.

Podziwiając piękności okresu Edo, należy zachować szczególny dystans, jeśli widzowi zależy na kontemplowaniu kobiecej urody. Ponieważ pierwotnie rozumienie terminu *bijin* obejmowało także pięknych mężczyzn, a do kategorii *bijin-ga* należały również portrety aktorskie, należy szczególną uwagę zwrócić na wizerunki *onnagata* – aktorów odtwarzających role kobiece w teatrze *kabuki*. Gdy w 1629 roku zabroniono kobietom występów scenicznych ze względu na niemoralne zachowanie, ich miejsce zajęli młodzi chłopcy. Gdy okazało się, że i oni gorszyli społeczeństwo po spektaklach, wprowadzono kolejny zakaz i od 1652 roku na deskach scenicznych mogli występować tylko dorośli mężczyźni, którym nakazano golenie włosów nad czołem (miejsce to podczas spektaklu przesłanianiano czapeczką *yaroboshi*).

Smukłość sylwetki, proporcje wydłużone w stosunku do naturalnych (zwłaszcza japońskich), jak i prezentacja wygięcia charakterystycznego dla kategorii estetycznej *iki* – to cechy, jakie odnajdziemy w portrecie aktora Wataya grającego kobiecą postać Onoe (il. 4). Drzeworyt należy do serii *Yakusha Butai no Sugata-e (Portrety sceniczne aktorów)* – debiutanckich prac Utagawy Toyokuniego (1769–1825), który stworzył co najmniej 44 portrety aktorskie połączone tym wspólnym tytułem.

Kolejna kategoria obrazów, tylko pozornie skupiających się na przedstawieniach kobiet, to *mitate*. Jest to ogólny termin, jakim określa się parodie bądź swobodne interpretacje legend, wątków klasyki literackiej, tradycyjnych ceremonii i zwyczajów. W okresie Edo była to popularna forma opowiadania na przykład o jakiejś postaci poprzez porównanie jej do bohatera o zupełnie innym charakterze.

Jako przykład niech posłuży seria stworzona przez Gakuteia, której głównym tematem było siedmiu bogów szczęścia. Portrety pięknych kobiet uzu-

<sup>9</sup> T. Screech, *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820. Przestrzeń Przepływającego Świata*, tłum. B. Romanowicz, W. Laskowska, J. Wolska-Lenarczyk, Kraków 2002, s. 94.

pełniono o atrybuty tych bóstw, co pozwala na odczytanie rebusu *mitate*, który czasami nie należy do łatwych. Aby skojarzyć piękną kobietę z jednym z bogów szczęścia, należy zwrócić uwagę na treść trzymanego przez nią malowidła. Widnieje na nim kilkukondygnacyjna pagoda – atrybut Bishamontena. Bóg ten, uchodzący za wojowniczego strażnika wiary, przedstawiany jest zawsze w zbroi, a mały model pagody (relikwiarz doczesnych szczątków Buddy) trzyma na dłoni (il. 5). Inny drzeworyt należący do tej samej serii nawiązuje do wizerunku boga szczęścia Ebisu, który zwykle przedstawiany był z rybą i wędką. Na drzeworycie piękna dama unosi wieko kosza, w którym leży ryba – atrybut boga Ebisu.

Do odczytywania rebusów, jakimi są parodie *mitate*, niezbędna jest głębsza wiedza odwołująca się do klasycznej literatury, wierzeń, a także tradycji kontynentalnych Chin, których kultura inspirowała Japonię. Jednym z popularnych tematów w sztuce chińskiej było siedmiu filozofów oddających się dyspacie w bambusowym gaju. Tymczasem przywilejem formy *mitate* jest nawiązanie do tego motywu poprzez przedstawienie kobiet z różnych klas społecznych podczas spotkania wśród bambusowych drzew (il. 7).

Analizując kategorie kobiecego piękna postrzeganego przez japońskich artystów, należy także pamiętać, że stara japońska tradycja zakłada istnienie demona kobiecej zazdrości, Hanya, zdolnego do najokrutniejszych podłości. Na prezentowanym drzeworycie śmiejąca się wiedźma wskazuje na zamordowane przez siebie dziecko, którego główkę o bladej buzi trzyma w drapieźnej dłoni (il. 8). Hokusai, artysta o niezwykle rozbudowanej wyobraźni, brutalnie obnażył piękno i zewnętrzną urodę kobiet, ostrzegając przed niebezpiecznym demonem drzemącym w kuszącym ciele<sup>10</sup>.

Niniejszy artykuł jest zaledwie krótkim szkicem wprowadzającym do tematu *bijin-ga*.

Każde z sygnalizowanych zagadnień, zarówno typ kobiecej urody, sposób przedstawiania sylwetek, estetyka szat czy fryzury, okazuje się wdzięcznym tematem do rozważań dzięki zachowanym drzeworytom nurtu *ukiyo-e*. Stanowią one, obok literatury, dokument utrwalający ideały piękna i ówczesną modę. Intrygujący wydaje się wątek płci zaszyfrowany w samym terminie *bijin-ga*. Jakkolwiek początków tej kategorii można doszukiwać się w XVII wieku, w japońskiej tradycji nabiera ona szczególnego znaczenia w kontekście na przykład teatru *kabuki*, z uwagi na odtwarzanie ról tylko przez mężczyzn. Tymczasem specyfika japońskiego pojmowania płci, którą określa się „dwupłciowością bohaterów”, ma swoją żywą kontynuację w rewiowym teatrze Takarazuka, w którym – od czasów jego założenia w 1914 roku – występują wyłącznie kobiety.

---

<sup>10</sup> Tekst artykułu oparty został na fragmentach wykładu *Bijin-ga – portrety pięknych kobiet* wygłoszonego przez autorkę 20 IV 2005 r. w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

I wreszcie pojęcie *bijin* jako zagadnienie językowe. Jakkolwiek potraktowane jako definicja pięknego człowieka, pięknej kobiety, prowokuje do podjęcia tematu opisywania pięknych postaci, albowiem język japoński, również współczesny, jest pod tym względem bardzo bogaty. Funkcjonujące do dziś pojęcie *bijin* określa klasyczny typ kobiecej urody, natomiast, by oddać słodki urok ładnej dziewczyny, wystarczy powiedzieć *kawaii*. Tymczasem dla piękna, które jest rzadkie, ulotne i swoją aurą wykracza poza sam typ fizycznej urody, zachowano określenie *utsukushii*, pojawiające się raczej rzadko we współczesnym świecie.

*Bijin-ga* or „Images of Beautiful Women” are one of the primary subjects in a form of Japanese art called *Ukiyo-e*, that reached its greatest popularity during the Edo period (1603–1868). The ephemeral nature of a moment was likened unto a gourd carried by the current of a river, and the whole era came to be called Floating World.

Along with the rising role of the townsman *chōnin* culture, Kabuki actors and courtesans in licensed entertainment districts became the celebrities of the time, although still belonged to demi-monde. The original understanding of the term *bijin* included beautiful men as well (Japanese *bi* – beautiful; *jin* – human being), so that the *bijin-ga* category (Japanese *ga* – image, picture) also described portraits of male actors. Courtesans were depicted in opulent outfits, either performing their daily routine activities or during spectacular parades, often accompanied by young girls called *kamuro*. The rather high cost of acquiring the company of such beauties made numerous less-affluent men (also those who had lost their whole fortunes in entertainment districts) purchase their portraits reproduced using the woodblock technique. Towards the end of the 18<sup>th</sup> century, the popularity of woodblock printing led to its use for depicting other women famous for their beauty: girls working at teahouses, shop assistants, and other city belles.

There are several aspects of feminine beauty to be considered as important in the case of *Ukiyo-e* woodblock prints. Some of them became the main themes of the article, just like beauty appraising for itself – model of beauty in Edo period and evolution of clothes, coiffures, and consummate beauty. Another idea connected with aesthetical category is *iki* term understand as a pose, way of being – temptation and rejection at the same time. The very characteristic idea in Japanese visual art was *mitate* – a kind of representations in which real characters were substituted by, for instance, figures of the opposite sex.

As the most celebrated Japanese masters of the time – such as Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Toyokuni, Hiroshige or Hokusai – worked on the artistic expression of portraits of celebrities, they acquired the status of works of art and, in subsequent centuries, became the objects of desire of collectors all over the world.

## **II. Zagadnienia konserwacji**



## **Rekonserwacja drzeworytu *Kwitnąca wiśnia nocą nad rzeką Sumida* Utagawy Hiroshige. O europejskiej konserwacji dzieł sztuki Dalekiego Wschodu na początku XX wieku**

W Europie znajdują się liczne dzieła sztuki pochodzące z Dalekiego Wschodu, a zwłaszcza z Japonii, które od połowy XIX wieku były masowo importowane do Europy. Dziś często spotykamy się z obiektami, które poddano ponownej oprawie bądź konserwacji, co niekiedy później stwarza konserwatorom poważne problemy.

### **Wczesna konserwacja**

Po otwarciu Japonii, czyli od okresu Meiji (1868–1912), liczne dzieła sztuki zaczęły wypływać za granicę, co było związane z ówczesną modą i zapotrzebowaniem na sztukę japońską wśród Europejczyków. Pośród interesujących nas obiektów były rzeczy takie jak drzeworyty, zwoje pionowe bądź poziome, wachlarze, drobne wyroby artystyczne, itd. Były one oprawiane i eksponowane według obyczaju i tradycji danego kraju. Jednak bardzo często ten obcy kulturze japońskiej sposób oprawy powodował, że obiekty te ulegały znacznie szybszemu zniszczeniu niż te, które były przechowywane w Japonii. Dlatego często spotykamy się z obiektami dalekowschodnimi w różny sposób oprawionymi lub „konserwowanymi”, które stwarzają niekiedy większy problem niż obiekty nie poddane konserwacji.

Przyczyny tego zjawiska można podzielić na trzy grupy. Pierwsza grupa to nieznamość sposobów oprawy i brak wiedzy na temat techniki wykonania i konserwacji dzieł sztuki dalekowschodniej w europejskich pracowniach konserwatorskich. Najczęściej spotykane błędy to: obcięcie marginesu (il. 1) – japoński artysta podpisywał się niekoniecznie przy krawędziach jak europejski artysta, lecz w dowolnym miejscu, a duża wolna przestrzeń wokół obrazu była zamierzonym efektem artystycznym. Następnym błędem mogą

być zagniecenia powstające podczas dublowania obiektu – jest to efekt nieświadomości i braku techniki oraz wiedzy na temat inaczej pracującego materiału.

Kolejnym rodzajem błędu było prasowanie w prasie introligatorskiej obiektów, a co najgorsze tych, które miały reliefy lub faktury – japoński papier jest wykonany z długich włókien roślinnych i przez to ma chropowatą strukturę, a prasa introligatorska mocno prasuje i zbija tę strukturę, przez co papier traci swój pierwotny charakter. Innym błędem jest zmiana formy obiektów (na przykład ze zwoju na inne formaty w ramce, na tekturę czy zdublowanie obiektów, które posiadają na odwrocie informacje ważne zarówno dla konserwatorów, jak i dla historyków sztuki. Barwniki, które wyblakły na powierzchni obrazu, mogą mieć intensywniejszą barwę na odwrocie lub, w przypadku drzeworytów, od odwrocia widać ślady *baren* – tamponika stosowanego do odbijania drzeworytów.

Druga grupa błędów to stosowanie do konserwacji materiałów negatywnie wpływających na obiekt – na przykład często do kleju dodawano ałunu, co skutecznie przyczyniło się do zakwaszenia tak dodanego podkładu, jak i grafiki czy obrazów. Zdarzało się, że do dublażu używano złej jakości papieru, stwierdzono również niemal karygodne przypadki, takie jak nakładanie werniksu na powierzchni obiektu lub przyklejanie taśmy bezpośrednio do obiektu.

Trzecia grupa jest związana z czasem ekspozycji. W Japonii zmienia się ekspozycję w zależności od pory roku i okazji nawet w domach prywatnych, w muzeach także okresowo zmieniana jest ekspozycja. W przypadku zwojów – zbyt długie przechowywanie powoduje powstawanie pionowych zagnieceń, natomiast gdy zwój jest cały czas powieszony, powstają poziome zagniecenia na całej powierzchni obrazu. Ponadto, w Japonii obiekty są przechowywane w odpowiednich pudłach z drewna paulowni (jap. *kiri*), w papierach japońskich, co zasadniczo chroni obiekt przed niekorzystnym wpływem światła i powietrza. Natomiast w Europie nie stosowano takich sposobów przechowywania i obiekty ulegały szybszemu zniszczeniu. Często były przechowywane bez specjalnej ochrony lub w tubach, które nie były dopasowane do rozmiaru obiektu (zbyt małe bądź zbyt duże), a także zawinięte w papier, który nie posiada specjalnych właściwości ochronnych.

## Japońskie drzeworyty wielobarwne i technika ich wykonania

Japoński drzeworyt wielobarwny, tzw. *nishiki-e*, do którego zalicza się konserwowany przykład grafiki Utagawy Hiroshige, został wynaleziony w latach sześćdziesiątych XVIII wieku w Edo, czyli w dzisiejszym Tokio. W Edo,



gdzie ukształtowała się tradycja drzeworytu, była duża liczba mieszczan, którzy potrafili pisać i czytać<sup>1</sup>. W miastach istniało dużo prywatnych szkół, gdzie uczono pisania i czytania oraz liczenia na japońskim liczydłe. W takim środowisku było naturalne, że technika druku została doprowadzona do perfekcji<sup>2</sup>.

Japońskie drzeworyty wielobarwne są dziś uznawane za dzieła sztuki, lecz nie były za takie uważane w ówczesnej Japonii. Traktowano je jako środek masowego przekazu. Dla Japończyków drzeworyty były źródłem informacji o aktualnych wydarzeniach, o polityce, modzie oraz miejscach wartych odwiedzin. Pełniły też rolę dokumentacyjną, którą współcześnie pełnią zdjęcia, a także edukacyjną, na przykład były używane w podręcznikach etykiety, w poradnikach dotyczących sztuki ubierania się lub makijażu. Były niedrogą, szeroko dostępną sztuką dla mas. Były także wykorzystywane jako element zdobniczy w papeteriach, grach planszowych, składanych papierowych zabawkach oraz rakietskach. Wysokie wymagania estetyczne Japończyków spowodowały niezwykle rozwój tej początkowo peryferyjnej sztuki.

Japońskie drzeworyty wielobarwne były dziełem nie tylko artysty. Była to praca zbiorowa, działało tu prócz artysty wielu rytowników i drukarzy. W takiej złożonej pracy bardzo istotną rolę spełniał wydawca, który był nie tylko sponsorem, ale i pomysłodawcą<sup>3</sup>.

Przed powstaniem dzieła wydawca zlecał artyście temat. Artysta wykonywał kilka swobodnych szkiców według wymagań wydawcy. Następnie artysta przystępował do wykonania starannego szkicu, który miał służyć do rycia matrycy. Był to rysunek wykonany czarnym tuszem na bardzo cienkim papierze *hanshita*. Po otrzymaniu pozwolenia<sup>4</sup> szkic był wysyłany do rytownika. Otrzymany rysunek był przyklejany licem do deski, na którą naniesiono bardzo równomiernie klej. Proces ten wykonywano dłonią, smarując i wklepując. Klej stosowany do tego celu był zrobiony z ryżu *himenori* lub z mąki pszennej *shofunori*, zależało to od upodobań pracownika. Bez względu na to, który klej został wybrany, musiał on mieć konsystencję dosyć gęstą. Po nawilżeniu *hanshity* kładziono ją delikatnie na deskę. Lekko gładzono, zaczynając od centralnej części, potem dążąc do każdego narożnika, w celu wyprostowania papieru i wyeliminowania pęcherzyków. Po nadaniu wilgoci papier w tym procesie się rozciągał, ta właściwość była oczywiście zawsze uwzględniona przez rytowników oraz drukarzy. Po przyklejeniu *hanshity* deska była suszona w cieniu.

<sup>1</sup> Z dostępnych statystyk wynika, że w ówczesnej Japonii odsetek mieszkańców miast, którzy w młodości chodzili do szkoły wynosił ok. 70%. *proponuje podać źródło – red.*

<sup>2</sup> <http://www.tvz.com/nishiki-e/nishiki1/nishiki15.html>

<sup>3</sup> T. Kobayashi, *Ukiyo-e no kansho-kisochishiki*, Shibundo 2000, s. 177.

<sup>4</sup> Po roku 1790 został wprowadzony wymóg kontroli cenzorskiej.

Deska była wycięta zazwyczaj z drewna wiśniowego, które było odpowiednio miękkie do rycia i równocześnie wytrzymałe, było także materiałem łatwo dostępnym. Najlepszym gatunkiem tego drzewa była wiśnia dzika z terenu Izu. Drewno z wiśni było stosowane nie tylko do drzeworytów, a do różnych dziedzin sztuki, był na nie ogromny popyt w ówczesnej Japonii. Papier używany do drzeworytów był bardzo cienki, więc po przyklejeniu do deski rysunek był wyraźnie widoczny od spodu. Jednak zdarzało się, że papier był nieco grubszy i rysunek był niewidoczny, w takim wypadku wałkując palcem, odrywano warstwę papieru od odwrocia. Jeśli był to druk do książek, często smarowano papier olejem, ale do drzeworytów wielobarwnych nie stosowano tej metody. Rytownik wycinał pierwszą deskę *omohan*, niszcząc rysunek. Miejsca wymagające większej precyzji, na przykład włosy lub twarze, wykonywał mistrz *tobori*, a resztą zajmowali się uczniowie.

Narzędzia używane do rycia można podzielić na cztery rodzaje: *kogatana*, *aisuki*, *nomi*, *marunomi*. Na początku wycinano po prawej i lewej stronie kreski, stosując *kogatana*. Po wycięciu kanałów przy konturach wycinano środkowe pole za pomocą *marunomi*. Na końcu wycinano miejsce między środkowym polem a konturem narzędziem *aisuki*. Im starsze deski, tym mają głębsze rycia, co było związane ze stopniowym doskonaleniem technologii odbijania. Deskę można było ryć stosunkowo płytko i podczas odbijania nie brudziły się miejsca, które nie miały być drukowane. Po wykonaniu pierwszej deski przystępowano do odbijania konturowej grafiki. Na tej grafice artysta zaznaczał kolory. Zależnie od ilości kolorów, odbijano tyle samo egzemplarzy czarno-białej grafiki, służących do wykonania desek kolorowych *shikiban*. Tak samo jak w wypadku pierwszej deski, ryto kolorowe deski, niszcząc rysunek. Zaznaczano na kolorowych deskach znak *kento*, co umożliwiała odbijanie kolejnych kolorów bez przesunięcia. Teoretycznie do każdego koloru potrzebna była osobna deska, ale w praktyce, jeśli partie się nie stykały, wycinano kilka kolorów na jednej desce.

Do odbijania stosowany był papier, który posiadał następujące cechy: był wytrzymały mechanicznie, o gładkiej powierzchni, dobrze wchłaniający farbę, miękki, produkowany z długich włókien<sup>5</sup>. Przed odbijaniem smarowano papier przy użyciu pędzla roztworem *dos*<sup>6</sup> w celu wzmocnienia papieru oraz ochrony przed rozlewaniem się farby na papierze. Następnie lekko zwilżano papier i przystępowano do odbijania. Odbijano najpierw kontur, potem od jaśniejszych kolorów do ciemniejszych, od mniejszego pola do większego<sup>7</sup>.

Powstanie dobrego drzeworytu nie zależało tylko od projektu. Była to współpraca sponsora i malarza z rytownikami i drukarzami, którzy odgrywali bardzo ważną rolę. Niektórzy artyści (malarze) wymagali, aby ich dzieło

<sup>5</sup> K. Ishii, *Nishiki-e no hori to suri*, Unsodo 1929, s. 56.

<sup>6</sup> Mieszanina kleju glutynowego z alunem.

<sup>7</sup> T. Kobayashi, *Ukiyo-e no kansho-kisochishiki*, Shibundo 2000, s. 179.

wykonał dany rytownik lub drukarz. Uważany za mistrza *ukiyo-e* Hokusai Katsushika był wyjątkowo wymagający i chciał, aby rytownik wykonał pracę dokładnie według jego precyzyjnego projektu, co było kłopotliwe dla wydawcy i sponsora. Z powodu trudnego charakteru Hokusai, niektóre jego dzieła nie zostały zrealizowane lub przerywano wydawanie serii. Natomiast Utagawa Hiroshige dawał swobodę współpracującym ludziom, doskonale zdając sobie sprawę z tego, że *ukiyo-e* jest dziełem zbiorowym i stwarzał współpracownikom możliwość realizowania własnych pomysłów oraz eksperymentowania z różnymi technikami<sup>8</sup>.

## Przykład wczesnej „konserwacji” i jej rekonserwacja

W przypadku rekonserwowanej grafiki *Kwitnąca wiśnia nocą nad rzeką Sumida*, wcześniejsze konserwacje były główną przyczyną zniszczenia tego obiektu. Jest to japoński drzeworyt wielobarwny *nishiki-e* wykonany przez Utagawę (Ando) Hiroshige w 1850 roku, wydany przez Iseya Ichibei (il. 2). Obiekt ten pochodzi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Grafika składa się z trzech części formatu *oban*, które tworzą jeden obraz w formie tryptyku. Format *oban* był najpopularniejszym rozmiarem dla drzeworytów barwnych w tamtych czasach, była to połowa *obosho*. Według opisu katalogu Muzeum Hagi, kobieta przedstawiona centralnie jest klientką *ryotei*<sup>9</sup>, a kobiety obok niej są pracownicami lokalu i odprowadzają ją ciemną drogą<sup>10</sup>. Muzeum Hagi, znajdujące się w prefekturze Yamaguchi, posiada ten sam tryptyk w innej kolorystyce.

Na każdej z części tryptyku w pobliżu dolnego prawego narożnika znajdują się: stempel autora, stempel wydawcy i dwa stemple kontroli cenzury. To świadczy, że każda część była tak komponowana, aby stanowić samodzielny obraz, dzięki czemu mógł on uzyskać kompozycję dynamiczną. Taki rodzaj drzeworytu pojawił się w Japonii w drugiej połowie XVIII wieku<sup>11</sup>. Ten rodzaj kompozycji dynamicznej miał również źródło w motywacjach ekonomicznych wydawcy, ponieważ przy takim rodzaju obrazu ludzie chętnie kupowali komplet, a nie tylko jeden z nich. Poza tym trudno było dostać tak duże deski, więc pomysł z wykonaniem osobno odbitek i składaniem ich później był z powodów technicznych i ekonomicznych racjonalny<sup>12</sup>.

Na odwróciu konserwowanej grafiki z Muzeum Narodowego w Warszawie znajdował się dublaż, który składał się z trzech części (il. 3). Przyklejony

<sup>8</sup> Idem, *Edo ukiyoe-o yomu*, Chikuma Shinsho 2002, s. 151-160.

<sup>9</sup> Jest to droga restauracja, będąca miejscem spotkań i życia towarzyskiego.

<sup>10</sup> T. Uragami, Kaikankinen, *Ukiyo-e hanga hen* (katalog wystawy), Yamaguchi 1996, s. 67.

<sup>11</sup> [http://museum.city.ena.gifu.jp/det7\\_1.html](http://museum.city.ena.gifu.jp/det7_1.html)

<sup>12</sup> T. Kobayashi, *Ukiyo-e no kansho-kisochishiki*, Shibundo 2000, s. 147.

został w czasie wcześniejszej „konserwacji”. Grafika ta po dotarciu do Europy została zdublowana na złej jakości papierze, przy użyciu kleju skrobiowego z dodatkiem alunu, co ujawniły badania technologiczne. Papier oryginalny był wykonany z włókien Kozo, natomiast papier dublażowy zrobiono ze słomy i lnu. Czynniki te negatywnie wpłynęły na kondycję oryginalnego papieru. Dublaż był na całej powierzchni pożółkły, szczególnie na krawędziach, a jego pH wynosiło 5,5. Było to prawdopodobnie spowodowane użyciem kleju, który przyczynił się do zakwaszenia papieru. Na całej powierzchni papieru widoczne były większe i mniejsze poziome zagniecenia, powstałe z powodu niewiedzy na temat japońskiego papieru i nieumiejętności pracy z nim. Największym problemem konserwatorskim był więc nieprawidłowy sposób dublowania obiektu.

## Przebieg prac konserwatorskich

Drzeworyty poddano dezynfekcji w parach PCMC. Po dezynfekcji sezonowano obiekty i wykonano dokumentację opisową oraz fotograficzną. Pierwszym etapem prac było oczyszczenie mechaniczne obiektów za pomocą gumek<sup>13</sup> w postaci wiórków. Wcześniejsza „konserwacja” umożliwiła użycie tego materiału do oczyszczenia, ponieważ dodatkowo przyklejono i spłaszczone powierzchnię grafiki. W przypadku grafik oryginalnych oczyszczanie jest jednym z najtrudniejszych zabiegów w konserwacji grafiki dalekowschodniej i wymaga niezwyklej ostrożności. Po oczyszczeniu wykonano próby na wrażliwość warstwy druku na wodę, aceton<sup>14</sup> i alkohol<sup>15</sup>. Okazało się, że barwniki nie płyną pod wpływem badanych rozpuszczalników. Na tej podstawie przystąpiono do rozdublowania obiektów.

Przed zabiegiem przygotowano równomiernie nawilżone bibuły. Wkładano obiekty między wilgotną bibułę od odwrocia a suchą od lica, dodatkowo zabezpieczając lico grafiki włókniną syntetyczną i pozostawiono na stole niskociśnieniowym na 10 minut. Po upływie tego czasu delikatnie oddzielano papier dublażowy od grafiki skalpelem, łopatką i pincetą. Zabieg ten wymagał dużej precyzji i był procesem pracochłonnym, ponieważ klej, którego użyto do dublażu, był z dodatkiem alunu i mocno zaimpregnował papier oryginalny. Powodowało to odrywanie papieru dublażowego wraz z warstwą papieru oryginału i jej rozdwojenie (il. 4). Po rozdublowaniu rozłączono poszczególne części tryptyku, poprzednio złączone papierem dublażowym.

Następnym etapem prac było zdejmowanie resztek kleju z odwrocia grafiki i mycie jej na stole niskociśnieniowym. Do zabiegu przygotowano rów-

<sup>13</sup> Gumki Milan, Pentel, Staedtler.

<sup>14</sup> Aceton PPH POCH Gliwice.

<sup>15</sup> Alkohol etylowy 96% ZPS „Polmos” Kutno.

nomiennie nawilżone bibuły filtracyjne. Na wilgotne bibuły kładziono obiekty licem do góry, a na nim kładziono suche bibuły i pozostawiano, stale kontrolując. Zmieniano bibuły w momencie ich zażółcenia się. Czynność tę powtórzono kilkakrotnie, aż do momentu, gdy bibuła pozostała biała. Zabieg ten dał dobry efekt. Odwrocie grafiki przed zabiegiem było całe zażółcone, a po zabiegu grafiki odzyskały swoją świeżość. Po tym zabiegu planowano na stole niskociśnieniowym całość obiektów szerokim pędzlem, nakładając MC 1%. Następnie pozostawiono obiekt do swobodnego wyschnięcia, co umożliwiło odzyskanie naturalnej faktury powierzchni grafik.

W kolejnym etapie pracy uzupełniono miejsca przetarć oraz ubytków papierem japońskim. Na stole podświetlonym położono obiekt i z papieru japońskiego wycinano łatki do miejsc ubytków. Następnie fazowano krawędzie łatek i wyciągnięto włókna oraz uzupełniono ubytki za pomocą półsuchego pędzelka, po czym zostawiono pod obciążeniem. W miejscach przetarć postąpiono tak samo jak w przypadku ubytków. Na krawędziach dodatkowo przyklejono paski z bibuły japońskiej. Do tego celu przygotowano klej ze skrobii modyfikowanej<sup>16</sup>. Klej zmieszano z wodą w stosunku 4:1 i gotowano w łaźni wodnej aż do momentu uzyskania przezroczystej, jednorodnej masy. Po ostygnięciu klej przetarto przez sito i rozrobiono pędzlem do kleju zwanym *noribake*, dodając kilkakrotnie niewielką ilość wody, aż do uzyskania konsystencji śmietany.

Kolejnym etapem prac było wyprostowanie obiektów na *karibari*. Naprężenie obiektu na *karibari* jest bezpieczną metodą w porównaniu z prasą europejską. Można naprężyć obiekt w ten sposób, że nie traci on swojej faktury i charakteru papieru, nie powodując zmiany wymiarów obiektu. W tym celu przygotowano paski z ręcznie czerpanego papieru japońskiego. Cięto wodą paski (o szerokości około czterech centymetrów) prostopadłe do kierunku papieru. Następnie gnieciono je, uzyskując efekt „harmonijki”. Kładziono obiekt na stole licem do dołu i przyklejano paski do krawędzi obiektu prawie samymi włóknami, za pomocą wcześniej przygotowanego rzadkiego kleju. Po przyklejeniu łączono poszczególne paski ze sobą. Następnie nawilżono obiekt za pomocą spryskiwacza i pozostawiono, aby ponownie się zrelaksował. Delikatnie podniesiono obiekt i przyłożono obiekt do *karibari*, po czym przyklejono górną krawędź klejem wcześniej przygotowanym. Następnie ustawiono *karibari* w pozycji pionowej i przyklejono przeciwległą krawędź, a następnie dwie pozostałe krawędzie. W ten sposób pod obiektem powstała „poduszka powietrzna”, co umożliwiało równomierne naprężenie włókien papieru podczas wysychania grafiki.

Obiekt pozostawiono na *karibari* na cztery tygodnie, kontrolując klimat jego otoczenia. Efekt naprężania każdej z grafik był bardzo zadawalający,

<sup>16</sup> Skrobia modyfikowana Emsland-starke GmbH, Emsland streBe 58, Posfach 1140. 4453 Emilchein.

papier został wyprostowany, a także odzyskał swoją naturalną delikatną fakturę. Podczas naprężania wykonano scalenie kolorystyczne uzupełnień obiektów. W tym celu zostały użyte farby akwarelowe<sup>17</sup>. Po zdjęciu grafik z *kari-bari*, usunięto z nich paski. Następnie połączono je ze sobą rzadkim klejem skrobiowym za pomocą stempelka do kleju<sup>18</sup> metodą opracowaną przez profesora Katsuhiko Masudę. Po połączeniu przyklejono dookoła tryptyku paski z papieru chińskiego. Ramy te przyklejono w celu ochrony krawędzi grafiki oryginalnej, a także służą one do oprawienia obiektu Hiroshige w *passe-partout*. Końcowym etapem prac było umieszczenie tryptyku w *passe-partout* wykonanym z bezkwasowej tektury (il. 5).

Efekt rekonservacji był zadawalający – spłaszczona powierzchnia drzeworytu odzyskała swoją naturalną fakturę, ponadto został usunięty dublaż, który był szkodliwy dla kondycji papieru oryginalnego. Po uwolnieniu od papieru dublażowego stało się również widoczne odwrócenie grafiki, gdzie zauważalne są ślady *baren* – ważna informacja na temat techniki wykonania drzeworytu.

**W celu właściwej ochrony dóbr kultury i dzieł sztuki dalekowschodniej konieczne jest:**

- Zapoznanie się z techniką wykonania dzieła sztuki i charakterem materiałów z których powstało.
- Zapoznanie się z tradycyjną w danym kraju metodą konserwacji tego typu dzieł.
- Usunięcie wcześniejszych napraw i konserwacji, które pozostawione mogą przyczynić się do dalszej destrukcji obiektu.
- Stosowanie tradycyjnych i dobrych jakościowo materiałów do konserwacji lub rekonservacji obiektu.
- Stworzenie korzystnych warunków ekspozycji i przechowywania, biorących pod uwagę specyfikę i charakter dzieł sztuki dalekowschodniej.

Re-conservation of the woodblock print *Night View of Cherry Blossoms at the Sumida River* by Utagawa Hiroshige. Conservation of artwork from the Far East by Europeans at the beginning of the 20th C

In Europe there are many artworks from the Far East, and particularly from Japan. Beginning in the middle of the 19th C. they were imported to Europe in big numbers due to their popularity, as they became the object of fashion. Today we often find such kind of objects, reframed or restored in European art conservation studios.

<sup>17</sup> Farby akwarelowe Van Gogh, Royal Talens, Holland.

<sup>18</sup> Jest to specjalny stempelek, do którego przyczepiono rzep. Stempel ten umożliwia przyklejenie mocne, ale łatwe do odklejenia. Jest to wynalazek prof. Katsuhiko Masudy z Uniwersytetu Showa Joshi i został подарowany autorce.

However, such objects are a serious problem for the contemporary conservation specialists, as they were treated by people without any knowledge about techniques the artists applied, and without any experience in restoring this kind of artwork.

The example of an artwork which underwent an unprofessional conservation is a multi-colored woodblock print by Utagawa Hiroshige, titled *Night View of Cherry Blossoms at the Sumida River*, owned by the National Museum in Warsaw. The main reason of damages to this artwork was the early repair work, which resulted in the further deterioration of the object.

During current conservation work the potential factors of the further destruction of the object were removed. The whole conservation process was done for the graduation diploma in the Department of Paper and Leather Conservation and Restoration at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń.

Necessary for the proper preservation of art objects from the Far East is the recognition of their unique properties, and particularly of their differences from the European artwork.





## **Oczyszczanie zabytkowych japońskich malowideł i drzeworytów – technologiczne, estetyczne i transkulturowe aspekty zabiegu konserwatorskiego**

We współczesnej światowej kulturze zjawisku globalizmu towarzyszy hiperlokalizm. Im bardziej wzrasta świadomość globalna, tym staranniej staramy się jednocześnie ochraniać naszą lokalną tożsamość. Analiza zagadnień związanych z oczyszczaniem japońskich malowideł i drzeworytów to dobry pretekst zarówno do rozważań na temat problemów estetycznych, jak i różnorodności kulturowej i elementów transkulturowych we współczesnej konserwacji.

W obecnych czasach podejmowane są próby uporządkowania pewnych zmian w teorii i praktyce konserwacji. Zmiany te dotyczą między innymi zagadnień oczyszczania obiektów zabytkowych. Dyskusje na temat zabiegu oczyszczania podczas konserwacji toczą się na kilku płaszczyznach – nie tylko technologicznej, ale także estetycznej i kulturowej. Aby zrozumieć przyczyny innego podejścia do zagadnień oczyszczania we współczesnej konserwacji, trzeba przede wszystkim prześledzić charakter zmian we współczesnej estetyce. Estetyka jest obecnie rozumiana z jednej strony jako szeroka wiedza, oparta na refleksji nad dziełem sztuki, jego tworzeniem i odbiorem, z drugiej strony pojmuje się ją jako zobiektywizowaną dyscyplinę filozoficzną. W związku z załamaniem racjonalizmu w końcu XX wieku i „estetyzacją” całej naszej rzeczywistości, estetyka jest obecnie uważana za tą część filozofii, która potrafi wyjątkowo dobrze tą rzeczywistość scharakteryzować<sup>1</sup>. Na zmiany we współczesnej konserwacji i restauracji wpłynęły w największej mierze dwa złożone zjawiska estetyczne: rozwój postmodernistycznej koncepcji „dzieła otwartego” i tzw. estetyka ekologiczna.

Współczesna filozofia zrodziła refleksję na temat złożonych relacji pomiędzy dziełem sztuki a czasem i odbiorcą. Estetyka postmodernistyczna opra-

---

<sup>1</sup> K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. eadem, Kraków 2000, s. 285.

cowała pojęcie „tożsamości fazowej” dzieła, uwypuklając jego nieciągłość w czasie. Powstało pojęcie sztuki jako formy z założenia otwartej, ulegającej nieustannej zmianie w nieskończonym procesie interpretacji kolejnych odbiorców. Estetyczna koncepcja „dzieła otwartego”, opracowana w oparciu o analizę niektórych dzieł sztuki współczesnej<sup>2</sup>, posiada niezwykle ważne odniesienia do konserwacji dzieł sztuki.<sup>3</sup> W myśl tej koncepcji dzieło znajduje się bowiem w nieustannym „ruchu”, warunkowanym także przez czas. Proces konserwacji zaś nie tylko interpretuje dzieło, ale także stwarza potencjalne możliwości interpretacyjne w przyszłości. Proces konserwacji jest więc sam „dziełem otwartym”, nie tylko na przeżycia estetyczne przyszłych odbiorców, ale także i działania przyszłych konserwatorów, zakładającym równoprawność wielu możliwości interpretacyjnych.

Od połowy XX wieku rozwijało się pojęcie sztuki jako systemu. Idea „dzieła otwartego” była jedną z pierwszych koncepcji o charakterze systemowym. Zgodnie z teorią informacji, dzieło sztuki zaczęło być pojmowane jest jako zbiór możliwych do rozkodowania komunikatów, gdzie wartości estetyczne są tylko jednym z elementów przekazu. Celem rozkodowania dzieła sztuki, jako systemu znaków, jest uzyskanie wiedzy na temat wszystkich elementów przekazu: fizyczności dzieła, jego struktury formalnej itd.<sup>4</sup> Rozwój teorii informacji i jej wpływ na nauki o sztuce, przyczyniły się także do pojmowania konserwacji jako dziedziny jednocześnie nauki i sztuki, dziedziny o charakterze interdyscyplinarnym, posługującej się rozbudowaną i wielopłaszczyznową dokumentacją – technologiczną, historyczną, ikonograficzną.

Z drugiej strony, w estetyce pod wpływem nurtów ekologicznych nastąpiło szereg zmian. Estetyka „ekologiczna” stanowi w istocie bardzo złożone i niejednolite zjawisko. Pojawiła się początkowo jako tzw. estetyka środowiskowa – filozofia o charakterze holistycznym, zwracająca uwagę na złożoną siatkę relacji społecznych, kulturowych i psychologicznych<sup>5</sup>. Z tego nurtu niewątpliwie wywodzą się prace konserwatorskie obejmujące zarówno dzieło, jak i jego środowisko naturalne – oparte na świadomości integralności pewnych zespołów i organizmów. To dzięki temu nurtowi prace konserwatorskie

<sup>2</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994.

<sup>3</sup> W. Liszewska, *Poetyki współczesne a rekonstrukcja dzieł sztuki*, [w:] *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, Warszawa 1997; eadem, *Wpływ współczesnej estetyki na konserwację i restaurację dzieł sztuki*, [w:] *Dzieło Sztuki a Konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS Kraków 20-22 XI 2003*, red. D. Nowacki i J. Żmudziński, Kraków 2004.

<sup>4</sup> M. Ostrowicki, *Zastosowanie teorii systemów w estetyce. O systemowym sposobie istnienia przedmiotów estetyki*, [w:] *Estetyki filozoficzne...*

<sup>5</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyka ekologiczna*, [w:] *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 1988; A. Berleant, *The aesthetics of environment*, Philadelphia 1992; *Estetyka a ekologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1992; M. Gołaszewska, *Homo ecologicus – modele estetyzacji życia – ekologiczny punkt widzenia*, [w:] *Estetyka a ekologia...*

zaczęły uzyskiwać szeroki kontekst społeczny, kulturowy i psychologiczny. Zaczęto rozważać sens powrotu wywiezionych dzieł sztuki do ich właściwego środowiska kulturowego.

Jednocześnie zaczęto postrzegać sam czas jako element sytuacji estetycznej. Dostrzeżono wartość zniszczonej formy, noszącej ślady działania czasu i użytkowników. Rozgorzały dyskusje na temat sensu i zakresu wielu czynności konserwatorskich, między innymi zabiegu oczyszczania zabytkowych powierzchni. Słusznie zwrócono uwagę, że niektóre procesy konserwatorskie, w tym proces oczyszczania, są założenia nieodwracalne. Zaczęto podkreślać potencjalne niebezpieczeństwa – w trakcie takiego zabiegu usuniętych może zostać szereg cennych informacji, dotyczących technologii i techniki wykonania oraz historii użytkowania zabytku.

Eko-estetyka operuje bardziej pojęciami energii i procesu niż podmiotu i przedmiotu<sup>6</sup>. W rozumieniu eko-estetyki, każde doświadczenie może być bowiem uważane za doświadczenie sztuki – obejmuje w ten sposób wartościowanie elementów codziennego życia. W myśl tej estetyki to my jesteśmy twórcami naszego życia, które jest dziełem sztuki<sup>7</sup>. Zmiany w estetyce pod koniec XX wieku miały bardzo istotne odniesienia w postaci zmian w teorii i praktyce konserwacji. Współczesna estetyka, z filozofią procesu i rzeczywistości, wkracza obecnie w zakres antropologii filozoficznej. Wraz z nią wkracza także w ten obszar konserwacja dzieł sztuki. Stąd też, we współczesnej konserwacji zwrócono uwagę na zachowanie tożsamości kulturowej obiektów etnograficznych, nie tylko pod względem materii, ale także procesu przeprowadzania konserwacji. Zwrócono uwagę na stosowanie w konserwacji kategorii estetycznych danej kultury oraz na konieczność uwzględniania lokalnych koncepcji czasu.

Dobrym tego przykładem jest konserwacja sztuki dalekowschodniej, gdzie tradycje konserwacji dotyczą bardziej „idei” dzieła niż jego „materii”, a podejście do zagadnienia rekonstrukcji i autentyczności dzieła jest zupełnie inne niż na Zachodzie. Odmienność podejścia do zagadnień konserwacji dotyczy nie tylko sztuki dalekowschodniej, ale także na przykład sztuki Amerykańskich Indian czy australijskich Aborygenów. Analiza obiektów etnograficznych, przeprowadzana dla celów konserwatorskich, może bowiem zawierać dodatkowe, często złożone zagadnienia, które nie są związane z samą materią dzieła. Refleksja o braku całkowicie uniwersalnych wartości we współczesnej konserwacji znalazła swoje odniesienie w takich oficjalnych dokumentach jak *Nara Document of Authenticity* (1994)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984.

<sup>7</sup> Eadem, *Estetyka o orientacji empirycznej*, [w:] *Estetyki filozoficzne...*

<sup>8</sup> *Nara Document of Authenticity*, [w:] *Report of the Experts Meeting. 1994 Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, <http://www.unesco.org/who/archive/nara94/html>.

Niebagatelny wpływ na rozszerzenie pola badawczego estetyki miały elementy innych kultur. Przykładem jest tu wpływ estetyki japońskiej, obejmującej także wiele obszarów codziennego życia, podniesionych do rangi sztuki. W estetyce tej ważna właśnie filozofia procesu na przykład wykonania jakiejś czynności. Estetyka japońska jest zjawiskiem bardzo złożonym, którego źródła należy szukać zarówno w kulturze dworskiej okresu Heian (794-1192), jak i w buddyzmie zen. Cała grupa japońskich kategorii estetycznych dotyczy ulotności, nietrwałości w czasie, podkreśla znaczenie patyny, zużycia, znaków czasu, prawdę materiałów. Ta kategoria estetyczna mogła być wkalkulowana w technologię wykonania malowideł i drzeworytów, gdyż niektórzy artyści japońscy, świadomi zmian, jakie w ich dziele spowoduje czas, z rozmysłem je wykorzystywali. Konserwator powinien rozpoznać i ochronić takie elementy formalne. Wiele japońskich kategorii estetycznych ma także wpływ na konserwację japońskich malowideł i grafik.

Ważnym elementem japońskiej estetyki jest kategoria „pustej” przestrzeni (nicości, pustki), stanowiącej potencjał otwierający duchową perspektywę. W malowidłach japońskich bardzo istotna jest subtelna relacja dużych, pozornie pustych przestrzeni tła z innymi elementami przedstawienia. Zarówno działanie czasu – naturalne starzenie się materiałów, zanieczyszczenia powierzchni – jak i proces oczyszczania, mogą zaburzyć tę relację. Dlatego japońskie malowidła są w bardzo niewielkim stopniu czyszczone w procesie konserwacji.

Obok umiłowania prostoty środków wyrazu, japońskie koncepcje estetyczne obejmują także kategorie piękna opartego na zestawieniu kontrastów – elementów bogato zdobionych i złożonych z elementami o skromniejszej czy wręcz spatynowanej formie. Ma to swoje odniesienia do japońskiej konserwacji. Stare oprawy zwojów wymieniano na nowe, zestawiając nowe, błyszczące złotem oprawy zwojów ze zniszczoną formą samych malowideł. Wymiana jedwabnej oprawy malowideł była od wieków spowodowana nie tylko wymaganiami samej technologii wykonania zwoju, ale także dalekowschodnim podejściem do samego zagadnienia rekonstrukcji. Proces wymiany jedwabnej oprawy wiązał się zwykle z zabiegami konserwatorskimi samego malowidła. Obecnie ślady zniszczeń na malowidłach są zwykle pozostawiane, a retusz jest stosowany niezwykle oszczędnie.

Analiza poprzedzająca przeprowadzenie konserwacji (w tym wypadku zabiegu oczyszczania) musi obejmować także zagadnienia technologiczne. Technologiczna strona procesu oprawy zwoju jest mocno zakorzeniona w dalekowschodniej tradycji kulturowej. Sztuka oprawy zwojów *Hyōgu* jest częścią kultury japońskiej, a współczesne malarstwo jest także chętnie oprawiane dawnymi metodami. Sztuka dublowania i oprawy malowideł rozwija się na Dalekim Wschodzie od prawie dwóch tysięcy lat, biorąc swój początek w kolebce tej cywilizacji – Chinach. W Japonii, gdzie tradycja jest niesłychanie silna, dawne techniki i technologie przetrwały do dnia dzisiejszego w prawie

niezmienionej formie. Zgodnie z założeniami filozofii procesu, ważny jest nie tylko efekt końcowy, ale także to, w jaki sposób wykonuje się oprawę i konserwację. Narzędzia, materiały i przeprowadzane zabiegi mają nie tylko wymiar technologiczny i techniczny, ale także estetyczny. Ważna jest kolejność wykonywania czynności i ich związek z tradycją. Dlatego Japończykom tak trudno jest zaakceptować fakt, że ich sztuka jest konserwowana w zachodnich pracowniach, z użyciem nietradycyjnych dla sztuki japońskiej materiałów i technik. Na szczęście zmiany, jakie dokonały się w teorii zachodniej konserwacji, pozwalają na uwzględnienie japońskiej specyfiki.

Podłożem dla malarstwa dalekowschodniego jest przede wszystkim jedwab oraz papier, wykonywany z lokalnych surowców<sup>9</sup>. Japońskie jedwabne podłoża malarskie zrobione są zwykle z jedwabiu hodowanego z rodzaju *Bombyx mori*<sup>10</sup> i posiadają najczęściej prosty splot płócienny, z nici wielowłóknistych, nie skręcanych lub słabo skręcanych. Grubość nici może być różna. Podłoża te są najczęściej dość luźno tkane. Czasami osnowy są grupowane w wiązki po dwie (il. 1). Grubość nici może się znacznie różnić dla poszczególnych podłoży, tak jak i wielkość przestrzeni pomiędzy niemi. Jedwab japoński charakteryzuje się dużą cienkością i wytrzymałością. Jedwabne podłoża malarskie były najczęściej zaklejane wodnym roztworem kleju zwierzęcego z dodatkiem alunu, co miało na celu stabilizację podłoża. Stopień tego zaklejenia mógł się znacznie różnić dla poszczególnych podłoży. Często funkcję stabilizującą pełniły pozostałości serycyny<sup>11</sup>. Jedwabne podłoża malarskie bardzo często były w całości barwione barwnikami roślinnymi<sup>12</sup>. Tak zabarwione zostało na przykład podłoże malowidła Mori Sosen pt. *Małpy pod ośnieżoną sosną* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 2). Naturalne barwniki z biegiem czasu blakną, pod wpływem światła słonecznego.

Degradacja włókna jedwabnego może przebiegać stosunkowo szybko na skutek wpływu wielu czynników fizycznych, chemicznych oraz biologicznych i polega głównie na procesach utleniania i/lub hydrolizy. Pod wpływem światła słonecznego bardzo szybko następuje fotochemiczna oksydacja zwana fotolizą. Tkanina jedwabna kruszeje i ciemnieje. Degradacja powłoki serycynowej ułatwia odszczepianie się poszczególnych fibryli od włókna, czego

<sup>9</sup> Istnieją także przykłady wykorzystywania innych podłoży, jak np. tkaniny konopne.

<sup>10</sup> J. Winter, *Paints and supports in Far Eastern pictorial art*, „The Paper Conservator” 1985, vol. 9.

<sup>11</sup> J. Winter, *op. cit.*

<sup>12</sup> Z powyższych powodów włókna jedwabne w tkaninach zabytkowych były często, w wyniku obróbki, w mniejszym lub większym stopniu pozbawiane powłoki serycynowej (odklejone). W Japonii proces „odklejania” włókien jedwabnych jest nazywany *neri* i w procesie tym gorąca woda jest mieszana z popiołem drzewnym. Jednak wiele z badanych zabytkowych tkanin jedwabnych wykazuje wyraźną obecność serycyny na powierzchni włókna. Zob. M.A. Becker, Y. Magoshi, T. Sakai, N.C. Tuross, *Chemical and physical properties of old silk*, „Studies in Conservation” 1997, vol. 42, nr 1.

efektem może być zmiana wyglądu tkaniny. W wyniku procesów rozpadu oraz chemicznej przebudowy struktury włókna następuje obniżenie jego właściwości mechanicznych i optycznych, utrata elastyczności i jego przebarwienie. Degradację włókna katalizuje działanie temperatury, wilgotności i zanieczyszczonego powietrza oraz soli niektórych metali<sup>13</sup>. Jednakże w sprzyjających warunkach przechowywania krystaliczna struktura włókna jedwabnego wykazuje się dużą trwałością.

Drugim, najczęściej używanym podłożem malowideł, jest papier japoński<sup>14</sup>. Wykorzystywany był głównie papier z włókien japońskiej morwy *kozy*, ale stosowanych jest także wiele dodatków, jak między innymi słoma ryżowa czy bambus. Gorszej jakości papiery mogą zawierać także dodatki ścieru drzewnego. Papiery japońskie z włókien *kozy* są generalnie strukturami długowłóknistymi, o dużej przezroczystości, giętkości i stosunkowo dobrej wytrzymałości oraz znakomitej kohezji – co czyni z nich potencjalnie świetny materiał zarówno na podłoże, jak i materiał dublujący<sup>15</sup>.

Spoiwem organicznych i nieorganicznych pigmentów w malarstwie japońskim jest klej glutynowy. Warstwa malarska nakładana jest najczęściej bardzo cienko. Luźny splot jedwabnego podłoża w dalekowschodnim malarstwie ma swoje znaczenie technologiczne. Warstwa malarska wnika głęboko w strukturę tkaniny oraz pierwszej papierowej warstwy dublującej, która w ten sposób stanowi integralną całość z jedwabnym licem, co chroni ją przed mechanicznym uszkodzeniem.

Zdarzają się także partie malowane grubszą warstwą, które są bardzo podatne na uszkodzenia mechaniczne w trakcie użytkowania malowidła, a także w czasie ewentualnego oczyszczania. Z biegiem czasu, na skutek mechanicznej pracy podłoża, powstają mikrospeknięcia warstwy malarskiej – te najbardziej charakterystyczne dla malowideł japońskich to prostokątne i ukośne pęknięcia. Dlatego malowidła te prawie zawsze wymagają konsolidacji, chociaż speknięcia są często widoczne jedynie na poziomie mikroskopowym. Najlepszym rozwiązaniem jest ograniczenie ilości zabiegów i połączenie czyszczenia i konsolidacji, co jest możliwe przy zastosowaniu tradycyjnych metod japońskiej konserwacji.

Środek stosowany do czyszczenia i konsolidacji malowideł w Japonii to algowy hydrokoloid *funori*, który uzyskiwany jest z czerwonych wodorostów morskich, głównie z odmiany *Gloiopeltis furcata*<sup>16</sup>. *Funori* zbudowane są

<sup>13</sup> R.V. Kurupillai, S.P. Hersh, P.A. Tucker, *Degradation of silk by heat and light*, w: *Historic textile and paper materials – conservation and characterization*, Washington DC 1986.

<sup>14</sup> Japończycy rozwinęli papiernictwo na bazie rodzimych roślin – *gampi*, *kozy* i *mitsumaty*. K. Masuda., *Japanese paper and HYOGU*, „The Paper Conservator” 1985, vol. 9; S. Hughes, *WASHI – the world of Japanese paper*, Tokyo–New York–San Francisco 1978.

<sup>15</sup> W Liszewska, *Papier japoński jako materiał w konserwacji dzieł sztuki*, „Ochrona Zabytków” 1998, nr 3.

<sup>16</sup> W Japonii używany jest również w pewnych technikach malarskich, na przykład w *kiri-*



w oparciu o cząsteczki galaktozy (il. 1). Głównym składnikiem wodorostów jest polisacharyd z grupą siarczanową<sup>17</sup>. Frakcjonowanie *funoran* wykazało istnienie czterech frakcji, z których trzy zawierają różne ilości D-galaktozy, 6-O-metylo-D-galaktozy i 3,6-anhydrogalaktozy oraz kwasu siarkowego (VI). Czwarta, główna frakcja, zawiera oprócz tego 2-O-metylo-3,6-anhydro-L-galaktozę<sup>18</sup>.

Analiza widma *funori* w podczerwieni wykazuje występowanie silnego pasma przy 3396 cm<sup>-1</sup>, odpowiadającego grupie hydroksylowej polisacharydów, pasma przy 2924 cm<sup>-1</sup>, charakterystycznego dla drgań rozciągających w związkach alifatycznych oraz pasma przy 1644 cm<sup>-1</sup>, odpowiadającego drganiom deformacyjnym wiązań lub wiązaniom amidowym<sup>19</sup> (il. 4).

Siła klejąca *funori* jest dość niska, ale nie spada gwałtownie na skutek obniżania się stężenia kleju, co pozwala na zastosowanie go w niskich stężeniach. Także lepkość *funori* jest niewielka. Badania starzeniowe *funori*<sup>20</sup> wykazały, że nałożenie tego hydrokoloidu nie tylko podnosi właściwości mechaniczne włókna jedwabnego, ale także w pewnym stopniu chroni je przed procesami starzeniowymi. Klej nie wnika głęboko w strukturę włókna jedwabnego, tworząc wokół niego „otoczkę” (il. 5). *Funori* zostało wykorzystane do oczyszczania buddyjskiego malowidła *Kontemplacja*, malowidła Mori Sosen *Małpy pod osnieżoną sosną* oraz kilku drzeworytów japońskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Zastosowanie *funori* pozwala

---

*kane*, oraz w pozłotnictwie i przy wytwarzaniu papierów marmurkowanych *suminagashi*. Stosowany jest do zaklejania i wzmacniania tkanin, nici oraz papieru, a także do dekoracji porcelany.

<sup>17</sup> Szczegółowe informacje na temat budowy, bibliografię tematu oraz wyniki badań własnych zawierają publikacje – W. Liszewska, *Japanese Polysaccharide Adhesives – Wheat Starch and Funori in Theory and Practical Conservation Treatments*, „Papier Restaurierung – Mitteilungen der IADA” 2005, Vol. 6, No .4; eadem, *Japońskie kleje polisacharydowe jako spoiwo w konserwacji zabytkowych tkanin jedwabnych oraz papieru*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 2.

<sup>18</sup> Cząsteczki tego głównego komponentu składają się głównie z, przemiennie powtarzających się, reszt -D-galaktopiranozowych i 3,6-anhydro- $\alpha$ -L-galaktopiranozy. Te pierwsze reszty posiadają połączenia na pozycji – 1,3, a ich 6 pozycja zawiera grupę siarczanową (VI) i grupę O-metylową w proporcjach 100:15. Reszty anhydro-cukrowe są połączone na pozycjach –1,4. Ich 2-pozycja zawiera częściowo wolne grupy hydroksylowe, częściowo grupę siarczanową (VI) i częściowo grupę O-metylową, w proporcjach molowych, odpowiednio jak 73:20:4. Frakcje różnią się między sobą skręcalnością optyczną i zdolnością do żelowania. Główny komponent zawiera 120 grup siarczanowych (VI) na 100 reszt D-galaktozowych. W tym około 100 grup siarczanowych (VI), ze 120-tu, jest umiejscowionych na 6-pozycji reszt D-galaktozowych. Pozostałe 20 grup siarczanowych (VI) może być umiejscowionych w dowolnej dostępnej grupie hydroksylowej, ale głównie znajdują się w 2-hydroksylowych grupach reszt anhydro-cukrowych; S. Hirase, K. Watanabe, *Fractionation and structural investigation of Funoran*, [w:] Proceedings of 7<sup>th</sup> International Seaweed Symposium 1971, John Wiley and Sons 1972.

<sup>19</sup> Badania z użyciem spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera zostały wykonane w ramach badań statutowych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Badania wykonała dr I. Zadrozna przy współpracy dr W. Liszewskiej.

<sup>20</sup> Badania zostały zrealizowane w ramach projektu badawczego nr 1 H01 E005 516 zrealizowanego w latach 1999–2002, finansowanego ze środków Komitetu Badań Naukowych.

na przeprowadzenie bardzo delikatnego oczyszczania. Jest ono jednak na tyle skuteczne, że niektóre partie malowideł stały się widoczne dopiero po przeprowadzeniu tego zabiegu.

Malowidło *Kontemplacja* z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>21</sup> zawiera partie malowane bardzo cienko, ale fragment skały na pierwszym planie, malowany grubą warstwą azurytową, wymagał nie tylko oczyszczenia, ale i konsolidacji. W wypadku tego malowidła konieczne było częściowe oczyszczenie i wizualne scalenie złej jakości retuszy. Retusze te nie zostały do końca usunięte, co zarazem umożliwiło pozostawienie śladów użytkowania tego obiektu. Fragmentom zawierającym złocenia został natomiast przywrócony blask. Nieco odmiennie przedstawiały się zagadnienia związane z oczyszczaniem malowidła *Małpy pod ośnieżoną sosną* Mori Sosen ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>22</sup> (il. 6). Malowidło było bardzo brudne i pociemniałe. Pierwotnie miało kolor znacznie bardziej żółty, co widoczne było w partii zakrytych marginesów, gdzie żółty barwnik organiczny nie wyblakł pod wpływem światła. Przeprowadzona analiza wykazała, że do żółtego barwnika dodano koszenili. Odcień podłoża był więc starannie dobrany i miał duże znaczenie w relacji do innych elementów przedstawienia. Przeprowadzone badania spektrofotometryczne wykazały, że po oczyszczeniu nie tylko wzrosła jasność, ale także w niewielkim stopniu żółtość podłoża, co było celem tego zabiegu<sup>23</sup>. Pierwotne relacje zostały przynajmniej w pewnym stopniu przywrócone.

*Funori* zastosowano także z dobrym skutkiem do oczyszczania barwnych drzeworytów *Kurtyzana Shiratama...* Utamaro II (druga połowa XIX wieku) oraz *Piękna z ptakami* Kunisady Utagawy (1872) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>24</sup>. Drzeworyty te były bardzo zniszczone. Warstwy papieru oprócz oczyszczenia wymagały konsolidacji. Przeprowadzony zabieg z użyciem *funori* okazał się tyleż skuteczny, co delikatny, nie osłabił bardzo wrażliwej, kolorowej warstwy graficznej. W wypadku papierowych podłoży tych drzeworytów niemożliwe było zastosowanie mechanicznych środków czyszczących ze względu na odspojenia włókien. Zastosowanie środka jedno-

<sup>21</sup> E. Krzyczkowska-Roman, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich malowidła „Kontemplacja” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, pod kier. dr Weroniki Liszewskiej, ASP w Warszawie 2006.

<sup>22</sup> W. Liszewska, *Dokumentacja konserwacji i restauracji malowidła Mori Sosen „Małpy pod ośnieżoną sosną”*, ASP w Warszawie 2007.

<sup>23</sup> Badania zostały wykonane w Laboratorium Techniki Dokumentacyjnych Wydziału Konserwacji i Restauracji ASP w Warszawie na spektrofotometrze Datacolor 450/Color Tools Paper. W badaniach zastosowano przesłonę XLAV o średnicy 34 mm. Monitorowano zmiany jasności i żółtości wybranych fragmentów malowidła przed, w trakcie oraz po konserwacji, zob. W. Liszewska, *Dokumentacja konserwacji...*

<sup>24</sup> D. Dzik, *Dokumentacja konserwacji i restauracji siedmiu drzeworytów japońskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, pr. mgr. pod kier. dr Weroniki Liszewskiej, ASP w Warszawie 2004.



częściej czyszczącego i konsolidującego powierzchnię papieru było więc najwłaściwszym rozwiązaniem. W oczyszczaniu tych malowideł i grafik zostały wykorzystane bardzo oszczędne środki. Konserwacja została więc przeprowadzona w oparciu o techniki stosowane w japońskiej konserwacji oraz zgodnie z japońską estetyką.

Japoński warsztat oprawy zwojów wniósł bardzo istotny wkład do zachodniej konserwacji. Wiele materiałów, metod i narzędzi, związanych z japońską sztuką oprawy malowideł, jest obecnie stosowanych w prawie każdej pracowni konserwacji papieru na zachodzie. *Funori* znalazło zastosowanie jako środek konsolidujący dla zachodnich miniatur i gwaszy.

Jednak, oprócz technologii, nastąpiła także asymilacja pewnych wartości: oszczędności stosowanych środków, ograniczenia ingerencji w estetyczny wyraz dzieła, akceptacji zniszczonej formy. Zmieniło się nastawienie zachodniej konserwacji do zabiegu oczyszczania jako takiego, który stosowany jest coraz oszczędniej. Źródła tych zmian można szukać zarówno w kulturze Zachodu, jak i Wschodu. Proces konserwacji dzieła powstałego w danej kulturze, przeprowadzany przez osoby spoza tej kultury, może być zjawiskiem o charakterze transkulturowym.

Jeżeli prawdą jest teza, że sposób widzenia i myślenia zależy od zasobu doświadczeń kulturowych, to współczesna konserwacja dzieł sztuki, uwzględniająca specyfikę sztuki etnograficznej, a jednocześnie transkulturowa, jest tego dobrą ilustracją.

## Cleaning of Japanese paintings and prints

### – technological, aesthetical and trans-cultural aspects of the conservation treatment

The more our global consciousness increases, the more we try to protect our local identity.

This analysis of the problems connected with the cleaning treatment represents the good opportunity for the studies on aesthetical and trans-cultural problems in conservation.

The author discusses the particular subjects in contemporary aesthetics, which influences the theory and practice of the conservation of the works of art. The problem of the cleaning is also considered in Japanese aesthetics' context.

The complex technological issues connected with the cleaning treatment of Japanese art-works are then discussed. The Japanese seaweed hydrocolloid *funori* is presented, as the material which successfully can be used for cleaning the silk and paper backings.

Some tests as well as the conclusions of the experimental work are presented. The examples of the usage of the *funori* in the cleaning treatments are discussed. Some conservation treatments of Japanese paintings and prints from the collection of National Museum in Warsaw (Poland) are presented.



Erika Krzyczkowska-Roman

## **Kontemplacja – japońskie malowidło na jedwabiu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie**

### Wstęp

Carl Gustaw Jung, jeden z największych pisarzy i psychoanalityków europejskich, badający związki Wschodu i Zachodu na początku XX wieku pisał: „Musimy dotrzeć do wartości Wschodu od środka, a nie od zewnątrz – szukając ich w sobie, w tym co nieświadome. Odkryjemy przy tym, jak wielki jest nasz lęk przed nieświadomością i jak ogromne są nasze opory. Właśnie z powodu tych oporów wątpimy w to, co na Wschodzie wydaje się tak oczywiste a mianowicie w samo wyzwalającą moc introwertycznego umysłu”<sup>1</sup>.

Celem komentarzy Junga do starożytnych tekstów Dalekiego Wschodu było ukazanie psychologicznego porozumienia między Wschodem a Zachodem oraz zwrócenie uwagi na możliwość wzajemnej inspiracji i czerpania z bogactwa obu kultur.

Potencjał, jaki oferują współczesna technika i komunikacja, stawia nas w obliczu bliskości i konfrontacji nawet z najodleglejszymi kulturami. Obecnie, doskonaląc nasz warsztat pracy, posługujemy się coraz nowocześniejszymi narzędziami oraz wprowadzamy metody do tej pory dla nas niedostępne. Konserwacja dzieł sztuki jest dziedziną, w której korzystamy zarówno z nowości technologicznych, jak i chętnie powracamy do tradycyjnych technik sztuki. Tradycja i nowoczesność to zagadnienia odgrywające ogromną rolę w sztuce europejskiej i kulturze Dalekiego Wschodu<sup>2</sup>.

Postaram się przedstawić tutaj w skrócie moje doświadczenia związane z pracą nad japońskim malowidłem, które poprzez swoją symbolikę nawią-

---

<sup>1</sup> C.G. Jung, *Podróż na Wschód*, Warszawa 1993, s.??

<sup>2</sup> Ta współzależność była także jednym z tematów mojej pracy magisterskiej, napisanej pod kierunkiem dr W. Liszewskiej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

zuje do zimowej pory roku. Właścicielem obiektu jest Muzeum Narodowe w Warszawie. Obraz został zakupiony przez muzeum w 1972 roku. Poprzednim właścicielem był Roman Kutylowski<sup>3</sup>, kolekcjoner sztuki orientalnej. Obiekt ten został zaklasyfikowany przez specjalistów z Muzeum Narodowego<sup>4</sup>, jako pochodzący z połowy XVIII wieku. Malowidło było prawdopodobnie częścią japońskiego zwoju pionowego. *Kontemplacja* to przykład malarstwa wykonanego w technice tuszu i kolorowych farb wodnych. Obraz powstał najprawdopodobniej w Japonii, ale, co warto podkreślić, namalowany jest w stylu chińskim.

Malowidło przedstawia trzy postacie na tle skalistego pejzażu i rzeki. Na pierwszym planie widoczny jest medytujący mnich, prawdopodobnie mistrz buddyjskiej szkoły Rinzai Zen Obaku<sup>5</sup>. Klasztor tej szkoły został założony w roku 1661 przez chińskiego kapłana w Uji koło Kioto. Do połowy XVIII wieku większość mnichów tego klasztoru pochodziła z Chin. Na obrazie przedstawiono prawdopodobnie właśnie jednego z opatów tego klasztoru. Ubrany jest w klasyczną mniśią szatę (jap. *nō*) z szerokimi rękawami i czarnym kołnierzem. Na szaty z rękawami nałożony jest rodzaj szerokiego szala (*kesa*)<sup>6</sup> spiętego na wysokości ramion okrągłą klamrą (*tokudo*). W prawym ręku mnich trzyma *kyosaku* – laskę, symboliczny miecz mądrości, który odcina zaślepienie. W lewej dłoni trzyma berło – drewniany rzeźbiony przedmiot zwany *kotsu* (chiń. *ruyi*)<sup>7</sup>. Jest to przedmiot związany z symboliką nauczania i nauczyciela. Mistrz zen otrzymywał *kotsu* od swojego poprzednika, jako znak mistrzostwa.

Natomiast w środkowej partii obrazu znajduje się prawdopodobnie przedstawienie Buddy Sakjamuniego lub Amitabhy. Charakterystyczny układ rąk

<sup>3</sup> Roman Kutylowski (ur.1895) był dyrektorem polskiego oddziału GAL (Gdynia-America Shipping Lines) w Nowym Jorku, gdzie przed wojną mieszkał i pracował.

<sup>4</sup> Ekspertyzy dokonała pani Łucja Sobecka, kustosz działu orientalnego MNW. Więcej informacji na temat tej ekspertyzy można odnaleźć w karcie magazynowej oraz w księdze inwentarzowej MNW.

<sup>5</sup> Szkoła *obaku* jest boczną linią odłamu buddyzmu *rinzai*. Buddyzm *rinzai* został sprowadzony z Chin do Japonii przez Zenji Eisai w XIII wieku. Klasztor szkoły *obaku*, zwany Mampukuj, został założony w 1661 roku przez chińskiego kapłana In Juan Long Tee w Uji koło Kioto. Został zbudowany w chińskim stylu dynastii *Ming*. Trzynastu kolejnych opatów tego klasztoru było Chińczykami i praktykowali chiński *rinzai*. Mampukuj w Uji jest obecnie jedynym aktywnie działającym klasztorem tej szkoły (S. Addiss, *Zen Paintings and Calligraphy*, Kansas City 1978; J. Stevens, *Zenga Brushstrokes of Enlightenment*, New York 1990).

<sup>6</sup> Chusta z surowej wełny, część szaty mnicha buddyjskiego. Często zszyta z łat w nawiązaniu do pierwszej szaty Buddy. Zakładana podczas szczególnych okoliczności lub świąt, (*Encyklopedia mądrości Wschodu*, pr. zbior. pod red. I. Fischer-Schreiber, Warszawa 1997).

<sup>7</sup> Ze względu na fakt, że malowidło jest japońskie, ale w stylu chińskim, informacji na jego temat poszukiwałam zarówno w literaturze dotyczącej sztuki chińskiej, jak i japońskiej. Nie zawsze było możliwe odnalezienie tych samych pojęć w obydwu językach. Uznałam jednak za konieczne podawanie przynajmniej jednej wersji językowej, nawet wtedy, gdy nie było możliwe odnalezienie drugiej.

dla tego przedstawienia to gest nauczania: prawa ręka zwrócona jest ku dołowi, lewa ręka leży wewnętrzną stroną dłoni odwróconą do góry. Prawa ręka z wyprostowanymi palcami podniesiona jest na wysokość ramion i odwrócona wewnętrzną stroną dłoni do oglądającego. Kciuk i środkowy palec prawej ręki tworzą zamknięty krąg. Jest to gest Buddy nauczającego.

W lewym górnym rogu znajduje się postać jednego z generałów Królów Niebiańskich – Weito. Jest on Strażnikiem Nauki. Przedstawiony jest w pełnym uzbrojeniu: na głowie nosi hełm a w prawym ręku trzyma *wadźrę* – „diamentowe ostrze”. Jest opiekunem klasztoru i nauki. Pod jego wizerunkiem przebiegała ceremonia losowania związana z wyborem kolejnego opata klasztoru. Po prawej stronie malowidła znajduje się inskrypcja napisana w języku chińskim:

Stopy nie znając zamiaru kierują się na zachód i na wschód.  
Palec wskazuje łódź miłosierdzia, która służy przeprowie wszystkich.  
Namalować to co się odczuwa w mgnieniu myśli nie sposób.  
Dobroć nauczyciela i cnoty Buddy są tożsame<sup>8</sup>.

Jest to buddyjski tekst poetycki napisany czterowierszem, nawiązujący najprawdopodobniej do słów przedstawionego mistrza.

Różne aspekty ikonografii buddyjskiej oraz symbolika pisma i technika tuszu w sztuce Dalekiego Wschodu odgrywają bardzo istotną rolę, przenikają się i są trudne do rozdzielenia. Oczywiście każdy z opisanych elementów posiada rozbudowaną symbolikę. Niestety, z przykrością muszę swój opis ograniczyć do minimum<sup>9</sup>.

## Opis stanu zachowania

Obiekt był bardzo zniszczony. Malowidło zostało poddane licznym reparaansom i zabiegom, które w efekcie miały wpływ na całkowitą zmianę funkcji dzieła. Obraz był pierwotnie częścią pionowego zwoju, którego centralna część została wycięta, a następnie naklejona na sztywne tekturowe podłoże. Został zakonserwowany metodami typowymi dla konserwacji malarstwa sztalugowego. Charakter obiektu został diametralnie zmieniony, a możliwość przywrócenia oryginalnego stanu w całości została bezpowrotnie utracona. Podczas wcześniejszej konserwacji zmieniono wymiary malowidła poprzez drastyczne przycięcie krawędzi. Zarówno podłoże jedwabne, jak i warstwa

<sup>8</sup> Tłumaczenie wykonał dla potrzeb niniejszej pracy Jan Rowiński.

<sup>9</sup> Zainteresowanych tym tematem odsyłam do pełniejszej wersji w mojej pracy magisterskiej: Dokumentacja prac konserwatorskich, Konserwacja i restauracja japońskiego malowidła na jedwabiu *Kontemplacja* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, ASP Warszawa 2006, maszynopis.

malarska były pociemniałe i silnie przebarwione. Lico malowidła było bardzo mocno zabrudzone, porysowane i popękane.

Na całej powierzchni obiektu widoczne były ubytki jedwabnego podłoża oraz warstwy malarskiej. Dodatkowo jeszcze obiekt poddano bardzo silnemu sprasowaniu, co w dużej mierze przyczyniło się do bardzo złego stanu zachowania. W takim stanie obiekt został zakupiony do Muzeum Narodowego i tak był przechowywany.

Celem zabiegów konserwatorskich było przede wszystkim zapewnienie ochrony przed dalszymi zniszczeniem oraz przywrócenie obiektowi walorów ekspozycyjnych. Staralam się o zachowanie tożsamości procesów konserwatorskich z tradycyjnymi technikami japońskiej sztuki konserwacji i oprawy zwojów – *hyogu*. Podczas prac konserwatorskich, w miarę możliwości, zastosowałam materiały zgodne z pierwotną technologią. Proponowany program prac zakładał minimalny stopień ingerencji w oryginalną strukturę obiektu oraz zachowanie podstawowych zasad estetyki japońskiej. Proces oprawiania malowidła zakładał wykorzystanie konstrukcji *karibari*<sup>10</sup> oraz japońskich technik łączenia i dublowania materiałów.

Każdy z etapów konserwacji tego malowidła był skomplikowany i wymagał wielu przygotowań praktycznych i merytorycznych. Dlatego postanowiłam szerzej zaprezentować tylko trzy według mnie najciekawsze zagadnienia konserwatorskie.

## Czyszczenie i uelastycznienie podłoża

Wstępne oczyszczanie lica przeprowadzono miejscowo za pomocą wody destylowanej i tetrachloroetylenu. Czyszczenie zostało przeprowadzone z ostrożnością, ponieważ włókna jedwabne wykazywały kruchość i łamliwość oraz tendencję do odpajania. Ponadto efekty przyniosło również czyszczenie

<sup>10</sup> *Karibari* (chiń. *zhan-zi*) to nośna konstrukcja podkładowa przeznaczona do zabiegów sezonowania obiektów papierowych i jedwabnych. Tradycja zastosowania *karibari* w procesie montowania zwojów pochodzi z Chin, gdzie rozpowszechniła się w połowie epoki dynastii *Ming* (ok. 1500–1600). Konstrukcja *karibari* wykonana jest analogicznie do budowy japońskich przesuwanych ścian *fusuma* oraz składanych parawanów *byobu*. Podstawę stanowi lekka kratownica wykonana z japońskiego cedru (*sugi*), która jest oklejona papierem. Liczba warstw papierowych waha się od kilku do kilkunastu, w zależności od tradycji lub miejsca wykonywania. Na zakończenie całość zostaje pokryta sfermentowanym wyciągiem z soku zielonego persymonu, którego zadaniem jest zaizolowanie całości oraz zabezpieczenie przed nadmiernym wpływem wilgoci. W końcowym efekcie powstaje elastyczna konstrukcja reagująca na zmiany warunków klimatycznych oraz regulująca wymianę wilgotności otoczenia wraz z sezonowanym obiektem. (P. Weber, M. Huxtable, *Karibari – the japanese drying board*, „The Paper Conservator” 1985, vol. 9; W. Liszewska, *Badania możliwości zastosowania tradycyjnej japońskiej konstrukcji karibari*, [w:] *Toruńskie studia o Sztuce Orientu*, t. 1, Toruń 2004.

2% wodnym roztworem japońskich wodorostów *funori*<sup>11</sup>. Oprócz właściwości czyszczących, wodorosty mają również pozytywny wpływ na uelastycznienie i wzmocnienie zdegradowanych włókien jedwabnych.

Czyszczenie przyniosło znaczną poprawę wizualnego odbioru malowidła. Pojawiły się elementy dotąd niedostrzegalne, na przykład chmury przedstawione wokół postaci Buddy oraz złote wykończenie ubioru postaci Waito, kadzielnicy i berła.

Niestety nie udało się przywrócić pełnego blasku podłoża jedwabnego, które na skutek wielu czynników nieodwracalnie ściemniało i zmieniło swoją oryginalną barwę. Nie zdecydowałam się na bardziej radykalne czyszczenie ze względu na zły stan podłoża oraz nawiązanie do zasad japońskiej estetyki<sup>12</sup>. W sztuce konserwacji *hyogu*, dokładne czyszczenie malowidła nie jest przewidziane<sup>13</sup>.

## Rozwarstwienie malowidła

Grubą i sztywną teksturę usunięto mechanicznie (bez nawilżania), warstwa po warstwie. Zabieg zdjęcia ostatniej warstwy wykonano po dowilżeniu tekstury. Miejsca na licu malowidła, które podczas nawilżania mogły być narażone na pęknięcia lub rozdarcia, podklejono japońską bibułą za pomocą kłajstru. Ostatnia warstwa tekstury – ze względu na ryzyko uszkodzenia bardzo cienkiej, kruchej warstwy papierowej i jedwabnej – została nawilżona w goreteksie, a następnie zdejmowana była „na mokro”. Ponieważ do przyklejenia tekstury użyto prawdopodobnie kleju skórniego, udało się to wykonać bez większego trudu.

Po usunięciu tekstury można było dokładnie przeanalizować odwrocie malowidła i zadecydować o dalszym postępowaniu konserwatorskim. Malo-

<sup>11</sup> *Funori* (chiń. *hailo*) to klej z wodorostów, który jest hydrokoloidem algowym. Koloidalny roztwór wodorostów nazywany jest *funoran*. Jest to polisacharyd z grupą siarczanową (VI) oparty o cząsteczki galaktozy. Japończycy stosują ten preparat z powodzeniem już od roku 1673 do różnych celów. *Funori* charakteryzuje się umiejętnością żelowania (stężenie powyżej 2%) i zatrzymywania wody oraz zdolnością wymiany jonowej. W konserwacji *funori* stosuje się samodzielnie oraz w mieszaninie z innymi klejami. *Funori* dzięki swoim właściwościom hydrofilowym jest odwracalny i łatwy do usunięcia. W mieszaninie z kłajstrem ogranicza penetrację wody oraz kleju. Na Dalekim Wschodzie *funori* stosowany jest do różnych prac konserwatorskich między innymi do czyszczenia i konsolidacji tkaniny jedwabnej oraz warstwy malarskiej (tworzy gładką, giętką i matową powłokę). Ponadto doskonale sprawdza się przy zabiegach dublowania, zaklejania i wzmocniania tkanin oraz papierów. W. Liszewska, *Japońskie kleje polisacharydowe*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 2, s. 191–206.

<sup>12</sup> *Sabi* to japońska kategoria estetyczna odnosząca się do pojęcia patyny, niedoskonałości lub zużycia przez upływ czasu. Wyraża się w preferowaniu prostoty, wygaszonych kolorów, nieregularnych kształtów i powściągliwości. *Estetyka japońska*, pr. zbior. pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2001.

<sup>13</sup> Project for Conservation of Works of Japanese Art in Foreign Collection, Tokyo 2004.

widło, jedwabne podłoże oraz dwie warstwy papieru dublującego stanowiły bardzo cienką, kruchą i podatną na uszkodzenia strukturę, konieczne było wykonanie licowania. Licowanie całości malowidła wykonano przy pomocy 4% kleju z wodorostów *funori* na bibułkę japońską.

Po wykonaniu licowania można było przystąpić do zdejmowania drugiej warstwy papieru dublującego poprzez delikatne, miejscowe dowilżanie i ściąganie warstwy starego papieru za pomocą pęsetki i kostki. Zdjęto również stare naprawy, które nie spełniały już swojej funkcji. Pozostawiono jednak te, które były wykonane solidnie i dalej spełniały swoje zadanie.

Ostatecznie, po udanym zabiegu zdjęcia drugiej warstwy papieru dublującego postanowiono pozostawić pierwszą warstwę papieru dublującego, ponieważ była ona integralnie związana z warstwą jedwabną, właściwie była w nią „wtopiona”.

## Odkrycie elementów dawnych prac konserwatorskich oraz ukrytego zarysu postaci

Ze stanu zachowania obiektu można wnioskować, że był poddany konserwacji przynajmniej trzykrotnie. Świadczą o tym między innymi dwa rodzaje zabezpieczeń: zachowane fragmenty dawnego montażu oprawy oraz, podklejone od odwrocia obiektu, paski papieru charakterystyczne dla dalekowschodniej szkoły konserwacji. W obiekcie można zauważyć dwa rodzaje takich zabezpieczeń: wcześniejsze, pod pierwszą warstwą dublującą podłoże malowidła oraz kolejne, pod drugą warstwą dublującą, wykonane już z materiałów zawierających len z domieszką słomy.

Ponadto malowidło zostało zakonserwowane metodami typowymi dla technik malarstwa sztalugowego, prawdopodobnie w Nowym Jorku. Niestety, spośród wielu czynników, to właśnie te zabiegi przyczyniły się do największych zniszczeń tego malowidła. W trakcie konserwacji, podczas usuwania drugiej warstwy papieru dublującego od odwrocia, w prawym dolnym rogu ukazał się zarys postaci. Prawdopodobnie był to pierwotny zamysł kompozycji obrazu, którą artysta zmienił w trakcie pracy z nieznanymi powodów. Zarys postaci nie jest widoczny od strony lica, ponieważ właśnie w tym miejscu znajduje się „grubo” malowana niebiesko-zielona skała.

Na zakończenie chciałabym dodać parę słów na temat wykonania nowej oprawy. Taki proces postępowania, szczególnie we współczesnej konserwacji, może budzić kontrowersje. W przypadku dzieł sztuki Dalekiego Wschodu sytuacja wygląda nieco inaczej. Jeszcze do niedawna malowidła – w celu zabezpieczenia przed zniszczeniem – regularnie przeoprawiano<sup>14</sup>. Za każdym

<sup>14</sup> Najstarsze zachowane oprawy zabytkowe w Japonii pochodzą z XVII wieku (informacja ustna uzyskana od dr Weroniki Liszewskiej).



razem montowano je w nową oprawę. Było to związane między innymi z ogólnym pojęciem zabytku oraz stosunku do filozofii nietrwałości i przemijania na Dalekim Wschodzie. W procesie konserwacji w Chinach i Japonii najważniejszy był przekaz istoty oryginalnego dzieła sztuki, a mniej ważne zachowanie zabytkowej materii. Bardzo często konserwacja dzieł sztuki Dalekiego Wschodu opierała się na częściowej wymianie poszczególnych zabytkowych elementów na zupełnie nowe. W przypadku zniszczonego zwoju całkowitej wymianie podlegała oprawa, która przestawała dobrze pełnić swoją funkcję. Zamieniano ją na nową, bardziej użyteczną i lepiej ochraniającą zabytkowe malowidło. Czynność tą przeprowadzano z największą starannością oraz z zachowaniem estetycznych zasad i proporcji.

W oparciu między innymi o te informacje powstał projekt stworzenia nowej oprawy dla konserwowanego przeze mnie malowidła. Przy tworzeniu koncepcji oraz doborze nowej oprawy istotne było zachowanie harmonii polegającej na uzupełnianiu się kontrastów. Tak samo jak w procesie twórczym, tak i wielu innych dziedzinach ważne było zachowanie proporcji układu przeciwieństw. W tym przypadku stare malowidło zostało wzbogacone przez nową oprawę, która ma za zadanie podkreślić bogactwo archaicznego piękna. Do wykonania oprawy zostały wykorzystane materiały sprowadzone z Japonii oraz tkaniny jedwabne pochodzenia chińskiego.

Japończycy są mistrzami anektowania i przetwarzania różnych wzorców kulturowych oraz formowania ich na nowo w stylu japońskim. Pisząc o japońskiej koncepcji dzieła sztuki, nie możemy zapomnieć, jak wiele elementów sztuki japońskiej odnosi się do źródeł i bogactwa kultury chińskiej. Mam tutaj na myśli między innymi filozofię i kulturę zen, której najlepszym przykładem jest zakonserwowane przeze mnie malowidło. Jednocześnie zawsze pozostanie w estetyce japońskiej coś szczególnie specyficznego i charakterystycznego dla tej kultury. Zachodniemu odbiorcy sztuki często trudno to opisać. Równorzędność wielu interpretacji oraz brak możliwości uzyskania jednoznacznej odpowiedzi dla jednych pozostanie fascynująca dla innych trudna do zaakceptowania.

### “Contemplation” – Japanese painting on the silk backing from the National Museum in Warsaw

The article summarizes the conservation treatment of the Japanese painting from the 18<sup>th</sup> century, which was originally mounted in a form of the scroll. The painting on the silk was executed in the Chinese style, although was certainly painted in Japan, in the Buddhist school of Rinzai Zen Obaku. The painting was severely damaged – cut off the scroll and glued on the rigid cardboard. The conservation of the painting was the main topic of the MA project of the author, conducted in the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art in the Academy of Fine Arts in Warsaw, under dr Weronika Liszevska’s guidance.



### **III. Kolekcje sztuki w Polsce**



## Dalekowschodnia kolekcja Neisserów w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu

„Zbieracz... Niegroźny szaleniec, spędzający życie na porządkowaniu znaczków pocztowych, przyszpilaniu motyli czy rozkoszowaniu się rycinami erotycznymi. Lub może wręcz przeciwnie – niebezpieczny spekulant, który pod pozorem umiłowania sztuki skupuje za bezcen arcydzieła, aby je wyprzedzić następnie z fantastycznym zyskiem. Albo inaczej jeszcze – pan z towarzystwa, dziedzic zamku z meblami z epoki i kolekcją obrazów, z których najpiękniejsze pozwala podziwiać na zdjęciach w eleganckich magazynach ilustrowanych” – takie zabarwione ironią definicje kolekcjonerów podaje w swojej książce Krzysztof Pomian<sup>1</sup>.

Owi „niegroźni szaleńcy” funkcjonowali w cywilizowanych społeczeństwach od wieków, kolekcjonerstwo bowiem jest zjawiskiem starym jak świat. Zbieracze tworzyli kolekcje ze względu na własne zainteresowania i zaspokojenie aspiracji intelektualnych, a także z powodów czysto merkantylnych. Dzieła sztuki były zawsze dobrą lokatą kapitału. Już od starożytności zauważa się jednak motywację wykraczającą poza interes jednostki, na przykład zbieranie dla chwały rodu lub większej społeczności. Nowożytne kolekcje indywidualne budowały podwaliny wielu muzeów publicznych lub znacznie powiększały zbiory już istniejących placówek tego typu. Kolekcjonerzy często oferowali swoje zbiory (najczęściej pośmiertnie) miastu, państwu lub instytucji kształcącej w celu udostępnienia ich ogółowi. Tak zwane ewergetyczne (od starożytnego terminu *evergeta* – dobroczyńca miasta)<sup>2</sup> muzea powstawały głównie w XVIII stuleciu, a ich gwałtowny wzrost nastąpił na przełomie XIX i XX wieku. Tworzyli je na ogół przemysłowcy, finansisci i handlowcy, których wzbogacił XIX-wieczny boom gospodarczy. Zdobyty majątek niejednokrotnie przeznaczali na kupowanie dzieł sztuki. Zabezpieczając zabytkom przetrwanie poprzez tworzenie instytucji muzealnych, zapewniali sobie sławę – namiastkę nieśmiertelności.

---

<sup>1</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996, s. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 324.

Indywidualni kolekcjonerzy przyczyniali się również do nadawania wartości rzeczom, które wcześniej prawie jej nie posiadały lub których istnienia w ogóle nie dostrzegano. Dotychczas lekceważone, stały się przedmiotami kolekcjonerskich pasji. Zyskiwały wartość historyczną, artystyczną i rynkową, ponieważ znalazły się osoby skłonne wydawać duże sumy na ich pozyskanie.

W taki sposób zainteresowano się wytworami sztuk pozaeuropejskich: od XVIII wieku – chińskiej, a od drugiej połowy XIX wieku – japońskiej<sup>3</sup>. Pośród osobliwości Dalekiego Wschodu dominowała sztuka Kraju Wschodzącego Słońca. Za sprawą Portugalczyków, a następnie Holendrów już na początku XVII wieku na kontynencie europejskim pojawiła się japońska ceramika i wyroby z laki, które ówczesni właściciele wystawiali w swoich gabinetach jako niezwykle rzadkie ciekawostki i jednocześnie świadectwa ich statusu majątkowego. Rynek Zachodu okazał się bardzo chłonny, a popyt na orientalne wyroby duży. W XVII i XVIII wieku pojawiła się nawet w europejskiej sztuce stosowanej pełna wdzięku moda na *chinoiserie* i *japonerie*. W świadomości ogółu Japonia nie zaistniała jako kraj o własnej kulturze, zaś importowane z niej towary wraz z chińskimi uchodziły za produkt szeroko pojętego Orientu.

Prawdziwe i świadome zainteresowanie kulturą tego kraju zyskało w Europie szczególny wymiar w drugiej połowie XIX wieku. Przybycie w 1853 roku amerykańskich okrętów wojennych pod wodzą komandora Matthew C. Perry’ego stało się symbolicznym końcem japońskiej *splendid isolation*. Otwarcie granic sprawiło ponowne włączenie się tego kraju w dzieje świata. Z obu stron zaczęło się teraz wzajemne poznawanie osiągnięć cywilizacyjnych i kulturowych. W Japonii zachwyty budziły zachodnie wynalazki i udoskonalenia techniczne. Europa zaś, na której rynkach pojawiła się obfitość japońskiego rzemiosła artystycznego, oszalała na punkcie Nipponu. Przejawiało się to nie tylko w kolekcjonerstwie, lecz pozostawiło trwałe ślady w ówczesnej twórczości plastycznej. Barwne drzeworyty *ukiyo-e* i przedmioty z laki, a także brązy, ceramika, broń i broje stały się obowiązkowymi elementami wyposażenia europejskich salonów.

Zainteresowanie sztuką Archipelagu Japońskiego koncentrowało się początkowo na terenie Anglii. Na zorganizowanej w Londynie w 1862 roku Wystawie Światowej jeden z działów poświęcono wyłącznie Japonii, a prezentowane obiekty wzbudziły wśród publiczności prawdziwy entuzjazm. Tutaj też zaczęły powstawać duże i profesjonalne kolekcje tworzone zarówno przez koneserów, jak i artystów, na przykład zbiór prezesa Królewskiego Towarzystwa Geograficznego Rutherforda Alcocka czy największego anglosaskiego miłośnika japońskiej sztuki, malarza i grafika Jamesa McNeilla Whistlera.

We Francji „japońskie szaleństwo” wybuchło w drugiej połowie XIX wieku, a entuzjazm dla Nipponu wzrósł jeszcze za sprawą paryskiej Wystawy

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 334.

Światowej (1867), podczas której po raz pierwszy eksponowano twórczość japońskich artystów. Po zakończeniu ekspozycji wszystkie wystawione obiekty zakupili kolekcjonerzy, wśród których byli Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Émile Zola, bracia de Goncourt.

Na międzynarodowej wystawie w Wiedniu w roku 1873 japońskie wyroby, które Österreichisches Museum für Kunst und Industrie nabyło od Japończyków specjalnie na tę ekspozycję, pokazywano w odrębnym dziale. Wcześniej, z inicjatywy zamożnych zbieraczy i podróżników: Wojty Náprstka i Joe Hlouchy, którzy ze swych wojaży przywieźli dzieła sztuki indonezyjskiej, chińskiej i japońskiej, powstało w Pradze w 1862 roku muzeum kultur pozaeuropejskich (Náprstkovo Museum Asyjských, Afryckých a Amerických Kultur). W Niemczech sztukę archipelagu japońskiego znano już we wcześniejszych latach siedemdziesiątych XIX stulecia. W założonym przez Justusa Brinckmanna w 1869 roku w Hamburgu Muzeum Sztuki i Rzemiosła (Museum für Kunst und Gewerbe) przechowywano i wystawiano japonika. W drugiej połowie XIX wieku także w Kunstgewerbemuseum (właśc. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) we Wrocławiu zaczęto gromadzić tego rodzaju obiekty. W 1882 roku przygotowano pierwszą ekspozycję japońskiego malarstwa i rzemiosła artystycznego z bogatych zbiorów profesora Arnolda Gierke<sup>4</sup>.

Na tym tle zainteresowanie chińskim czy indyjskim kręgiem kulturowym nie było tak spektakularne, mimo iż wyroby z tych rejonów nadal stanowiły pożądaną dekorację europejskich wnętrz.

Albert i Toni Neisser żyli w czasach, kiedy fascynacja sztuką Dalekiego Wschodu, jej perfekcją formalną i wyrefinowaną dekoracją, była niezwykle żywa i inspirująco wpływała na kulturę europejską. Małżeństwo Neisserów należało do ówczesnej elity intelektualnej Wrocławia. „Kierownik szpitala [...] był znakomitym badaczem i znanym przedstawicielem wiedzy lekarskiej, wyznawał liberalne zasady. [...] Jego willa w pobliżu miasta była znanym w całym państwie centrum towarzyskim. Lubił muzykę, utrzymywał stosunki z najwybitniejszymi przedstawicielami literatury i sztuki. Zona jego wielce zamożna, bezdzietna, popierała młodych artystów i artystki; pewien młody malarz [Fritz Erler – przyp. aut.], odznaczający się wybitnymi zdolnościami, był przez profesora Mendla i jego żonę traktowany jak własny syn”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Wg „Amtliche Berichte“, nr 2 (z 1 IV), [w:] Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, IV, 1883. O innych wystawach sztuki japońskiej we Wrocławiu wspomina P. Hölscher, *Wrocław przelomu wieków. Artysci, galerie, kolekcjonerzy sztuki i kręgi artystyczne*, [w:] *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900-1916*, red. J. Ilkosz, B. Störckuhl, Wrocław 2000, s. 30, przyp. 28.

<sup>5</sup> Tak utrwalił wybitnego naukowca i jego wrocławską siedzibę, jeden z przyjaciół domu, Gerhart Hauptmann w swojej powieści *Szaleniec boży Emanuel Quinn* (przeł. B. Merwin, Wrocław 1997), s. 32.

Profesor Mendel to Albert Neisser<sup>6</sup> (1855–1916), światowej sławy dermatolog, profesor i dyrektor wrocławskiej kliniki dermatologicznej. Był miłośnikiem muzyki i przez wiele lat działał we wrocławskich instytucjach muzycznych. Przyjaźnił się z muzykami, między innymi z tak znakomitymi, jak Richard Strauss, Gustaw Mahler, Max Reger.

Żona Alberta, Toni Neisser (1861–1913) była znana z zainteresowania historią sztuki, wyrobionego oka i dobrego gustu<sup>7</sup>. Oddawała się z dużym zaangażowaniem propagowaniu sztuki współczesnej. Dysponując sporymi zasobami finansowymi, pochodziła bowiem z rodziny bogatych przemysłowców śląskich Kaufmannów, wspierała licznymi darami wrocławskie muzea.

Neisserowie, podobnie jak większość inteligencji żyjącej w tych czasach, ulegli czarowi kultury Orientu, której stali się wielbicielami i propagatorami<sup>8</sup>. Decyzja o stworzeniu własnego zbioru orientaliów nie była jednak podyktowana wyłącznie modą. Do zgromadzenia takich bowiem zbiorów nie dochodzi się przypadkowo. Trzeba wiedzieć, czego się poszukuje, mieć sprecyzowany cel, do którego się dąży, i posiadać niezbędne środki finansowe na jego realizację. Neisserowie spełniali wszystkie te warunki. Ich dom określano jako „centrum duchowego i kulturalnego życia Wrocławia”<sup>9</sup>, a w jego wnętrzach wypełnionych dziełami dawnej i współczesnej sztuki europejskiej gromadzili się wybitni muzycy, pisarze i artyści-plastycy. Tu również umieścili swoją kolekcję sztuki Dalekiego Wschodu<sup>10</sup>.

Ostatnią wolą małżeństwa było ofiarowanie miastu posiadłości wraz z całością zbiorów pod warunkiem udostępniania jej społeczeństwu. „Neisserowskie muzeum sztuki” funkcjonowało, stanowiąc oddział Kunstgewerbemuseum, od 1920 do 1934 roku, kiedy to ze względów oszczędnościowych i przede wszystkim na skutek nacisków politycznych zlikwidowano tę placówkę, przenosząc zabytki do magazynów muzealnych<sup>11</sup>. Druga wojna światowa poczyniła ogromne spustoszenie: dom został całkowicie zniszczony, a większość zabytków, w tym dalekowschodnich, uległa zniszczeniu lub została wywieziona. Ocalałe z pożogi wojennej zgromadzono w latach pięćdziesiątych XX wieku w Dziale Rzemiosł Muzeum Śląskiego, podniesionego do

<sup>6</sup> S. Schmitz, *Albert Neisser: Leben und Werk auf Grund neuer, unveröffentlichter Quellen*, Düsseldorf 1967.

<sup>7</sup> K. Masner, *Frau Toni Neisser*, „Schlesien” 1913/1914, VII, s. 73–74.

<sup>8</sup> O dalekowschodnich zamiłowaniach Neisserów informuje m.in.: M. Stażewska, *Albert i Toni Neisserowie*, [w]: *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Wrocław 1988, s. 38; P. Łukaszewicz, *Dom Alberta i Toni Neisserów. Zapomniany rozdział z dziejów wrocławskich muzeów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1991, XV, s. 46; *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, red. P. Łukaszewicz, Wrocław 1998, s. 139–144.

<sup>9</sup> Cyt. za: Hölscher, *op. cit.*, s. 27.

<sup>10</sup> Spis dzieł sztuki stanowiących wyposażenie willi Neisserów (*Inventar der Villa Neisser*) znajduje się w Gabinecie Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, sygn. I/259.

<sup>11</sup> P. Łukaszewicz, *op. cit.*, s. 49–51.



rangi Narodowego w 1970 roku. Następnie przejął je utworzony w roku 1986 Dział Rzemiosł Bliskiego i Dalekiego Wschodu<sup>12</sup>.

Niestety zbioru tego nie można dziś rzetelnie scharakteryzować pod względem naukowym. Nieliczne zachowane obiekty dają zaledwie fragmentaryczny obraz. Obiektywną ocenę wartości historycznej i artystycznej eksponatów z Dalekiego Wschodu utrudnia brak katalogu kolekcji, materiału ilustracyjnego<sup>13</sup> lub bardziej szczegółowego wykazu dzieł, na podstawie których przekazano je do zbiorów muzealnych<sup>14</sup>. Nawet wielokrotnie wznawiany przewodnik po domu Alberta i Toni Neisserów nie zawiera żadnych informacji o zgromadzonych tamże orientalnych zabytkach<sup>15</sup>. Identyfikację obiektów utrudnia również fakt, iż wszystkie przedmioty będące w posiadaniu kolekcjonerów miały znaki własnościowe bardzo łatwe do usunięcia – papierowe karteczki z wydrukowanym napisem „Neisser – Slg.”. Istniejący materiał pozwala jednak na przeprowadzenie szkicowej analizy zakresu kolekcji i wyśnięcie ogólnych, choć czasami hipotetycznych wniosków.

Sztuką Dalekiego Wschodu uczoney i jego małżonka zafascynowali się w trakcie dwukrotnych naukowych wypraw do Indonezji. Jawę, Sumatrę i Moluki odwiedzili w 1905 i 1907 roku<sup>16</sup>. Tam też nabywali wyroby artystyczne i etnograficzne. Inicjatorką tych poczynań była Toni Neisser, jak wynika z korespondencji skierowanej do przyjaciela rodziny profesora Karla Masnera, ówczesnego dyrektora Kunstgewerbemuseum<sup>17</sup>. W listach pisanych w 1907 roku w Batawii (dzisiejsza Dżakarta) omawiała liczny zbiór wyjątkowo, według niej, cennych przedmiotów, między innymi „talerzy z cienkiej, chińskiej porcelany”, a także mebli i broni gromadzonych przez 25 lat przez mieszkającego na Sumatrze zbieracza<sup>18</sup>. Kolejne listy dotyczyły innej, również „odkrytej” przez panią Neisser kolekcji, zawierającej głównie meble: chińskie szafy ślubne, łóże, ołtarz na prochy przodków oraz XVIII-wieczne jawajskie ławy i skrzynie wykonane w stylu kolonialnym przez miejscowych rzemieślników, a także wschodnią ceramikę (ozdobne wazy, talerze i misy).

<sup>12</sup> Zachowało się 30 obiektów, których przynależność do kolekcji Neisserów jest niekwestionowana: ceramika chińska i japońska, dwa przedmioty pokryte laką (*natsume*, *inro*) oraz dwie lalki z teatru marionetek *wajang golek*.

<sup>13</sup> Jedyнным materiałem ilustracyjnym są fotografie wewnątrz willi Neisserów, na których można dostrzec wyroby dalekowschodniego rzemiosła artystycznego (głównie ceramikę, brązy). Fotografie opublikowano w artykule P. Łukaszewicza, *op. cit.*, fot. 7, 8, 27, 37–39, 41–44.

<sup>14</sup> Wspomniany w przyp. 8 inwentarz zabytków znajdujących się w pomieszczeniach willi Neisserów zawiera jedynie nazwę przedmiotu, materiał, z jakiego został zrobiony i pochodzenie.

<sup>15</sup> Tylko opis Pokoju przy Ogrodzie Zimowym zawiera krótką wzmiankę o znajdujących się tamże „wschodnich brązach i szafie z dalekowschodnią ceramiką”, C. Buchwald, *Das Haus Albert und Toni Neisser. Ein Führer*, Breslau 1923, s. 9.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>17</sup> *Akten des Magistrats zu Breslau betreffend kleine laufende Ausstellungen*, Gabinet Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, sygn. I/135.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 325–326.

Czy Neisserowie korzystali na miejscu z rad znawców sztuki orientalnej lub profesjonalnych marchandów, czy też kierowali się wyłącznie własną intuicją i wiedzą, tego nie wiemy. Widywali się na pewno z rzeczoznawcą holenderskiego rządu do spraw zakupów dalekowschodnich dzieł sztuki dla holenderskich muzeów, o czym Toni Neisser powiadomiła listownie dyrektora Kunstgewerbemuseum. Nie wyjaśniła jednakże celu tych spotkań. Z korespondencji wynika natomiast niezbicie, że liczyli się przede wszystkim z opinią dyrektora Masnera. Kilkakrotnie zwracali się do niego z prośbą o konsultacje dotyczące wartości artystycznej i finansowej nabywanych obiektów. Zakupy sfinalizowano w październiku 1907 roku i 144 skrzynie z dziełami sztuki i wyrobami etnograficznymi przetransportowano drogą morską do Hamburga, a potem do Wrocławia. Pieczę nad skomplikowanymi czynnościami związanymi z wyekspediowaniem zabytków sprawowała żona profesora. Pracowała jednocześnie w instytucie medycznym u boku swego męża. „Hilfsmädchen”, tak nazwała swoje stanowisko, stenografowała, opiekowała się małpami, na których przeprowadzano doświadczenia, i karmiła je<sup>19</sup>.

Neisserowie, wzorem prawdziwych miłośników kultury Orientu, pragnęli podzielić się swoją pasją i zainteresowaniami z szeroką publicznością. W lutym 1908 roku, a więc po upływie zaledwie kilku miesięcy od przywiezienia zabytków do kraju, udostępniono je mieszkańcom Wrocławia w Kunstgewerbemuseum, w trzech salach drugiego piętra oraz przyległych pomieszczeniach. Autorką koncepcji pokazów była pani Neisser. „Breslauer Zeitung” zamieściła obszerną notę opisującą ekspozycję<sup>20</sup>. Zawarte w niej bardzo ogólne informacje są w zasadzie jedynymi wskazówkami, oprócz wzmiankowanego inwentarza, dającymi pewne wyobrażenie o Neisserowskich zbiorach, dlatego też warto je w tym miejscu przytoczyć.

Pierwsza z sal zawierała bogato zdobione misterną szymerką i pozłacane jawańskie meble (między innymi ławy, skrzynie i stoły). Na szczególną uwagę zasługiwała, według autora artykułu, szafa będąca kompilacją holenderskiego renesansu i miejscowego stylu. Pokazano niezwykle rzadką, noszoną bowiem tylko w tym rejonie, sumatrzeńską biżuterię (złote i srebrne kolczyki, łańcuszki, pierścionki), a także malajskie ażurowe brosze ze srebra, służące do podtrzymywania odzieży wierzchniej. Zapinki te były ogromnie popularne wśród miejscowych kobiet. Przeznaczały one więc wszystkie dochody i oszczędności na zakup tych ozdób, które później z powodu braku gotówki oddawały do lombardu.

W opisywanej sali chińska eksportowa porcelana<sup>21</sup> sąsiadowała z regionalnymi instrumentami muzycznymi oraz bronią z Jawy i Bali (kirsy z graverowanymi i posrebrzanymi klingami, zakończone rękojeściami inkrusto-

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 327.

<sup>20</sup> „Breslauer Zeitung” 1908, nr 139 (25 II), s. 2.

<sup>21</sup> Porcelanę zdobiły motywy biblijne, wykonano więc ją prawdopodobnie w XVIII wieku, *Akten...*, sygn. I/135, s. 330.

wanymi kością słoniową). W pomieszczeniu obok eksponowano chińskie brązy: naczynia na wodę, pojemniki na betel, kadzielnice. Etażerki z Państwa Środka wypełniały figurki dostojników z Moluków, drewniane i ceramiczne pełnoplastyczne przedstawienia Buddy, a także cenne drewniane wazy zdobione cynobrową laką i złotem. Na ścianach wisiały ozdobne makaty z Bali i Sumatry oraz indyjskie jedwabie. W oknach zawieszono marionetki z jawajskiego teatru cieni *wajang purwa*, wycięte z barwionej skóry bawołu, którego nigdy nie uderzono batem.

Środkową salę wypełniało przede wszystkim chińskie rzemiosło artystyczne. W licznych witrynach stały wykonane ze steatytu, jadeitu i kości słoniowej figurki zwierząt, naczynia do ceremonii picia herbaty, utensylia do obrzędów ofiarnych oraz pochodzący ze zbiorów mieszkającego na Sumatrze chińskiego kolekcjonera zespół porcelanowych naczyń pokrytych kobaltową glazurą i złotą emalią<sup>22</sup>. Można było podziwiać łoże z baldachimem będące niegdyś własnością chińskiego urzędnika państwowego wysokiej rangi i zestaw stolików dla balwierzy. Kładziono na nich przybory do golenia – czynności wykonywanej na ulicach, której Chińczyk poświęcał zwykle trzy godziny dziennie. W sali tej eksponowano najcenniejszy obiekt w kolekcji – ołtarz – wykonany z drewna palmowego i pokryty laką. Przechowywano w nim prochy przodków umieszczone w urnach z brązu, stojących w otoczeniu figur Buddy i bogini miłosierdzia *Kuan Yin*. Na ołtarzu znajdowała się także ceramiczna misa wypełniona ziemią zmieszaną z popiołami zmarłych członków rodu, uważana za największą świętość w rodzinie. Rosła w niej zawsze starannie pielęgnowana trawa<sup>23</sup>.

W trzecim pomieszczeniu na uwagę zasługiwały przede wszystkim chińskie szafy ślubne. Wykonanie tych arcydzieł stolarskiego kunsztu trwało zwykle wiele lat. Otrzymywały je w posagu panny młode; im więcej wносиła ich żona do wspólnego gospodarstwa, tym większy wzbudzała szacunek. Obok szaf ustawiono małe ołtarze ofiarne z brązowymi rzeźbami bogini *Kuan Yin*. Nie zabrakło wyszywanej złotem cesarskiej szaty. W pokoju obok stały chińskie komody i jawajskie meble (na przykład ławy), nieudolnie naśladowujące styl rokokowy<sup>24</sup>.

Recenzja z wystawy zamieszczona w „Breslauer Zeitung” była bardzo pochlebna: „Nie znalazłoby się szybko we Wrocławiu tak różnorodnej i cennej kolekcji sztuki dalekowschodniej”, pisał autor, a „bogaty zbiór zabytków udało się zespolic w harmonijną całość mogącą zadowolić najbardziej wybrednego widza”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Zachowały się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, nr inw. VI-566, 567.

<sup>23</sup> Po zamknięciu wystawy Neisserowie przekazali ołtarz w darze Kunstgewerbemuseum, „Breslauer Zeitung”, 1908, nr 139, ilustracja w *Schlesiens Vorzeit*, NF V (1909), s. 245.

<sup>24</sup> Ławy wg Toni Neisser zostały wykonane w latach 1750–1780, *Akten...*, sygn. I/135, s. 327.

<sup>25</sup> „Breslauer Zeitung”, 1908, nr 139.

Wspomniano poprzednio, że jednym z niewielu zachowanych dokumentów zawierających dane dotyczące zbiorów sztuki Dalekiego Wschodu Alberta i Toni Neisserów jest inwentarz sporządzony w 1916 roku<sup>26</sup>. Opisy zabytków ograniczono tylko do podania nazwy przedmiotu i materiału, z jakiego został on wykonany. Nie można więc na tej podstawie określić miejsca i czasu wykonania obiektów oraz ustalić ich autorstwa. Dowiadujemy się natomiast, jak istotną rolę odgrywały one we wnętrzach domu Neisserów, które zaprojektowano ze znanstwem i pietyzmem. Każde niemal pomieszczenie ozdobiono wschodnimi elementami. Większość zgromadzono w Jadalni, którą dekorowały chińskie talerze, wazy, misy i filiżanki. Były tam również wyroby japońskiego rzemiosła artystycznego szczególnie pożądane przez europejskich kolekcjonerów, takie jak: laki (czarki na *sake*, puzderka na medykamenty *inro*, szkatułki na przybory do kaligrafii *suzuribako*, puszki na herbaciany proszek *natsume*) oraz breloki *netsuke* w formie miniaturowych rzeźb z kości słoniowej.

Wiele zabytków umieszczono w Pokoju przy Ogrodzie Zimowym: chińskie i jawańskie naczynia ze srebra i brązu, chińskie rzeźby i ceramikę oraz indonezyjskie jedwabne tkaniny i batik. W Bibliotece ustawiono *kirisy* z Jawy i japońskie miecze. Pokój Śniadaniowy zdobiły porcelanowe naczynia, tace pokryte laką, a nawet wykonane z włókna bambusowego kosze i klatki dla ptaków. Figury *Kuan Yin* i Buddy stały w Pokoju Mahoniowym. Pokój Muzyczny przyozdobiono wazami z brązu. Schody i korytarz dekorowały liczne japońskie misy typu *imari*, chińskie tkaniny i biało-niebieska porcelana, rzeźby hinduskich bóstw, drobne wyroby z laki, jawańskie meble (skrzynie, ławki, stołki i szafki), a nawet indyjskie pantofle i sarongi! Kolekcja zawierała także japońskie drzeworyty *ukiyo-e* wykonane przez czołowych artystów tego gatunku: Ando Hiroshige, Utagęwę Kuniyoshi, Utagęwę Kunisadę<sup>27</sup>.

Zgromadzone przez Neisserów dalekowschodnie dzieła sztuki i kultury materialnej ilustrują wszechstronność zainteresowań ich właścicieli. Różnorodny i bogaty wybór zabytków świadczy o tym, że kierowali się własną wrażliwością, nie ulegając tylko modzie czy snobistycznym pobudkom. Obok bowiem przedmiotów typowych, często kolekcjonowanych przez miłośników Orientu, takich jak przykłady chińskiego i japońskiego rzemiosła artystycznego (brązy, laki, broń, drobna rzeźba figuralna) znajdowały się obiekty rzadko pojawiające się w europejskich kolekcjach. Należały do nich wytwory sztuki Indonezji (biżuteria, meble) i chińska snycerka (ślubne szafy, łoże, ołtarz na prochy przodków) – ciekawe zarówno z artystycznego, jak i etnograficznego punktu widzenia.

<sup>26</sup> Zob. przypis 8.

<sup>27</sup> Według sporządzonego inwentarza zgromadzono w willi Neisserów 31 japońskich drzeworytów *ukiyo-e*, *Inventar...*, s. 138–139.

Niepoślednie miejsce w domu zajmowała dekoracyjna wschodnia ceramika, której liczne egzemplarze wypełniały zgodnie z panującą modą wnętrza willi: chińska biało-niebieska wykonana u schyłku epoki Ming (1367–1648) i barwna z okresu Qing (1648–1912) oraz ciesząca się wielkim powodzeniem w Europie japońska porcelana wytwarzana w miejscowości Arita i zwana *imari* od nazwy portu, z którego wywożono ją za granicę. Natomiast sporadycznie europejscy zbieracze kolekcjonowali dachówki z Dalekiego Wschodu. Neisserowie posiadali zaś niezwykle interesujący zespół kamionkowych gąsiorów<sup>28</sup>. Wykonane na przełomie XVII i XVIII wieku, stanowiły wykończenie dachów cesarskich budowli. Gąsiorów wieńczyła zwykle plakietka z reliefowym wyobrażeniem smoka lub jego pełnoplastyczna figurka. Pokrywano je szkliwem, w hierarchii – od słonecznej żółci, koloru zarezerwowanego dla cesarza, poprzez różne odcienie błękitu i zieleni. Wysokiej klasy są również ceramiczne figurki lwów *fo*, strażników budynków urzędowych i świątyń buddyjskich<sup>29</sup>.

Wartość tej kolekcji należy oceniać nie tylko w kategoriach estetycznych, lecz nieco szerszym, dydaktycznym kontekście. Widz, oglądając te zbiory, podziwiał formalne piękno zebranych przedmiotów. Jednocześnie, studiując ich funkcje i przeznaczenie, poznawał życie i zwyczaje mieszkańców tych odległych i egzotycznych krain.

Dziś, z perspektywy lat i doświadczeń, Albert i Toni Neisserowie jawią się jako najważniejsze postaci życia kulturalnego Wrocławia przełomu wieków XIX i XX. Miłośnicy i propagatorzy sztuki europejskiej i orientalnej, tworząc ze swojego domu „ewergetyczną” placówkę muzealną, pogodzili własne zamiłowania i ambicje z interesem społecznym i dali przykład szlachetnego wykorzystania swoich zasobów finansowych. Muzeum słynnego naukowca i jego małżonki wraz z większością zabytków nie przetrwało do naszych czasów. Mimo to pragnienie Neisserów, wspólne dla wielu zbieraczy, spełniło się. „Każdy zbieracz marzy bowiem o tym, żeby to, co z takim trudem i taką przyjemnością zgromadzi, pozostało po nim możliwie w całości, żeby przechowało po nim pamięć, dobrą pamięć na jaką zasłużył”<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu zachowało się 9 obiektów tego typu.

<sup>29</sup> Zachowały się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, nr inw. VI-557, 558.

<sup>30</sup> Cyt. za A. Ryszkiewicz, *Ceramika secesyjna ze zbiorów Pawła Banasia, Marka Kieszkowskiego i Andrzeja Ryszkiewicza*, katalog wystawy, Gdańsk 1989, s. 18.

## Dalekowschodnia kolekcja Alberta i Toni Neisser w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu

The couple Albert and Toni Neisser belonged to the main sponsors of Breslau. Albert Neisser (1855–1916) the famous dermatologist was a distinguished scientist well known for his medical knowledge. He supported the music and socialised with the luminaries of literature and art. His wife Toni Neisser (1861–1913) supported young contemporary artists. Neissers became fascinated with the art of the Far East during their two exploratory trips to Indonesia. During these journeys in 1905 and 1907 they purchased a number of artistic and ethnographic objects.

The collection of Oriental artworks and artifacts accumulated by the Neissers reflected the couple's serious interest in the subject. In addition to typical collector's items (Chinese and Japanese bronzes, lacquer, weapons, ceramics) they also gathered items rarely featured in European collections such as Indonesian jewellery and furniture and Chinese carved furniture (wedding cabinets, canopied bed, altar cabinet). Very rarely was collection of Chinese earthenware ridge tiles. Executed in the late 17-early 18 century they were used to finish off the roofing of imperial palaces.

The oriental art collection was housed in their house, which was regarded as the centre of the city's spiritual and cultural life. "The Neisser Art Museum" functioned, as the branch of the local *Kunstgewerbemuseum*, from 1920 to 1934, when it was closed due to financial constraints and, first of all, under the political pressure of Nazi authorities. Its contents were transferred to the museum storage. During World War II the villa was completely destroyed and most artworks, including the Oriental collection, vanished or became dispersed. Some survived the ravages of war and were subsequently transferred to the Department of Decorative Arts of the Middle and Far East in the National Museum in Wrocław.

## **Piękno nie do końca poznane. Kolekcja kimon w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi**

### Zamiast wstępu

We wszystkich kulturach świata ubiór to najłatwiej zauważalny, a więc najbardziej skuteczny sposób zaznaczania odrębności etnicznej, a zarazem podkreślenia wspólnoty konkretnej grupy. Poza funkcją ochronną, uzależniającą sposób ubrania od warunków środowiska, strój pełni także rolę nośnika informacji dotyczących pochodzenia, przynależności społecznej, wieku czy stanu majątkowego użytkownika. Jednakże współczesne tendencje unifikacji zachowań coraz bardziej dotyczą także tej sfery kultury. Ujednolicenie tkanin i wzornictwa, ogólnoświatowe trendy mody powodują częściowy, a na niektórych obszarach całkowity zanik etnicznych zróżnicowań stroju i ubioru. W większości wysoko uprzemysłowionych obszarów świata stroje regionalne zakłada się w przypadkach szczególnych, bardzo uroczystych lub z okazji imprez folklorystycznych. Są jednak nadal kraje, w których strój narodowy jest traktowany w sposób szczególny. Jednym z nich jest Japonia.

Terminem „kimono” Japończycy określają nie tylko przewiązaną w pasie szatę o prostym kroju i zachodzących na siebie połach, ale również strój tradycyjny, odróżniając go tym samym od powszechnie noszonych ubrań typu zachodniego<sup>1</sup>. Europejczykom słowo „kimono” kojarzy się zazwyczaj z krojem rękawów opadających miękko wzdłuż ramion, który notabene nie ma nic wspólnego z krojem prawdziwego kimona. Powszechna jest też (przynajmniej wśród Polaków) tendencja dodawania przymiotnika „japońskie”, co jest zupełnie zbyteczne, gdyż nie ma i nie było innego kimona niż japońskie.

Przez kilkanaście lat pracowałam w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi, gdzie prowadziłam Dział Kultur Ludowych Krajów Pozaeuropejskich. Miałam wówczas okazję i niewątpliwą przyjemność sprawowania opieki merytorycznej nad zbiorami pozaeuropejskimi tego Muzeum,

---

<sup>1</sup> Ubranie w stylu zachodnim nazywane jest *yofuku*.



w tym także nad kolekcją ubioru japońskiego. Nie udało mi się nigdy wyjechać do Japonii, aby poznać przedmiot swoich badań w jego „naturalnym środowisku”, w kontekście kulturowym i prowadzić badania historyczne oraz porównawcze w tamtejszych muzeach. Zatem w opracowaniu tej części zbiorów wykorzystywałam dostępną wówczas w Polsce literaturę przedmiotu<sup>2</sup>.

Obecnie zadanie opracowania tej kolekcji byłoby znacznie prostsze<sup>3</sup>. Jednak na początku lat dziewięćdziesiątych, niewiele było w Polsce szczegółowych opracowań dotyczących tej dziedziny kultury japońskiej, a i „muzealny” dostęp do Internetu nie był tak powszechny jak teraz. Poszerzając zatem zakres możliwości poznania charakteru i historii tak niezwyklego zjawiska, jakim jest kimono, techniki jego tworzenia, zdobienia i symboliki, korzystałam w licznych konsultacji zaprzyjaźnionych osób pochodzących lub mieszkających dłuższy czas z Japonii oraz specjalistów z zakresu japonistyki i historii sztuki Dalekiego Wschodu – pracowników innych polskich muzeów. Pragnę im wszystkim w tym miejscu gorąco podziękować. Osobami, które wsparły mnie wówczas swoją wiedzą i doświadczeniem, były: Małgorzata Martini z Muzeum Narodowego w Krakowie, Katarzyna Maleszko z Muzeum Narodowego w Warszawie i Małgorzata Wróblewska-Markiewicz z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Dziękuję także panu Masakatsu Yoshida za pomoc w usystematyzowaniu nazewnictwa japońskiego, dotyczącego omawianych zagadnień i Barbarze Zaborowskiej – autorce wydanej w roku 2003 książki o kimonach<sup>4</sup>, która udzieliła mi cennych uwag dotyczących etykiety i współczesnych zasad obowiązujących w odpowiednim doborze kimona.

Swoje prace podsumowałam obszernym opracowaniem zawierającym zarówno informacje z zakresu historii i charakterystyki kimono, jak i dane

---

<sup>2</sup> Podstawowe w zakresie historii ubioru i tkactwa japońskiego okazały się opracowania: T. Yamanobe, K. Furi, *Kyoto Modern Textiles*, Kioto 1995; S. Yang, R.M. Narasin, *Textile Art of Japan*, Tokio 1989, a także encyklopedie Kodansha International, które umożliwiły prześledzenie rozwoju i zmian zachodzących w strojach japońskich, zob. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha 1983, hasło *Clothing*, s. 329–333. W zakresie historii kultury Japonii korzystałam głównie z publikacji: V. Hilska, *Dzieje i kultura Narodu Japońskiego*, Warszawa 1957; J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984 oraz opracowania wydane przez MSZ Japonii (*Historia kultury Japonii w zarysie*, pr. zbior., Japonia 1987). Pomocne okazały się ponadto opracowania Z. Alberowej, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983 oraz *Sztuka japońska w zbiorach polskich*, Warszawa 1987. Swoje badania prowadziłam w latach 1995–2001, kiedy wspomniana literatura (w odniesieniu do tradycyjnych tkanin i strojów, głównie angielskojęzyczna) nie była łatwo dostępna. Można było z niej korzystać zaledwie w kilku muzeach i bibliotekach.

<sup>3</sup> Liczba publikacji dotyczących kultury Japonii wzrasta z każdym rokiem. W czasie, jaki upłynął od opracowania tekstu tego artykułu do jego publikacji, ukazało się kilka kolejnych, pięknie ilustrowanych wydawnictw poświęconych kimonom i ich zdobieniu. Porównaj m.in.: M. Martini, *Piękno i tradycja. Kolekcja kimon Kodoimaru Company i Rodziny Yamanaka*, folder wystawy, Kraków 2006; *Zanikająca tradycja- Ise-katagami i kimono*, folder wystawy, Kraków 2006; *W kręgu tradycji dworu Heian*, red. E. Pokorska, Warszawa 2008.

<sup>4</sup> B. Zaborowska, *Kimono. Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Warszawa 2003.



dotyczące opisywanej kolekcji<sup>5</sup>. Ponieważ mimo moich ówczesnych starań, zbiór ten nie doczekał się do tej pory żadnej kompleksowej publikacji, postanowiłam dzisiaj wykorzystać posiadane materiały i przynajmniej częściowo przybliżyć jego charakter osobom zainteresowanym tradycyjnym ubiorem Japonii<sup>6</sup>. Mam pełną świadomość, że tego typu publikacja powinna być zapatrzona w znaczną liczbę ilustracji. Niestety dysponuję obecnie jedynie dwoma zdjęciami z Archiwum Etnograficznego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Zdecydowałam się zatem na rozwiązanie polowiczne i nie do końca mnie satysfakcjonujące, czyli na zastąpienie ilustracji opisami niektórych obiektów.

Scharakteryzowanie w niniejszym artykule wszystkich aspektów bardzo zróżnicowanej łódzkiej kolekcji nie jest możliwe. Celem mojego opracowania jest jedynie zasygnalizowanie jej istnienia i zachęcenie do zainteresowania się zarówno istniejącymi materiałami naukowymi, jak i samymi obiektami. Dla lepszego scharakteryzowania zbioru omawiam go chronologicznie, zgodnie z kolejnością pozyskiwania, od najstarszych do najnowszych partii kolekcji. Ponadto w ramach wyodrębnionych części wydzieliłam elementy strojów męskich, kobiecych i dziecięcych. Dla przybliżenia charakteru i zróżnicowania zbioru, zamieszczam opisy niektórych, wybranych – typowych lub właśnie przeciwnie – szczególnie interesujących ze względu na swoją odmiennych obiektów. Nie zdecydowałam się stosować dodatkowych podziałów (pora roku, typ zdobienia itd.), bowiem wprowadzenie kolejnych podgrup zaciemniłoby moim zdaniem obraz całości tego interesującego zbioru, który mam nadzieję doczeka się w przyszłości porządnego, szczegółowego katalogu.

Zanim jednak przejdę do charakterystyki łódzkiej kolekcji warto przypomnieć kilka podstawowych informacji dotyczących tradycyjnego stroju japońskiego i sposobów zdobienia tkanin<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Opracowanie to zostało złożone do druku w roku 2001 w redakcji Biblioteki Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Uzupełnione nieznacznie dwa lata później, nie zostało do dzisiaj wydrukowane.

<sup>6</sup> Posiadane materiały dotyczące kolekcji, w tym kilka fotografii, publikuję za zgodą Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Pragnę w tym miejscu wyrazić podziękowania dyrekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu, która wydała zgodę na wykorzystanie w tym opracowaniu zdjęć pochodzących z archiwum tego muzeum, ilustrujących przygotowaną przeze mnie wystawę kimon, prezentowaną we wrocławskim Muzeum Etnograficznym w roku 1997.

<sup>7</sup> Podstawowe informacje dotyczące historii kimon, ich zdobnictwa i charakteru, znalazły się w ulotkach-folderach mojego autorstwa, które towarzyszyły opracowanym przeze mnie wystawom, organizowanym w licznych polskich muzeach regionalnych i Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu (Oddział Muzeum Narodowego). Poświęcony tym zagadnieniom artykuł mojego autorstwa zamieszczono w katalogu wystawy „Miecz i Kimono” zorganizowanej w roku 2003 w Muzeum Miasta Gdańska w oparciu o scenariusz Teresy Grzybkowskiej, zob. A. Styczyńska, *Kimono – ozdoba nie tylko gejszy*, [w:] *Miecz i kimono. Sztuka dawnej Japonii*, red. B. Purc-Stępiak, Gdańsk 2003, s. 33–37.

## Kimono

Jak już wspomniałam, nazwa ta obejmuje szatę o prostym kroju, pozbawioną zatrzasków i guzików, której poły zakłada się na siebie i podtrzymuje paskiem. Jednak w ten sam sposób Japończycy określają cały tradycyjny strój uroczysty, który składa się z wielu elementów noszonych razem.

Podstawowy tradycyjny strój męski (poza bielizną) obejmuje kimono (szatę oficjalną), na które zakładane są *hakama*, wiązane w pasie na troki spodnie o szerokich nogawkach<sup>8</sup>. Całość uzupełnia *haori* – wierzchnia kurta o kroju kimona, sięgająca mniej więcej do połowy uda, którego poły łączone są ozdobną zapinką. W wyjątkowo uroczystych okolicznościach jest on zastępowany rodzajem narzutki o sztywnych, sterzających ramionach, okrywającej plecy i częściowo pierś mężczyzny, zwanej *kamishimo*<sup>9</sup>. Natomiast przy mniej oficjalnych okazjach noszone jest samo kimono z *haori*. Strój uzupełniają pas, skarpetki, treпки i wachlarz. Stroje męskie są zawsze ciemne, stonowane kolorystycznie, a w tkaninie dopuszczony jest bardzo drobny wzór fakturowy. Jedynie podszewki *haori* bywały i nadal bywają pięknie zdobione. Nieco inaczej wyglądają ubiory nieoficjalne. Tutaj zezwala się na większą dowolność w kolorystyce. *Juban* (szata o kroju kimona noszona pod kimonem oficjalnym) czy też kimona przeznaczone wyłącznie do noszenia w domu, bywają wielobarwne i są zdobione różnorodnymi ornamentami. Zazwyczaj jednak i tutaj przeważają kolory ciemne i spokojny, powściągliwy wzór.

Zupełnie inaczej wyglądają stroje kobiece. Są wielobarwne, a ich kolor, rodzaj tkaniny, ornament, którym są ozdobione, muszą być dostosowane do pory roku i okoliczności, w jakich są zakładane. Wygląd kimona świadczy także o wieku i statusie społecznym właścicielki. Kimona dziewcząt są nie tylko zazwyczaj utrzymane w jasnych, czasem nawet jaskrawych barwach i ozdobione ornamentami o symbolice stosownej dla ich wieku, ale niektóre różnią się od strojów kobiet zamężnych i starszych krojem rękawów. Długość rękawów pozostaje zawsze ta sama i sięga zazwyczaj nadgarstka, natomiast ich szerokość przekracza jeden metr, dzięki czemu spływają one wzdłuż sylwetki, kończąc się poniżej kolan<sup>10</sup>. Kimona te nazywane są *furisode*, co oznacza „kimono z powiewającymi rękawami”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> *Hakama* noszą współcześnie także kobiety. Przypominają one jednak w tym przypadku krojem spódnice – nie spodnie. Używane są m.in. jako element ubioru noszonego na uroczystościach szkolnych, zob. B. Zaborowska, *op. cit.*, s. 67.

<sup>9</sup> Ten uroczysty strój męski wywodzi się w prostej linii od stroju samurajskiego i bardzo go przypomina. W dawniejszych wiekach, wspomnianą narzutkę określano nazwą *kataginu*. Natomiast nazwa *kamishimo* obejmowała zestaw: *haori* i *kataginu* uszyte z takiego samego materiału, zob. A. Śpiewakowski, *Samuraje*, Warszawa 1989, s. 89.

<sup>10</sup> Fakt „spływania” tych rękawów wzdłuż sylwetki jest powodem przyjętego potocznie twierdzenie dotyczące występowania w kimonach dziewczęcych długich rękawów, podczas gdy cecha ta dotyczy *de facto* ich szerokości.

<sup>11</sup> B. Zaborowska, *op. cit.*, s. 67.

Kimona są dostosowane do pory roku rodzajem tkaniny (grubsza na zimę, luźniej tkana na lżejsze pory roku) i rodzajem włókna (ramia, bawełna, jedwab, wełna, włókna sztuczne, mieszane itd.). Stosowane są także ocieplenia (podszycia) bawełnianą watą oraz podszewką. I tak: od października do grudnia noszone są kimona na podszewce (*awase*), a od maja do czerwca i od września do połowy października kimona bez podszewki (*hitoe*)<sup>12</sup>.

Jak wspomniałam, bardzo ważna jest symbolika ornamentu umieszczonego na kimonach. Można tutaj odnaleźć nie tylko motywy roślinne i zwierzęce, ale także sceny zaczerpnięte z życia codziennego, teatru, literatury. Istotne jest dopasowanie ornamentu kimona do pory roku. Polega to na stosowaniu w zdobieniu motywów roślin, które występują lub dominują w jakiś miesiącach i kolorystyki łączonej zwyczajowo z wiosną, zimą czy jesienią, a także wykorzystywaniu ornamentów, które miały budzić odpowiednie skojarzenia: na przykład latem ze świeżością, wodą i chłodem. Przypomnijmy zatem: kwitnąca wiśnia jest w sztuce Japonii kojarzona z wiosną, a piwonia i irysy z latem. Roślinami jesieni są chryzantemy, dzwonki i liście klonu, natomiast kwiat śliwy i igły sosnowe – zimy. Pośród olbrzymiej ilości wzorów roślinnych spotyka się rozmaite odmiany tego samego motywu.

Oczywiście wzory są łączone w rozmaite układy, z których każdy ma swoją nazwę i zastosowanie. Na przykład połączenie motywów kwitnącej śliwy, igieł sosnowych i pędów bambusa nosi nazwę „trzej przyjaciele zimy”. Inne ornamenty łączące zjawiska natury symbolizują stany ducha i życzenia (połączenie chryzantem i strug wody symbolizowało długowieczność)<sup>13</sup>, podobnie kojarzy się żółw, a także, żurawie, sosna i bambus<sup>14</sup>. Motyw krzewiastej koniczyny japońskiej *hagi* jest symbolem szczęścia i dostatku. Lecące żurawie oznaczają pomyślność, a znaczenie to bywa wzmocnione przez niesioną przez nie w dziobie gałązkę sosny. Podobnie dobrą wróżbę przynosi przedstawienie mitycznego ptaka *ho* (feniksa). Natomiast paw jest symbolem piękna i godności.

Bardzo wiele motywów jest kojarzonych z bogactwem i pomyślnością. Są to między innymi trzy przecinki zamknięte w okręgu, czworoboczne monety *koban* oraz zestawy wzorów, które określa się wspólną nazwą – „niezliczone bogactwa” (między innymi kapelusz, peleryna, klucze do magazynu) i „siedem klejnotów” (najprzeróżniejsze kamienie szlachetne, srebro i złoto)<sup>15</sup>. Łatwo zatem się domyśleć, że na strojach osób młodych dominować będą symbole szczęścia i bogactwa, na strojach ślubnych – motywy kojarzone z długotrwa-

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>13</sup> M. Martini, *Tkaniny*, [w:] *Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1994, s. 84.

<sup>14</sup> Według tradycyjnych wierzeń japońskich, żuraw żyje tysiąc lat, a żółw dziesięć tysięcy. Natomiast bambus i sosna są zielone także zimą.

<sup>15</sup> M. Martini, *op. cit.*, s. 79; *Japan. The Shaping of Daimyo Culture 1185–1168*, London 1989, s. 336, 344.

łym szczęśliwym wspólnym życiem, a na strojach osób starszych – symbole wieku dojrzałego, długowieczności, spokoju i spełnienia<sup>16</sup>.

Każdy z typów kimona ma swoją nazwę i wiadomo jest, w jakich okolicznościach można strój założyć. Jego nieodpowiednie dobranie było i jest nadal źródłem wstydu oraz dowodem braku taktu i dobrego wychowania. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że nie tylko rodzaj, ale także sposób rozmieszczenie ornamentu na kimonie decyduje o przeznaczeniu stroju. Tych sposobów jest wiele. Od rozrzucenia drobnego ornamentu na całej powierzchni kimona, po stosowanie jego rozbudowanych układów grupowanych w rozmaitych miejscach szaty. Kimona uroczyste bywają na przykład zdobione w dolnej płaszczyźnie szaty (poniżej linii bioder) lub w rogach prawej i lewej poły, a *furisode* także w dolnej części rękawów. W dawniejszych latach (na przykład w okresie Meiji) zasady te były ściśle określone, a każdy z powyższych typów ornamentu zastrzeżony dla odpowiedniego wieku i statusu społecznego<sup>17</sup>. O dostojności stroju decyduje także ilość znaków herbowych i sposób ich rozmieszczenia.

W chwili obecnej najbardziej eleganckie kimona to *tomesode*. Jednobarwne, często czarne, zdobione jedynie u dołu szaty, opatrzone ponadto pięcioma znakami herbowymi (na ramionach: trzy z tyłu i dwa z przodu). Na okazje mniej uroczyste nosi się *tomesode* jednobarwne, z jednym znakiem. Kimona wizytowe (*homongi*) są ornamentowane nie tylko na dole, ale także na rękawach i piersiach, a noszone są przez wszystkie grupy kobiet<sup>18</sup>. Integralną częścią kimona jest pas *obi*. Musi być do niego dostosowany charakterem (tkaniną, kolorystyką i ornamentem), a sposób jego wiązania jest zależny od statusu osoby pas noszącej. Kobiety wiążą go w rozmaite węzły, a dziewczęta w duże kokardy, które sięgają czasem barku. Każdy z węzłów ma oczywiście swoją nazwę<sup>19</sup>.

Zupełnie osobnym typem kimona jest *yukata* – letnie kimono bawełniane, noszone w upalne dni lata przez wszystkich: kobiety, mężczyzn i dzieci.

<sup>16</sup> Jak widać, symboliczne znaczenie ornamentów umieszczanych na kimonach odbiega nieraz w zasadniczy sposób od skojarzenia, jakie narzuca się w pierwszej chwili nam – Europejczykom. Nie jestem japonistką i już na samym początku moich prac nad kolekcją zorientowałam się, że do pełnego opracowania ornamentyki tych strojów potrzeba kogoś o przygotowaniu specjalistycznym, dla którego symbolika przedstawięń stanowiłaby mniejszą niewiadomą, a język japoński nie byłby barierą, lecz kluczem do poznania. Tym bardziej uważam, że warto tym tematem zainteresować młodych japonistów, zajmujących się kimonami, którzy potraktowaliby te stroje (zgodnie z tradycją) jako dzieła sztuki i omówili ich ornamentykę w osobnym opracowaniu.

<sup>17</sup> Y. Tomoyuki, K. Fujii, *op. cit.*, s. 205.

<sup>18</sup> B. Zaborowska, *op. cit.*, s. 67.

<sup>19</sup> Szczegółowe opisy i informacje dotyczące sposobów wiązania pasów *obi* zob. M.H. Czurkowska, *Tradycyjny ubiór japoński w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” 1980, nr 21, s. 137–168; B. Zaborowska, *op. cit.*, s. 60–65 i 86–89; *Kimono-kikonashi-to chishiki*, Tokio 1969.

Stroje dziecięce są kolorowe, szyte na wzór strojów dorosłych. Zazwyczaj są zaopatrzone w system zakładek, które po rozpuszczeniu kolejnych szwów pozwalają zwiększać wielkość ubioru w miarę wzrostu dziecka. Tkaniny, z których szyte są stroje dziecięce, są wielobarwne, często zawierają motywy symbolizujące szczęście, pomyślność i powodzenie. Kimona te noszone są przez dziewczynki i chłopców w dniu święta *shichi-go-san* („siedem-pięć-trzy”, 15 listopada), w którym dzieci o odpowiednim, zawartym w nazwie święta wieku, udają się z rodzicami do świątyni shintoistycznej, aby modlić się o zdrowie i pomyślność w nauce<sup>20</sup>.

## Techniki zdobienia

Trudno, opisując ornamenty tkanin, nie odnieść się do technik, jakimi zostały wykonane. Ta część opracowania kolekcji wiązała się dla mnie ze szczególnymi utrudnieniami, bowiem poznanie tradycyjnych japońskich technik zdobienia tkanin wymagało długotrwałych, specjalistycznych studiów i konsultacji. Nie jest możliwe omówienie, nawet wymienienie tutaj wszystkich technik, jakie stosowano w zdobieniu tradycyjnych tkanin japońskich. Można je jednak oczywiście podzielić na dwie zasadnicze grupy: techniki tkackie i techniki zdobienia powierzchniowego.

W dawnej Japonii znano podstawowe sploty tkackie: płócienny – *hira ori*, skośny – *aya-ori* i atlasowy – *shusu-ori*. Znano także wiele odmian tych splotów, które pozwalały na tworzenie bardzo rozbudowanych ornamentów. Jednocześnie, bardzo proste techniki pozwalały na uzyskanie niezwykle efektownego wyglądu tkaniny. Często spotykanym zabiegiem było, i jest nadal, bardzo mocne skręcenie nitki wątku, przy zachowaniu płaskiej albo bardzo lekko skręconej osnowy. Otrzymuje się w efekcie krepę – tkaninę o charakterystycznej, lekko „pogniecionej” i wypukłej fakturze. Oczywiście w celu uzyskania tkaniny wielobarwnej łączono nitki osnowy i wątku o różnym kolorze, uzyskując kraty i paski.

Natomiast techniką, w której Japończycy osiągnęli mistrzostwo jest *kasu-ri-ori*, znane w Europie pod indonezyjską nazwą – *ikat*. Przypomnijmy, że polega ono na farbowaniu nici przygotowywanych do tkania z uwzględnieniem planowanego wzoru tkackiego. Na osnowie i wątku wylicza się odpowiednio miejsca, które mają pozostać niezabarwione i zakrywa się je na przykład poprzez okręcenie dodatkową nitką lub szerszym pasmem włókna roślinnego<sup>21</sup>. Podczas tkania, te odpowiednio wyliczone fragmenty wielobarw-

<sup>20</sup> B. Zaborowska, *op. cit.*, s. 69; W. Kotański, *W kręgu shintoizmu*, T. 2, Warszawa 1995, s. 256.

<sup>21</sup> Takich technik było wiele, m.in. ściskanie wybranych fragmentów pomiędzy dwoma, przylegającymi do siebie deseczkami. Opisuje te metody bardzo dokładnie M. Wrońska, *Techni-*

nego wątku i osnowy zostają „spasowane” i uzyskuje się zaplanowany przed barwieniem nici wzór. W efekcie otrzymuje się bardzo ciekawy efekt pewnego rozmycia konturów ornamentu. Jak widać, wymaga to niezwyklej precyzji, czasu i doświadczenia<sup>22</sup>. Jest to zatem niezwykle droga metoda zdobnicza. Kolejną techniką opartą na bazie splotu płóciennego było tkactwo gobelino-we, które przyjęło się w Japonii w XV wieku, a jest do dzisiaj stosowane w ośrodku Nishijin w Kioto.

Do tej samej grupy, tkanej pochodnymi splotu prostego, należą *karami ori* – tkaniny, które wykonywano poprzez rozmaite ułożenie nitek wątku w stosunku do osnowy. Można wówczas uzyskać duże, luźne, otwarte oczka, co czyni tkaninę przewiewną, lekką i przeźroczystą. Autorzy pracy *Textile Art of Japan* zwracają także uwagę na *saga nishiki* – rozwiniętą w XIX wieku technikę polegającą na łączeniu wielobarwnych jedwabnych nici wątku ze złotą lub srebrną osnową. Tkaniny takie są używane do wyrobu akcesoriów stroju (torebek, obuwia itd.)<sup>23</sup>.

Równie ciekawe i liczne techniki wywodziły się z obu typów podstawowych splotów ukośnych. Warto wspomnieć przynajmniej o *nishiki* i *kara ori*. Pierwsze z nich to wielobarwne tkaniny, w których albo wątek, albo osnowa były monochromatyczne. Znane od II lub III wieku, największą popularność wśród wyższych warstw społecznych zdobyły w XVI wieku, a szczyty możliwości technicznych osiągnęły w okresie Edo. W tkaninach tych wykorzystywano paski papieru okręcone płatkami złota<sup>24</sup>. Obecnie nazwą *nishiki* określa się większość wielobarwnych tkanin jedwabnych o rozbudowanym ornamentem, a nie tylko te, które oparte są na bazie splotu ukośnego. Natomiast *kara ori* to tkaniny, które strukturą swojego ornamentu przypominają haft płaski. Materiały te wykorzystywano głównie na kostiumy w teatrze No<sup>25</sup>.

Nie wszystkie metody przetrwały do dzisiaj. Ale wspomniany ośrodek w Nishijin kontynuuje te tradycje, nie pozwalając zapomnieć o starych technikach tkackich.

Niemniej ciekawe metody zdobienia stosowano przy ornamentowaniu już gotowych tkanin. Oczywiście najprostsze było barwienie monochromatyczne w barwnikach roślinnych, między innymi w popularnym, stosowanym do dzisiaj indygo (*aizome*). Natomiast starą i niezwykle popularną metodą uży-

---

*ki ochronne (rezerważowe) w farbiarstwie tekstylnym. Systematyka i rys historyczny*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1990, nr 1-2, s. 99 oraz M. Szymczak, *Wzornictwo i ręczne techniki powierzchniowego zdobienia tkanin w Azji Południowo-Wschodniej*, pr. mgr. pod kier. N. Zawiszy w PWSSWw Łodzi, 1996 (maszynopis), s. 58.

<sup>22</sup> W technice tej wydziela się trzy rodzaje: wątkowy, gdy łączy się wielobarwną osnowę z jednobarwnym wątkiem; osnowowy, gdy łączy się jednobarwny wątek z wielobarwną osnową i podwójny, gdy oba typy nici są wielobarwne.

<sup>23</sup> S. Yang; R.M. Narasin, *op. cit.*, s. 87.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 102.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 109.



skiwania wzoru było zakrywanie wybranych części tkaniny przed jej barwieniem. Znano trzy podstawowe techniki: *rokechi*, znane w Europie pod nazwą batiku, w której wybrane fragmenty zakrywano przed dostępem barwnika woskiem; *kyokechi* – tkaninę ściskano pomiędzy dwoma deskami, w których z obu stron (przystając) wycięto ornament, zatem barwnik przedostawał się tylko w wybrane miejsca materiału oraz *kokechi*, gdzie wybrane miejsca okręcano nicią, składano w fałdy lub krępowano w inny sposób, uniemożliwiając dostęp farby. Po ufarbowaniu rezerważe usuwano, uzyskując niezabarwione wzory na barwnej tkaninie.

Tę ostatnią technikę określa się obecnie nazwą *shibori*<sup>26</sup>. Jej odmian jest około 50, a każdy z rodzajów jest wyróżniany poprzedzeniem słowa *shibori* odpowiednią nazwą. Na przykład *makumi shibori* polega na ściąganiu tkaniny fastrygą. Warto zwrócić uwagę na niezwykle pracochłonne *kanako shibori*, w którym bardzo małe fragmenty tkaniny (punkty) były zawiązywane nitką. Pierwotnie zbierano je paznokciami, w późniejszych wiekach specjalnymi klamerkami lub z użyciem odpowiednich ram zaopatrzonych w haczyki. Po farbowaniu i wypruciu nitek rezerważowych otrzymywano bardzo drobny wzór białych kropek, który układał się w wybrany ornament. Metoda ta była stosowana indywidualnie albo łączona z innymi technikami zdobniczymi. Techniki *kyokechi* i *rokechi* zanikły w wieku IX, a *shibori* są stosowane do dzisiaj w powstałych w okresie Edo ośrodkach Arimatsu i Narumi.

Kolejna grupa technik zdobniczych polegała na nanoszeniu wzoru za pomocą szablonu i druku (*kata zome*). Rozwinęła się ona w okresie Heian i pozwalała uzyskiwać bardzo precyzyjne ornamenty. W wieku XVI metoda osiągnęła szczyt rozkwitu. Tkaninę zakrywano szablonem (*katagami*), który pokrywano szczelnie rozpuszczalną w wodzie pastą ryżową. Jakość efektu zależała od jakości szablonu i pasty. Po nałożeniu krochmalu, tkaninę pokrywano specjalnym ekstraktem z soi, uniemożliwiającym rozlewanie się barwnika. Następnie usuwano szablon, nakładano farbę, osuszano materiał i w końcu usuwano pastę płuczac całość w wodzie. Uzyskiwano w ten sposób efekt odwrotny od zwykłego szablonowania, czyli niezabarwiony ornament na kolorowym tle<sup>27</sup>.

Wielobarwne zdobienie tkanin zostało zrewolucjonizowane przez zastosowanie metody bezpośredniego malowania tkaniny. Około roku 1700 za-

<sup>26</sup> Pośród technik ochronnych określanych tą nazwą znajdują się m.in. techniki polegające na okręcaniu mocno zwiniętej tkaniny sznurem, technika plangi (fragmenty tkaniny są tutaj związywane stożkowo), przesywaniu tkaniny ściaganą fastrygą, składaniu w fałdy, wiązaniu w węzły, a także charakterystyczne dla Japonii barwienie kubelkowe. Polegało ono na umieszczeniu materiału w naczyniu lub tubie z bambusa i „wyciągnięciu” na zewnątrz jedynie fragmentów przeznaczonych do zabarwienia. Techniki te opisują właściwie wszyscy badacze zajmujący się zdobieniem tkanin w Japonii, por. m.in. M. Wrońska, *op. cit.*; S. Yang, R.M. Narassin, *op. cit.*; M. Szymczak, *op. cit.*

<sup>27</sup> S. Yung, R.M. Narassin, *op. cit.*, s. 59.

często poszukiwać tańszych i szybszych technik zdobniczych. Najlepsza okazała się *yuzen*<sup>28</sup>. Ta skomplikowana metoda ma wiele odmian, ale polega zasadniczo na malowaniu tkaniny farbami. Na naciągniętą tkaninę nanosi się zarys ornamentu, który następnie zabezpiecza się cienką linią pasty ochronnej, uniemożliwiającej wypływanie farby poza granicę wzoru. Utrwała się ją ekstraktem z soi, a nawilżone uprzednio wnętrze ornamentu maluje przy użyciu pędzelka farbą (*itome yuzen*). Technikę tę szybko usprawniono, wprowadzając szablony z zarysem ornamentu, przy zachowaniu dalszej procedury. Po wysuszeniu farby i wypłukaniu pasty ochronnej, zakrywano barwne elementy kolejną warstwą i pędzlem nakładano tło tkaniny. Uzyskiwano tą metodą wielobarwny wzór, otoczony delikatną, białą linią. Całość pozwalała na uzyskiwanie dużego stopnia szczegółowości ornamentu. Nieco później połączono pastę rezerwazową z pigmentem farbiarskim, który nakładany przez szablony barwił tkaninę na potrzebny kolor (*kata yuzen*). Po drugiej wojnie światowej zastosowano szeroko jako rezerwaz pastę kauczukową. Technikę przez wieki udoskonalano rozszerzając wachlarz efektów zdobniczych (cieniowanie, rozmycie brzegów wzoru itd.). Współcześnie *yuzen* stosowane jest w wielu wariantach i tak jak dawniej łączone z innymi technikami zdobniczymi.

Haft nie był najpopularniejszą metodą zdobienia tkanin. Zazwyczaj stanowił uzupełnienie innych metod ornamentowania. Pozostało tak do dzisiaj, tyle że coraz częściej mamy do czynienia z haftem maszynowym.

Wydaje się, że najbardziej zasadnicza cecha zdobienia japońskich tkanin to nadal łączenie najprzeróżniejszych metod. Obecnie tkaniny są zdobione w niezwykle skomplikowany sposób. Mieszają się tu rozmaite – tradycyjne i współczesne techniki. Stare technologie są jednak na tyle doceniane, że bardzo często ich efekty zdobnicze są naśladowane poprzez odpowiednie techniki drukarskie. Widać zatem, jak zróżnicowane, rozbudowane i trudne do jednoznacznego określenia są współcześnie stosowane metody ornamentowania tkanin. Mam jednak nadzieję, że ten przegląd pozwoli lepiej zrozumieć zamieszczone przeze mnie poniżej opisy ornamentów kimon

## Kolekcja

Nieczęsto się zdarza, by kolekcja muzealna obejmująca liczny (214 obiektów) zespół zabytków, pochodzących z różnych lat i pozyskiwanych w kilku etapach, była niemal w całości efektem darów. Tak się jednak stało w przypadku zbioru elementów tradycyjnego stroju japońskiego, który znajduje się obecnie w zasobach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Zabytki te ofiarowano w trzech etapach. Pierwszy obejmuje obiekty przejęte w chwili tworzenia muzeum (1931), ze zbiorów likwidowanego Muzeum

<sup>28</sup> Nazwę nadano od imienia wynalazcy – malarza wachlarzy Miyazaki Yuzensai.



Miejskiego. Były wśród nich dwa wachlarze, oddane w depozyt przez doktora Mieczysława Kaufmana i panią Smoleńską oraz *koszula papierowa japońska* – dar pana Millera. W Archiwum Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi przechowywane są między innymi: księga majątku Muzeum Miejskiego w Łodzi, z adnotacją o przekazaniu tych zabytków do Muzeum Etnograficznego, a także karty katalogowe tych obiektów<sup>29</sup>. Niestety wspomniana koszula nie zachowała się do dnia dzisiejszego. Podobny los spotkał *lakierowane trepki japońskie*, zakupione w roku 1934 od Przeclawa Smolika<sup>30</sup>.

Kolejny – tym razem duży zestaw elementów stroju i ubioru japońskiego Muzeum otrzymało w roku 1971. Był on częścią kolekcji przygotowanej i nadesłanej do Łodzi przez Uniwersytet Aoyama Gakuin w Tokio, w ramach przeprowadzonej wymiany eksponatów etnograficznych. Wśród 140 zabytków obejmujących między innymi elementy wyposażenia wnętrza mieszkalnych i akcesoria obrzędowe<sup>31</sup>, znalazł się także zestaw 45 (pochodzących z lat 1880–1970) obiektów wchodzących w zakres stroju tradycyjnego.

Jest w tym zespole komplet uroczystego stroju męskiego oraz przykłady męskich ubiorów nieformalnych, komplet stroju młodej dziewczyny, kimona noszone przez kobiety zamężne (uroczyste i domowe), a także zestaw stroju siedmioletniej dziewczynki. Kolekcja ta została dokładnie opisana przez Halinę Czurkową<sup>32</sup>. Warto podkreślić, że zbiór ten zawiera kompletne zestawy stroju męskiego i kobiecego, obejmując rzadko spotykaną w kolekcjach tego typu bieliznę (w postaci przepasek biodrowych, kaftaników, itp.), różnorod-

---

<sup>29</sup> Archiwum Etnograficzne Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Księga Majątku Muzeum Miejskiego, poz. 210, 278, 324. W niniejszym tekście wykorzystałam zebrane przez siebie materiały i notatki dotyczące historii kolekcji pozaeuropejskiej Muzeum Łodzi, w tym materiały archiwalne Muzeum i Archiwum Państwowego w Łodzi. Niektóre z nich zostały już przeze mnie opublikowane, por. A. Nadolska-Styczyńska, O „egzotycznych” źródłach azjatyckiej kolekcji etnograficznej Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, [w:] *Wschód w polskich badaniach etnologicznych i antropologicznych. Problematyka, badacze, znaczenie*, „Prace Komitetu Nauk Etnologicznych Polskiej Akademii Nauk” 2004, red. Z. Jasiewicz, nr 12, s. 259–280.

<sup>30</sup> Archiwum Etnograficzne..., grupa XIV, poz. 76; Pismo J. Manugiewiczza do Wydziału Oświaty i Kultury, Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Miasta Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury, Zespół Miejskie Muzeum Etnograficzne 1931–1934, sygn. 17083, mikrofilm 14254, s. 360.

<sup>31</sup> Niestety kolekcja ta nie została opublikowana w całości. Najpełniejsze informacje na jej temat można odnaleźć w opracowaniach autorstwa M.H. Czurkowej, *op. cit.* i W. Nowosza, *Wystawa sztuki łowickiej w Tokio* oraz idem, *Z pobytu prof. dr. Konrada Jajdzewskiego w Japonii*. Oba artykuły tego autora zamieszczone są w pracy zbiorowej: *Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Katalog jubileuszowy*, Łódź 1981, s. 28 i 29.

<sup>32</sup> M.H. Czurkowa *op. cit.* 137–168. Autorka używa w nim określenia „kimono spodnie” jako ubioru noszonego pod kimonem wyjściowym. Literatura przedmiotu mówi jednak raczej o ubiorach nieoficjalnych, rezerwując słowo „kimono” dla szaty wierzchniej. Zatem w niniejszym artykule terminem „ubiór spodni” określam szaty o kroju kimona, ale noszone pod kimonem wierzchnim, znane pod terminem *juban*.

ne typy kimono oraz akcesoria, takie jak pasy, tasiemki, skarpetki, trepki, wachlarze i parasolkę.

Interesujące są składane wachlarze męskie, pochodzące z połowy XX wieku, wykonane z malowanego kartonu rozpiętego na 10 listewkach, połączonych u nasady bambusowym bolcem (MAiEŁ/E/II 619 i 620). Drugi z nich jest dodatkowo ozdobiony nalepianymi na powierzchnię kartonu papierowymi kwadratami. Uwagę zwracają także składany wachlarz dziewczęcy, o wymiarach 17 na 28 cm, w którym do bolca łączącego lakierowane listewki konstrukcji, dowiązано ozdobne sznurki zakończone chwastami (MAiEŁ/E/II/ 561) oraz torebka damska, pochodząca z roku 1920. Ten niewielki rozmiarami przedmiot (12 na 8 cm), wykonany jest z trzech prostokątnych tekturek obszytych tkaniną jedwabną (po wewnętrznej stronie czerwoną). W środkowej części torebki wmontowane jest lustro oraz kieszonka na chusteczki i wykałaczki. Wierzch torebki został obciążony tkaniną jedwabną o splocie pochodnym płóciennego i ozdobiony haftem wykonanym odpowiednikami ściegu ataskowego i kładzionego. Ornament przedstawia krajobraz z sosnami, wodą i lecącymi żurawiami (MAiEŁ/E/II/ 560).

W uroczystym stroju męskim uwagę zwraca wykonane około roku 1890 gładkie, jedwabne kimono uroczyste koloru czarnego, na granatowej podszewce, ozdobione pięcioma znakami rodowymi (na piersiach, karku i tylnej stronie rękawów) (MAiEŁ/E/II/525)<sup>33</sup>. Interesująca jest również biała koszula bawełniana z czarną plisą i rękawami z szarego jedwabiu, pokrytego drobnym, białym, geometrycznym ornamentem wykonanym techniką *shibori* (MAiEŁ/E/II/522), a także zdobiony tą samą techniką nieoficjalny pas z czarnego jedwabiu (długość 360, szerokość 65 cm). Jedwab tkany jest splotem pochodnym płóciennego, z silnie skręconą nitką wątku. Biały ornament geometryczny został zgrupowany z obu stron, przy końcach pasa. Drobne, nieliczne, rozrzucone owale i wzory roślinne, naniesiono także na pozostałej części materiału (MAiEŁ/E/II/535).

W ubiorze kobiecym zwraca między innymi uwagę ubiór nieoficjalny (noszony pod kimonem), zszywany z dwóch tkanin o różnym wzorze, ocieplony cienką warstwą waty bawełnianej wszytą pomiędzy wierzch ubioru i podszewkę (MAiEŁ/E/II/ 540). Wśród strojów uroczystych warto odnotowania, że względu na rozbudowane ornamenty są dwa kimono noszone przez kobiety zamężne. Oba są wykonane z jedwabnej krepki, tkane splotem pochodnym płóciennego, o silnie skręconej nici wątku, podszyte czerwonym gładkim jedwabiem). Pierwsze, błękitne *tomesode* (MAiEŁ/E/II/555) jest pokryte ornamentem wielobarwnym, skupionym w dolnej części kimono. Przedstawia on dwa pawie o bardzo długich ogonach, siedzące nad wodą wśród roślin. Wykorzystane motywy roślinne są charakterystyczne dla wszystkich pór roku (między innymi kwiat śliwy, wiśni, peonii). Ornament został wyko-

<sup>33</sup> Kimono to pochodzi z około 1890 roku i jest niestety w bardzo złym stanie.

nany ręcznie, technikami mieszanymi, z użyciem szablonu. Fragmenty wzoru są malowane „z wolnej ręki”. Całość uzupełniono haftem wykonanym odpowiednikami ściegu atłaskowego, kładzionego i stebnowanego. Liczne złocenia, widoczne zarówno w nitkach haftu, jak i w malunkach, nadają ornamentowi wyjątkowo ozdobny charakter. Znak rodowy, umieszczony w pięciu miejscach, przedstawia motywy kwiatów chryzantemy (il. 1.).

Drugie z kimon (MAIŁ/E/II/554), pochodzące z około 1910 roku *tomesode*, jest czarne, a jego wielobarwny ornament, umieszczony na połach kimona i podszewki, zachodzi nieco w dolnej części na tył kimona. Przedstawia on ptaka *ho* (feniksa) wśród kwiatów chryzantemy, paulowni i gałązek skrzyphu (?). Techniki jego wykonania są podobne. Niektóre elementy wzoru także i tutaj są malowane „z wolnej ręki”, uzupełnione bogatym, wielobarwnym haftem, wykonanym między innymi odpowiednikami ściegu satynowego, atłaskowego i kładzionego. Kimono jest w 3/4 długości podszyte czerwonym jedwabiem, a poniżej – tkaniną zewnętrzną. Znak rodowy, umieszczony w pięciu miejscach, przedstawia liście dębu.

Wyjątkowo piękne jest także odświeżone, jasnozielone kimono młodej kobiety (MAIŁ/E/II/545). Zastosowane techniki są analogiczne do wymienionych powyżej, chociaż w tym przypadku ornamentu nie uzupełniono haftem. Kimono ozdobione jest umieszczonym w dole szaty motywem pastelowych (biało-kremowo-różowych), rozkwitających kwiatów róży. Podszyto je czerwoną, jedwabną podszewką (3/4 długości), a poniżej materiałem wierzchnim. Znaki rodowe, umieszczone w pięciu miejscach, przedstawiają gałązkę miłorzębu.

Uwagę zwraca także dziewczęce *furisode*, o oryginalnym ornamentcie. Na śliwkowym tle, wyodrębniono jasnobeżowe płaszczyzny (prawdopodobnie chmury), umieszczone na rękawach, piersiach i u dołu kimona. Natomiast na całej powierzchni kimona rozrzucone są nieregularnie motywy kolorowych, zawiązanych w różny sposób cienkich, plecionych, ozdobnych sznurów<sup>34</sup> (MAIŁ/E/II 556).

Stroje dziewczynki są uszyte z wzorzystych, wielobarwnych materiałów, opatrzone systemem zakładki, które rozprute – pozwalały zwiększyć rozmiar ubrania. Oba elementy stroju są wiązane na troki. Ubiór noszony pod kimonem wyjściowym jest ocieplony watą bawełnianą i uszyty z dwóch różnych materiałów (MAIŁ/E/II/559). Natomiast kimono wyjściowe, zakładane na święto *shichi-go-san*, jest wykonane z jedwabnego adamaszku. Subornament przedstawia motyle, natomiast powierzchnia tkaniny pokryta jest dodatkowo wzorem drukowanym, przedstawiającym zasłony z tkanin o motywach kwiatów wiśni, paulowni, chryzantem, liści klonu oraz motyli. Druk naśladuje w detalach efekty dawnych technik zdobniczych (*shibori* i *yuzen*). Ubiór został skrócony poprzez zaszyte podwójnej zakładki w pasie (9 cm), oraz zwężony

<sup>34</sup> To kimono także wykonane jest z jedwabnej krepy.

w ramionach zakładkami szerokości 2 cm. Troki wykonano z jedwabnej krepy, a kimono podszyte jest czerwoną, jedwabną podszewką.

Ta część kolekcji zawiera także trzy pasy *obi*. Pas przeznaczony dla młodej kobiety (1970), ma 400 cm długości i 30 cm szerokości. Wykonany jest ze wzorzystej tkaniny brokatowej (złotej) i podszyty kremową podszewką z włókna syntetycznego. Ornament tkany, przedstawia wypełnione ornamentem roślinnym sześcioboki. Pas, na długości 140 cm, jest złożony w połowie szerokości. Dalej, stopniowo, linia złożenia przechodzi ukosem do 1/3 szerokości przy przeciwnym końcu pasa. Przy złożonym na pół końcu, na wysokości 10 cm są doszyte dwie tasiemki bawełniane, ułatwiające wiązanie pasa w kokardę. Pas dla dziewczynki jest bawełniany, zakardowy i dwustronny. Pokryty tkanym ornamentem o motywach rozet, kwiatów chryzantemy i wiśni oraz czworoboków wypełnionych motywem roślinnym (MAiEŁ/E/II/562). Natomiast pas kobiety zamężnej (długości 388 cm, szerokości 30 cm) jest dwustronny, usztywniony, jedwabny, tkany zakardowo, utrzymany w kolorach szaroniebieskich. Jego ornament przedstawia koła, rozety, czworoboki i wachlarze wypełnione rysunkiem krajobrazów i scen rodzajowych na tle stylizowanego motywu wody lub mgły (MAiEŁ/E/II/564).

Warto w tym miejscu dodać, że w roku 1980 podjęto złożoną przez stronę japońską propozycję kolejnej wymiany kolekcji. Nawiązano współpracę z Narodowym Muzeum Etnograficznym w Osace. Zakupiono obiekty z zakresu polskiej sztuki ludowej i odesłano do Japonii projekt umowy dotyczący tego przedsięwzięcia. Niestety od roku 1982 wszelka korespondencja została przez stronę japońską zerwana, a wymiana nie doszła do skutku.

Kolejnym, najliczniejszym zbiorem, o jaki wzbogaciła się łódzka kolekcja japońskich tekstyliów, jest zestaw 168 elementów stroju, ofiarowany w roku 1994 Muzeum przez społeczeństwo Japonii za pośrednictwem pana Masakatsu Yoshidy i Towarzystwa Polsko-Japońskiego, w którym aktywnie działał<sup>35</sup>. Nie sposób wymienić ani tym bardziej opisać tutaj całej tej kolekcji. Warto jednak przyrzeć się bliżej kilku jej wybranym fragmentom. Zbiór ten obejmuje elementy tradycyjnego stroju i ubioru, pochodzące głównie z drugiej połowy XX wieku. Niestety otrzymane przez Muzeum materiały dotyczące

<sup>35</sup> Osobą, która „pilotowała” akcję zbierania kimon dla Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, był pan Masakatsu Yoshida, który od lat upowszechnia w Polsce kulturę Japonii, zarówno w ramach działań istniejących stowarzyszeń skupiających miłośników kultury tego kraju, jak i indywidualnych. W sprawie gromadzenia zbioru tradycyjnego stroju japońskiego współdziałał z panią Kimiyo Okuchi – autorką kimon, która prezentowała w roku 1990 swoje prace w łódzkim Centralnym Muzeum Włókiennictwa. Wystawa ta spotkała się wówczas z dużym zainteresowaniem publiczności. Z inicjatywy pani Okuchi, w ukazującym się w Kioto „Asahi Shinbun” z dnia 4 II 1991 ukazał się artykuł zapraszający do zbierania kimon, które zostaną przesłane do Polski. Deklarowała ona w nim chęć poprowadzenia sprawy na terenie Japonii i przesłania kimon do Polski na ręce pana Masakatsu Yoshidy, działającego wówczas aktywnie w Oddziale Łódzkim Towarzystwa Polsko-Japońskiego. Zbiór został ostatecznie przekazany za jego pośrednictwem do łódzkiego Muzeum.

poszczególnych obiektów nie zawierały w bezwzględnej większości szczegółowych informacji o datowaniu, a jedynie ogólne dane dotyczące funkcji przedmiotu.

Zbiór obejmuje między innymi 24 elementy stroju męskiego, w tym *hakama*, *haori*, ubiory spodnie, kimona wyjściowe i *kamishimo*. Wśród *haori* tej części kolekcji uwagę zwracają właśnie egzemplarze o bogatych, zdobionych podszewkach. Pierwsze z nich (MAiEŁ/E/II/1564) jest uszyte z ciemnej tafty, a podszyte jest żakardową podszewką, z ornamentem przedstawiającym krajobraz z górami, sosnami i ogrodzeniem oraz grupę wojowników, z których jeździec konny uzbrojony jest w miecz i łuk, a czterech piesi zaopatrzeni są w miecze i włócznie. Kimono jest opatrzone w pięciu miejscach jednobarwnymi, kremowymi znakami rodowymi, o motywie utworzonym z kół. Znaki te zostały wycięte z innej tkaniny i naklejone na wierzch poprzednich, wykonywanych stemplem. Kolejne interesujące *haori* (MAiEŁ/E/II/1526) uszyte jest z tkaniny syntetycznej, tkanej splotem pochodnym płóciennego. Natomiast podszewka jest adamaszkowa, wykonana z tkaniny syntetycznej techniką żakardu. Ornament przedstawia krajobraz z okrętami na falach, palmami, grupami jeźdźców i łuczników. W kompozycji i detalach wzoru widoczne są odniesienia do kultury Europy i Dalekiego Wschodu. Z boku podszewki figuruje nazwa producenta.

Na szczególną uwagę zasługuje także komplet do *seppuku* – ceremonialnego samobójstwa. Składa się on z *hakama* i *kamishimo* wykonanych z gładkiej, kremowej bawełny. W tym przypadku *kamishimo*, w odróżnieniu od innych przykładów tego elementu stroju, jest nieuszywane.

Trzeba przypomnieć, że męskie kimona domowe (nieoficjalne) bywają zdobione na zewnątrz, chociaż i tutaj kolorystyka jest stonowana. Znacznie różnią się one między sobą także sposobem zdobienia. W opisywanej kolekcji znajdują się cztery takie ubiory, z których dwa pokryte są drobnym, powtarzającym się wzorem. Pierwsze (MAiE /E/II/1498) jest wykonane z jedwabiu, tkane splotem pochodnym płóciennego (1:4). Ornament z motywem kłaczy tataraku umieszczonych na tle drobnej kratki został nałożony za pomocą szablonu i pokrywa równomiernie całą powierzchnię tkaniny. Kimono podszyte jest buretą – jedwabną tkaniną wykonaną z niedoprzędów. Drugie z nich (MAiEŁ/E/II/1590), jedwabne, tkane jest splotem pochodnym płóciennego, z tym że osnowa jest szersza od wątku. Ornament, rozłożony równomiernie na całej powierzchni kimona, przedstawia powtarzające się motywy krajobrazu, z domami, pagodą, płotami, sosnami i drzewami liściastymi. Zarys wzoru został naniesiony przy pomocy szablonu i wypełniony malunkiem „z wolnej ręki”.

Kolejny ze wspomnianych nieoficjalnych ubiorów jest jedwabny, tkany splotem pochodnym splotu płóciennego, o różnej grubości nici osnowy i wątku (MAiEŁ/E/II/1529). Ornament, umieszczony tylko na plecach kimona, przedstawia orła siedzącego na skale wśród chmur. Naniesiono go ręcznie

przy użyciu szablonu. Fragmenty wzoru są malowane „z wolnej ręki”. Całość uzupełnia jedwabna, kremowa podszewka. W ostatnim ubiorze tego typu, obserwujemy natomiast układy mniejszych ornamentów (wizerunków stempli), umieszczonych w układzie poprzecznych pasów.

Zespół ubiorów kobiecych obejmuje 113 zabytków. Są to między innymi różnorodne obiekty o kroju kimona (w przeważającej części jedwabne). Wśród nich jest 10 ubiorów spodnich i domowych, 43 kimona wyjściowe, 20 kimon uroczystych, a wśród tych ostatnich, dwa jedwabne, białe kimona ślubne i niezwykle bogato zdobiony ślubny płaszcz *uchikake* (MAiEŁ/E/II/1629). Strój ten jest uszyty z tkaniny żakardowej, poliestrowej, koloru czerwonego. Subornament tkany to wzór fal i złotych chmur. Na powierzchni tkaniny, rozmieszczono równomiernie wykonany haftem maszynowym, wielobarwny ornament o motywach strumieni, sosen i lecących żurawi. Dół kimona obciążono grubym (około 4 cm) wałkiem z waty. Całość podszyta jest czerwoną, jedwabną podszewką.

Aż 11 kimon to *furisode* noszone przez młode dziewczęta i zaopatrzone w „powiewające” rękawy. Ponadto w zbiorze tym znajdują się dwa krótkie kaftaniki, a także krótka narzutka o nieoficjalnym charakterze (MAiEŁ/E/II/1509)<sup>36</sup>. Ubiór ten jest bawełniany, tkany splotem pochodnym płóciennego (osnowa i wątek różnej szerokości). Rękawy zostały półkuliście podcięte i ściągnięte w nadgarstku gumką. Narzutka wiązana jest na troczki, uszyte z tego samego materiału, co całość ubioru. Na ramionach podszyta jest białą, adamską podszewką ze sztucznego jedwabiu (motywy roślin i wstążek).

Kolejne elementy kolekcji to 15 narzutek *haori* i sześć okryć wierzchnich o nietypowym dla kimona kroju<sup>37</sup>. Są to między innymi płaszczki o w rozmaity sposób wyciętych dekoltach (kwadratowych i półkolistych). Na przykład jeden z nich (MAiEŁ/E/II/1491), wykonany z jedwabnego miękkiego atlasu, ma dekolt wycięty w karo, zapinany tak jak całość ubioru na zatrzaski. Zapięcie zostało ukryte pod guzikami, obciążniętymi materiałem wierzchnim. Pod połą, na piersiach umieszczona jest pozioma, mała kieszonka. Ramiona podszyto żółtą podszewką z jedwabnej tafty. Inny płaszcz, wykonany z czarnego aksamitu, ma podcięte półkuliście rękawy.

Zbiór zawiera także 13 pasów *obi*, miękki pas jedwabny, wiązany pod *obi*, a także wykonany z imitacji skóry pasek do podwiązywania kimona lub pasa zewnętrznego. Ciekawy jest także noszony w domu pas codzienny, tkany tak jak polskie „szmaciaki” z pociętych w paski resztek różnorodnych materiałów, użytych jako wątek łączony z bawełnianą osnową splotem pochodnym płóciennego (MAiEŁ/E/II/1518).

Z ubiorów dziecięcych, w opisywanym darze znalazło się 30 obiektów, a w tym: dwie pary skarpetek chłopięcych, trzy *hakama*, trzy kamizelki, trzy

<sup>36</sup> Najprawdopodobniej jest to fartuch zwany *kappogi*.

<sup>37</sup> W kolekcji znajduje się także kilka kobiecych *hakama*.



*haori* oraz 19 różnych kimon. Są one wielobarwne, szyte często z różnych materiałów, kilka z nich jest ocieplanych watą bawełnianą. Znaczna ich część jest wiązana na troczki, a większość ma wykonane zakładki, które po rozpruciu zwiększają rozmiar ubioru. Przykładem jest chłopięce *haori* o numerze MAiEŁ/E/II/1625. Kimono wykonane z jedwabiu tkanego splotem pochodnym płóciennego. Ornament umieszczony został w dolnej części rękawów oraz pasem w środkowej partii ubioru. Zawiera układ motywów fal, wachlarzy z wizerunkiem ptaka *ho* i chmur, skrzyń, a także elementy motywu „Rozrzucone drogocЕННОści”. Wzór został naniesiony technikami mieszanymi, z użyciem szablonu. Duże fragmenty malowane są „z wolnej ręki”. Kimono zostało skrócone przy pomocy zakładu długości 10 cm, umieszczonego w połowie długości kimona, oraz zwężone w ramionach, zakładkami szerokości 2,5 cm. Narzutka ozdobiona jest pięcioma znakami rodowymi o wzorze geometrycznym.

Ciekawe jest także wiązane na troki kimono chłopięce uszyte z bawełnianego płótna. Ornament liniowo ułożonych czworoboków rozrzucony jest na całej powierzchni tkaniny. Wzór naniesiono dwustronnie drukiem, w sposób naśladujący efekt techniki ikatu. Ramiona są podszyte płócienną, bawełnianą podszewką (MAiEŁ/E/II/1514). Typowe jest także dziecięce *ubugi* (MAiEŁ/E/II/1621) – jedwabne, adamaszkowe, wiązane na długie troki. Tło stanowi subornament swastyk. Na nim naniesiono ręcznie, z użyciem szablonu, wzór lecących żurawi. Kimono jest podszyte jedwabną kremową podszewką i watomowane. Troki z białego jedwabiu, drukowane w motywy symbolizujące pomysłność i bogactwo (żurawie trzymające w dziobie gałązkę i elementy wzoru „Rozrzucone drogocЕННОści”).

Charakteryzując w tak dużym skrócie kolekcję, należy zwrócić uwagę na zabytki szczególnie, o dużej wartości muzealnej. Jest nim niewątpliwie opisany zestaw do ceremonialnego samobójstwa oraz kimono wykonane z materiału tkanego splotem płóciennym, w którym w bawełnianą osnowę wpleciono wątek papierowy. Jego dwubarwną (granatową i białą) nitkę wykonano z papieru, który najpierw pocięto w wąskie paski, a następnie spiralnie skręcono. W zbiorze znalazły się również przykłady poszczególnych etapów tworzenia papierowej nitki (MAiEŁ/E/II 1580 a, b, c), a także odnośna literatura<sup>38</sup>.

Na uwagę zasługuje także jedyne w kolekcji kimono teatru *No*. Szyte z grubej, brokatowej tkaniny żakardowej jest krótsze od innych kimon (ma zaledwie 64 cm) i wiązane na wałeczkowate, wypełnione watą troczki. Ornament pokrywa całą powierzchnię tkaniny powtarzającym się wzorem księgi, z której „spływa” motyw karety z kwiatami i baldachimem. Niektóre elementy wzoru (na przykład ozdoba z pawim piórkiem) są charakterystyczne

<sup>38</sup> W opracowaniach dotyczących zdobnictwa tkanin japońskich wspomina się o tkaninach, w których jako wątek wprowadzano paski złoconego lub srebrzonego papieru (M. Martini, *op. cit.*, s. 77).

dla zdobnictwa europejskiego z przełomu XIX i XX wieku. Kimono jest podszyte jedwabną, adamaszkową podszewką, zdobioną wzorem kwiatów lilii, którego elementy broszowane są czarną i brązową nitką (MAiEŁ/E/II/1551).

Różnorodność kolekcji jest bardzo duża. Jak widać, zawiera ona zarówno stroje oficjalne, świąteczne, jak i elementy codziennego ubioru tradycyjnego, także te noszone jedynie w domu. Ciekawa jest także grupa obiektów nietypowych, odbiegających od podstawowego kanonu ubrania. Zaliczyć do niej można wspomnianą kobiecą narzutkę bawełnianą o ściągniętych gumką rękawach (rodzaj fartucha roboczego), a także kimono damskie, zaopatrzone w fałdę i system zapinek, który – jak sędzę – ułatwiał jego samodzielne założenie (MAiEŁ/E/II/1537). Kimono jest jedwabne, tkane splotem pochodnym płóciennego, w którym część nici wątku jest mocniej skręcona. Podwinięto je w pasie w zakład szerokości 7,5 cm, na brzegu którego przyszyto dwa guziki. Centralnie na plecach doszyto z zewnątrz kawałek gurtu bawełnianego, w którym są wycięte dziurki na guziki. Analogiczny kawałek gurtu (kremowego) został przyszyty od środka kimona. Całość umożliwia założenie i umocowanie kimona w pasie bez konieczności podwiązywania go tasiemkami. Plisa kołnierza tego ubioru wykończona została z wierzchu czarnym, jedwabnym rypsem, od spodu białym, krochmalonym płótnem. Kimono podszyto białą, płócienną podszewką.

Równie interesujący ze względu na wykonane przeróbki jest pas, uszyty z przemysłowej tkaniny syntetycznej koloru bordowego, o tkanym ornamentcie z motywem pasków i trawy *Miscantus*. Został on kilkakrotnie złożony i przesyty w taki sposób, że utworzył się rodzaj „poduszki” węzła. Od strony pleców przyszyto plastikową plakietkę, zaopatrzoną w wygięty łukiem druciany kabłąk, do którego dowiązано pleciony ozdobnie sznur. Całość konstrukcji umożliwia zaczepienie pasa na innym pasku otaczającym talię i przytrzymanie go z wierzchu wspomnianym sznurem (MAiEŁ/E/II/1543).

Poszczególne zabytki tego zbioru wykonane są z różnorodnych materiałów. Większość kimon jest uszyta z jedwabiu, ale znajdują się tu także obiekty bawełniane i wełniane. Niektóre z kimon są wykonane z włókna sztucznego lub z przędzy mieszanej. Przeważająca większość kobiecych kimon wyjściowych i *haori* jest wzorzysta, często zdobiona tradycyjnymi technikami. Na przykład kobiece kimono wyjściowe, letnie, jedwabne, jest tkane splotem pochodnym płóciennego (MAiEŁ/E/II/1479). Cała powierzchnia tego stroju jest pokryta ornamentem przedstawiającym lotki strzał, naniesionym techniką ikatu osnowowego. Co pewien czas, wzdłuż nitek osnowy została włansowana srebrna nitka. Kimono jest podszyte białą, jedwabną taftą jedynie w ramionach.

Z kolei kimono nr MAiEŁ/E/II/ 1599, jest uszyte z jedwabiu krepowanego, tkanego splotem pochodnym płóciennego. Ornament uzyskano dzięki zastosowaniu techniki ikatu podwójnego. Wzór rozrzuconych, pastelowych kwiatów chryzantemy nałożono na subornament bardzo drobnych meandrów.



Plisa przy szyi została podszyta białym jedwabiem. Interesujące jest także bawełniane, płócienne letnie kimono kobiece. Ornament geometryczny, został tutaj naniesiony na całej powierzchni ubioru metodą różnorodnych odmian *shibori* (MAiEŁ/E/II/ 1487).

Wśród strojów kobiecych, największe wrażenie robią oczywiście kimona wizytowe i uroczyste, o wyjątkowo bogatej ornamentyce i różnorodnych wzorach. Warto zwrócić uwagę na różnice w sposobie zdobienia i kolorystyce kimon przeznaczonych dla dziewcząt (*furisode*), utrzymanych zazwyczaj w jaśniejszych barwach, zdobionych najczęściej na dole i na rękawach oraz strojów kobiet dojrzałych i zamężnych (między innymi *tomesode*), często czarnych, o ornamentcie skupionym u dołu szaty.

Przykładem pięknego kimona dziewczęcego jest uroczyste *furisode* koloru czerwonego (MAiEŁ/E/II/1462). Uszyte jest z jedwabiu krepowanego. Ornament umieszczony został u dołu spływających wzdłuż sylwetki rękawów oraz w dolnej części kimona (także na podszewce). Wzór przedstawia krajobraz ze strumieniem, roślinami i chmurami, karekę, zasłony i wachlarze. Wśród roślin widoczne są motywy: pędów bambusa, trawy, gałązek kwitnącej śliwy, peonii, chryzantemy i dzwonek. Powierzchnia chmur została wypełniona wzorem naśladowującym technikę *shibori*, a także układem czworoboków wypełnionych motywami roślinnymi. Ornament wykonano ręcznie, technikami mieszanymi, z użyciem szablonu. Elementy wzoru są malowane „z wolnej ręki”. Wybrane szczegóły zostały następnie uzupełnione haftem odpowiadającym ściągowi kładzionemu, atłaskowemu i koszyczkowemu, z użyciem wielobarwnych (także złotych i srebrnych) nici. Kimono podszyto w 3/4 długości czerwoną, jedwabną podszewką. Dół kimona obciążony został wałkiem z watą. Znaki rodowe z motywem paulowni umieszczono w pięciu miejscach.

Równie piękne jest jasnozielone kimono (MAiEŁ/E/II/1465), uszyte z jedwabnego adamaszku o wzorze swastyki. I w tym przypadku ornament wielobarwny jest rozmieszczony na rękawach i w dolnej części kimona (poniżej linii bioder). Zawiera motywy wody, chmur i roślin, a w tym: kwiaty peonii, chryzantem, gałązki kwitnącej wiśni, sosny i krzewiastej koniczyny. Został wykonany ręcznie, technikami mieszanymi z użyciem szablonu. Fragmenty wzoru uzupełniono haftem maszynowym i ręcznym (ściegi odpowiadające satynowemu, atłaskowemu i kładzionemu). Kimono podszyte jest białą jedwabną podszewką w 3/4 długości, a poniżej (oraz w plisie otaczającej szyję) – cieniowaną, przechodzącą przy wałku obciążającym kimono w kolor czerwieni.

Inne interesujące *furisode* (MAiEŁ/E/II/1549) jest odmienne w charakterze. Na czarnym tle jest widoczny ornament przedstawiający zasłony z maty i wachlarze ze wstążkami. Jest on rozrzucony, z różnym natężeniem, na całej powierzchni stroju i zawiera motywy roślinne (kwiaty chryzantemy, śliwy, liście klonu, pędy bambusa, owoce mandarynki, gałązki wistarii, liście dębu), geometryczne (między innymi swastyki, romby i sześciany wypełnione motywami

roślinnymi), wizerunek karety z kwiatami peonii, fragmenty architektury, strumieni, fal, ozdobnych pudełek, a także elementów wzoru „liczne bogactwa”. Wzór niektórych wachlarzy naśladuje efekty techniki *shibori*. Ornament naniesiony został ręcznie, technikami mieszanymi z użyciem szablonu. Jego elementy zostały namalowane „z wolnej ręki”, a fragmenty uzupełnione haftem odpowiadającym ściągowi atłaskowemu, satynowemu oraz kładzionemu (także złotą nitką). Kimono podszyto w 3/4 długości podszewką z czerwonego jedwabiu, a poniżej – tkaniną wierzchnią. Dół obciążono wałkiem z waty. Znaki rodowe ze wzorem paulowni umieszczono w pięciu miejscach.

Bardzo powściągliwe w ornamentyce, ale przez to odmienne od pozostałych jest *furisode* wykonane z czerwonego jedwabnego adamaszku. Subornament to rozrzucone równomiernie na całej powierzchni stroju wachlarze. Na nim został naniesiony techniką *shibori* biały wzór, przedstawiający chmury i lecące żurawie. Kimono wykończono przy szyi białą, bawełnianą plisą i podszyto czerwoną, jedwabną podszewką (MAEŁ/E/II/1589) (il. 2).

Pośród *tomesode* uwagę przyciąga między innymi to o numerze MAiEŁ/E/II/1554, wykonane z czarnej, jedwabnej krepy. Ornament umieszczono jedynie na połach kimona i podszewki. Przedstawia lecące wśród obłoków żurawie oraz krajobraz z pagodą i dużą ilością kwiatów. Wśród ukazanych roślin widoczne motywy: sosny, drzewa liściaste, gałązki kwitnącej śliwy, kwiaty chryzantemy i peonii. Ornament wykonano ręcznie, technikami mieszanymi z użyciem szablonu. Elementy wzoru pokryto haftem odpowiadającym ściągom: atłaskowemu, kładzionemu i sznureczkowi. Kimono podszyto jedwabiem w kolorze kości słoniowej (w 3/4 długości), a poniżej materiałem wierzchnim. Znaki rodowe naniesione w pięciu miejscach zawierają motywy motyli i gwiazd.

Zupełnie odmienne w charakterze jest natomiast kobiece kimono wizytowe koloru szarego, uszyte z jedwabiu krepowanego (MAiEŁ/E/II/1544). Ornament został ułożony asymetrycznie: na lewym rękawie z przodu, na prawym – z tyłu oraz na lewej stronie, z przejściem na tył kimona. Motyw traw i kwiatów orchidei został naniesiony przy pomocy szablonu, z wykorzystaniem złotej i srebrnej farby, a fragmenty uzupełniono malunkami „z wolnej ręki”. Kimono jest podszyte dwubarwną podszewką jedwabną (kremową w 3/4 długości, a poniżej wrzosową). Pojedynczy znak rodowy przedstawiający liść bluszczu umieszczono na karku.

Pięknym uzupełnieniem tych strojów są bogato zdobione pasy *obi*. Są wśród nich między innymi wykonane w Nishijin podwójne zakardowe pasy *maru-obi* (między innymi MAiEŁ/E/II/1522), a także *nagoya-obi* (MAiEŁ/E/II/1508). Jest to podwójny jedwabny pas, tkany splotem skośnym, o wątku grubszym od osnowy. Dusza (wewnętrzna część) pasa wykonana została prawdopodobnie z płótna konopnego. Na długości 234 cm pas został złożony wzdłuż na pół i zszyty z boku. Ornament poprzecznych linii uzyskano techniką ikatu osnowowego. Natomiast w trzech miejscach naniesiono orna-

ment lansowany złotą nitką i broszowany nicią wielobarwną. Wzór przedstawia peonie, chryzantemy na tle motywu okręgów, a także zgeometryzowane wzory roślinne.

Następnym ciekawym przykładem tego elementu stroju jest kolejny *nagoya-obi* (MAiEŁ/E/II/1614). Jedwabny, jednostronny, tkany splotem skośnym osnowowym. Podszyty jest podszewką zieloną, tkaną splotem pochodnym płóciennego. Na długości 232 cm został złożony wzdłuż na pół i zszyty z boku. Z wierzchu pas jest w trzech miejscach ozdobiony ornamentem o motywach leżącego wśród chmur smoka o trzech palcach. Wzór wykonano za pomocą haftu odpowiadającego ścięgowi atłaskowemu i sznureczkowemu, wielobarwną jedwabną i metalową (złotą) nitką. Haft był także podstawą ornamentu kolejnego *nagoya-obi* (MAiEŁ/E/II/1467). Ten jednostronny, jedwabny, tkany splotem skośnym osnowowym pas podszyto czarnym jedwabnym atłasem, złożono wzdłuż na pół i zszyto z boku na długości 222 cm. Z wierzchu, w trzech miejscach, na tle ornamentu obłoków lansowanego złotą nitką, naniesiono techniką haftu odpowiadającego ścięgom: atłaskowemu, satynowemu kładzionemu i koszyczkowemu, ornament przedstawiający znaki określające tytuły średniowiecznych poematów oraz kwadraty z wizerunkami ludzi ubranych w tradycyjne stroje dworskie.

Jak widać z opisów, większość strojów uroczystych jest uszyta z jedwabnej krepy. Ich ornamentyka oparta jest głównie na wzorach o charakterze roślinnym, ale odnajdujemy tutaj także motywy ptaków, elementy krajobrazu, wachlarze, wstążki, itd. Wzory nanoszone są najczęściej ręcznie, technikami mieszanymi, z użyciem szablonu, z zastosowaniem *kata yuzen*. Fragmenty wzoru bywają często malowane „z wolnej ręki”. Ornamenty są niekiedy uzupełniane haftem, wykonywanym różnokolorowymi nitkami jedwabnymi, a także nitką metalową: złotą i srebrną. W zbiorze znajdują się nieliczne przykłady ornamentu naniesionego wyłącznie za pomocą haftu. Przykładem są wzory kwiatowe, znajdujące się na wymiennej plisie jednego z ubiorów nieoficjalnych i wykonany maszynowo haft jednej z kobiecych narzutek *haori*. Interesujące jest także wyszycie uzupełniające ornament tkany, naniesiony na jednej z dziecięcych kamizelek

Ciekawe są także przykłady bardzo nieraz dobrego naśladownictwa efektów starych, ręcznych, a więc drogich technik zdobniczych, takich jak *yuzen*, *shibori* i *kasuri ori*. W jednym z kimon, wzór naśladowujący tę ostatnią technikę naniesiono na gotową już tkaninę poprzez kroplę gęstej farby, uzyskując pozornie efekt ikatu podwójnego. W przypadku naśladownictwa *shibori*, nanoszenie druku na gładką tkaninę nie pozwala uzyskać naturalnego przy tradycyjnej technice zgniecenia (wypukłości) i nierówności wzoru<sup>39</sup>.

Absolutna większość obiektów jest zszywana ręcznie. Ponieważ poszczególne elementy kimona (na przykład podszewka) są szyte z różnych materia-

<sup>39</sup> Technikę *shibori* naśladowano m.in. drukiem i wytrawianiem koloru tkaniny.

łów i w rozmaity sposób zdobione, do ewentualnego prania kimona są prute i po praniu zszywane od nowa. Dlatego wiele z posiadanych przez łódzkie muzeum elementów stroju jest wzmocnione fastrygami, które dodatkowo ułatwiają przechowywanie tych obiektów. Kimona wymagają odpowiedniego złożenia, które pozwala uniknąć ich pogniczenia. Trzymane są każde osobno, w specjalnych, wykonanych w tym celu kopertach.

Podsumowując te informacje, należy podać, że w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi znajduje się w chwili obecnej 214 elementów tradycyjnego stroju i ubioru japońskiego, pochodzącego z okresu od roku 1880 do końca lat osiemdziesiątych XX wieku<sup>40</sup>. Kolekcję tę uzupełnia kolejny dar: pochodzące z końca lat dziewięćdziesiątych części stroju teatralnego, ofiarowane w 1999 roku przez przedstawicieli Towarzystwa Współczesnego Haiku na Hokkaido. Są to już jednak obiekty wykonane wyłącznie z tkanin fabrycznych, z przewagą włókna syntetycznego, pozbawione ręcznych zdobieć. Ich krój także odbiega znacznie od tradycyjnego stroju i ubioru japońskiego.

Opisany zbiór był już wielokrotnie pokazywany na rozmaitych wystawach muzealnych, zarówno w Łodzi, jak i w innych miastach Polski<sup>41</sup>. Można mieć zatem nadzieję, że ta wyjątkowo liczna (jak na polskie warunki), różnorodna kolekcja, pozwoli jeszcze przez wiele lat prowadzić wśród polskiego społeczeństwa działania popularyzujące wiedzę o tym niezwykłym, złożonym, a zarazem pięknym zjawisku kulturowym, jakim jest *kimono*.

### Beauty not perfectly understood. The *kimono* collection housed in the Archaeological and Ethnographic Museum in Łódź

The collection of the traditional Japanese clothing housed in the Archaeological and Ethnographic Museum in Łódź includes 214 items, which were acquired in three phases. The oldest part of the collection dates back to the origins of the Museum and was obtained in the early 20th century. The next part was acquired through exchange of ethnographic objects, which took place in 1971 between our Museum and the University Aoyama Gakuin in Tokio. This collection includes a complete ceremonial masculine garment, several informal kimonos and a complete dress of a seven-year-old

---

<sup>40</sup> Informacje dotyczące poszczególnych obiektów łódzkiej kolekcji kimon nie są pełne. Najdokładniejsze dane dotyczyły tej partii zbioru, która uzyskano w drodze wymiany zabytków. Pozostałe przedmioty posiadały jedynie podstawowe dane. Tak więc, mimo swej różnorodności i liczebności, kolekcja nie daje możliwości uchwycenia na przykład ewentualnych różnic regionalnych.

<sup>41</sup> W roku 1995 opracowałam scenariusz wystawy „Kimono”, którą udało mi się zrealizować w kilku wersjach w różnych muzeach w Polsce. Największa z nich prezentowana była na przełomie roku 1996 i 1997 w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu (oddział MN we Wrocławiu), gdzie tradycyjne stroje z łódzkiej kolekcji zostały uzupełnione przykładami rzemiosła artystycznego z zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

girl. The third part of the elements of the traditional Japanese dress was given to the Museum in 1994 by the people of Japan through Mr Masakatsu Yoshida and the Łódź section of the Polish-Japanese Society. This collection consists of 167 items, including various kimonos both ceremonial and informal worn by men, women and children as well as *obi* and socks.

Thanks to the Japanese collection, which is the property of the Non-European Folk Cultures Department of the Archaeological and Ethnographic Museum in Łódź, it has been possible to pursue various educational activities and to promote knowledge about the traditional culture of Japan. The collection of the kimonos described here is the largest of this kind in Poland.

Tłumaczyła Maria Abramowicz



## Chińskie przybory do palenia opium w Muzeum Narodowym w Krakowie

W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się liczący niemal 50 okazów zbiór azjatyckich fajek i przyborów do palenia tytoniu lub opium. Powstał on z darowizn rozmaitych kolekcjonerów, którzy przywieźli owe egzotyczne przedmioty ze swych podróży w odległe kraje. W zbiorze Muzeum zachowało się kilka przedmiotów: fajka do opium, tłumik do fajki do opium oraz waga do opium wraz z futerałem, ilustrujących chiński zwyczaj palenia tego narkotyku.

Opium powstaje z niedojrzałych makówek maku lekarskiego (łac. *Papaver somniferum*). Roślina rosła w Grecji i krajach Orientu, a społeczeństwa starożytne handlowały opium już u zarania dziejów. Przy odpowiednim nacięciu makówki w porze, gdy płatki kwiatu właśnie opadną, wydziela się białawe mleczko. Ów sok, wysychając, przybiera zabarwienie brunatne i konsystencję silnie kleistą, nieco podobną do smoły. Zawiera wiele alkaloidów i stąd stosowany bywał w medycynie starożytnej Grecji i Rzymu jako środek o działaniu przeciwbólowym i rozkurczowym. Arabowie poznali jego właściwości, studiując grecką medycynę. Grecką jego nazwę przekształcili w *afjūn*. Persowie zwali go *abyūn* lub *apyūn*.

W Azji, sąsiadujące z Chinami państwa, takie jak na przykład Japonia czy Korea, właściwie w ogóle nie uległy zgubnemu nałogowi palenia opium. Często w powszechnym mniemaniu wiąże się Chiny i zwyczaj konsumpcji oraz palenia opium ze sobą, chociaż jak wspomniano narkotyk ten powstał w innym rejonie. Do Chin z Egiptu około VII wieku przywieźli go prawdopodobnie kupcy arabscy. Zetknąwszy się z nim, Chińczycy stosowali różne nazwy *a-fu-yung*, *ya-p'ien* i *ying-su*. Za czasów panowania dynastii Tang (618–907) Chińczycy poznali lecznicze własności opium i rozpoczęli jego wytwarzanie w prowincjach Gansu, Yunnan i Sichuan. Przyjmowane jako lekarstwo w postaci zupy lub pigulek, przez kilka wieków opium stosowano przy rozmaitych dolegliwościach, często na przykład przy silnych biegunkach lub czerwoncy. Traktowano ten środek również jako silny afrodyzjak.

Na początku XVII wieku do Chin dotarł zwyczaj palenia tytoniu. Zaczęto palić tytoń w połączeniu z opium. Okazało się, że przy wdychaniu dymu działanie jest znacznie szybsze niż wtedy, gdy narkotyk przyjmuje się doustnie. Mimo że czasami nadal go jeszcze zażywano, w latach sześćdziesiątych XVIII wieku Chińczycy palili już czyste opium. Jako narkotyk do palenia zaczął być stosowany w specjalnych fajkach, jako dodatek – w fajkach tytoniowych lub, znacznie już później, w papierosach. Zwyczaj palenia czystego opium zakorzenił się w Chinach w następnych epokach niezwykle głęboko, a dokądkolwiek na świecie zawędrowali członkowie tego narodu, wkrótce nawet w tych małych zbiorowościach chińskich natychmiast pojawiali się palacze i palarnie opium. Zwyczaj objął wszystkie warstwy społeczne – wszędzie przynosił przynajmniej na chwilę wyzwolenie od trudów i często nadmiernie przytłaczających kłopotów życiowych. Dostępność narkotyku przyczyniła się do popadnięcia w nałóg i cierpienia wielu ludzi, ale palenie opium przynosiło zarazem ulgę w bólu spowodowanym innymi schorzeniami czy niedolą życiową.

Chińska fajka do palenia opium różni się zasadniczo od wszelkich innych typów fajek, przeznaczonych do palenia tytoniu, a także innych narkotyków, spotykanych gdziekolwiek po świecie. Palenie takiej fajki przebiegało też w zupełnie odmienny sposób. Oddawanie się temu nałogowi wymagało zapewnienia sobie niezbędnych przyborów i określonych warunków. Najczęściej odbywało się w przeznaczonych i przystosowanych do tego specjalnych lokalach. Palacz potrzebował szeregu akcesoriów: opium w formie pasty, pudełka do jego przechowywania, przenośnej małej wagi, by dokładnie odmierzyć odpowiednią dawkę, łyżeczki, lampy na alkohol, szerokiej stalowej szpili długości około 20 cm oraz oczywiście specjalnej fajki, długości mniej więcej 50–60 cm. Opium, lampę i fajkę palacz winien był mieć własne. Pojemnik na opium, fajkę i lampę można było nosić w odpowiednich przybornikach, najczęściej wykonanych ze skóry. Pozostałe rzeczy były dostępne w publicznej palarni.

W Muzeum Narodowym w Krakowie po przejściu w 1950 roku zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego znalazła się waga do odmierzania odpowiedniej ilości opium, z futerałem. Pochodzi z końca XIX wieku. Ten rodzaj niezbędnego przedmiotu do palenia opium składa się z cienkiego ramienia (długości 32,5 cm), wykonanego z kości bydłowej, na którym zaznaczono podziałkę: z jednej strony krótszą, z drugiej dłuższą. Od nieco grubszej strony ramienia znajdują się cztery otwory, z przeprowadzonymi przez nie czarnymi, cienkimi nicianymi sznureczkami, zakończonymi czerwonymi trzema chwostami. Pomiędzy drugim a trzecim otworem od końca ramienia wryty jest chiński ideogram. W pierwszym od końca otworze przy pomocy sznureczków zamocowana jest w czterech otworach na jej obwodzie niezbyt głęboka szalka (o średnicy 7,2 cm) wykuta z mosiężnej blachy. W czwartym



od końca otworze ramienia czarnym sznureczkiem zamocowany jest owalny, płaski krążek (właściwie owal – 2,7 x 2,3 cm) z wyrytym ideogramem. Futerał na wagę jest podłużny, wykonany z dwóch dociskanych do siebie części z bambusa. Wydrążony jest wewnątrz według kształtu wagi: na jednej części według kształtu ramienia, na drugiej – ramienia i pozostałych dwóch elementów: szalki i krążka (wydrążenie na krążek jest koliste, nieco większe niż sam krążek). Obie połowy futerału są trwale złączone mosiężnym nitem na końcu, a wzmocnione ruchomą, nakładaną obrączką uplecioną z pręcika bambusowego.

Czynność palenia opium zajmowała pewien czas. Palacz zasiadał zwykle ze skrzyżowanymi przed sobą nogami na spręcie w rodzaju kanapy z bambusa i przysuwał do siebie niewielki stolik, na którym znajdowała się lampa spirytusowa. Zapalał ją i szklany abażur nakładał na płomień, by go osłonić, zachować stałą jego wysokość i tym samym wystarczającą moc. Następnie nabierał porcję opium wielkości grochu na koniec szpili i przysuwał nad płomień w lampie na kilka sekund. Narkotyk pęczniał i zapalał się, wydzielając dym i silną, nieprzyjemną woń. Palacz natychmiast go gasił i osadzał substancję u góry sferycznej części fajki – rodzaju tłumika kontrolującego przepływ powietrza – kręcąc szybko szpilą trzymaną pomiędzy kciukiem i palcem wskazującym. Potem umieszczał ją znów nad ogniem i powtarzał ten proces jeszcze dwa–trzy razy. Gdy opium zostało wystarczająco ogrzane, szpilę wprowadzano poprzez niewielki otwór w górnej, sferycznej części fajki, obracając narzędziem delikatnie, aby tam pozostawić masę. Na końcu palacz wykonywał głęboki wydech, przykładając fajkę do ust, a jej kominiek nad ogień i brał długi wdech, dzięki czemu opium prawie całkowicie się ulatniało i przekształcało w gęsty dym, który pozostawał w piersiach przez krótki czas, a potem zostawał wypuszczony przez nozdrza. Cały proces powtarzany bywał osiem razy w ciągu mniej więcej 20 minut, po czym palacz kładł się, umieszczając głowę na poduszce i zapadał w głęboki sen.

W dialekcie mandaryńskim fajkę do opium określa się jako *yanquiang*. Fajka składała się z dwóch części. Jednym z elementów była długa rurka, najczęściej wykonana z bambusa, z niewielkim otworem wydrążonym wewnątrz wzdłuż, po jednej stronie zaślepiona. Przeciwny otwór, niez zaślepiony, stanowił część, która była przykładana do ust. Mniej więcej w miejscu 3/4 długości rurki od ustnika, od góry do niej zamocowane bywało wypukłe dekoracyjny okucie z cylindrycznym kołnierzem. Na ten element nasadzało się drugą zasadniczą część fajki, rodzaj pustego naczynia w kształcie sferycznym lub nieco przypominającym grzyb, z niewielką szyjką u dołu, ściśle dopasowaną do kołnierza, aby dym tamtędy nie uchodził i bardzo małym otworem od góry, na którym kładziono odrobinę opium. Obie składowe części fajki wykonywano z odmiennych materiałów. Nałogowy palacz najczęściej posiadał jedną rurkę-cybuch i kilka różnych tych górnych, sferycznych części. Miało to znaczenie estetyczne, gdy można było jeden element zastąpić

takim z innego materiału, ale może ważniejszy był aspekt praktyczny, umożliwiający posiadanie pod ręką zastępczych, czystych części w momencie ochoty do dłuższego palenia.

Dla ludzi z niższych warstw, do użytku domowego wykonywano niezbyt wymyślne rurki-cybuchy, przede wszystkim z bambusa. Takimi posługiwano się też w publicznych palarniach. Zamożni ludzie również używali bambusa, ale bywał on zdobiony, nieraz w wyszukany sposób. Do wyrobu cybuchów używano też porcelany, metalu, drewna, często kości słoniowej lub bydłowej, szylkretu, a czasem nawet i bursztynu. Materiały te zdobiono technikami dla nich charakterystycznymi: inkrustowaniem różnymi cennymi rzeczami, takimi jak kamienie półszlachetne, macica perłowa czy szylkret, malowaniem itd. Do dekoracji wykorzystywano rozmaite typowe chińskie wzory, szlaki, motywy. Ich użycie zależało od gustu właściciela i umiejętności wykonawcy przedmiotu.

Rurka-cybuch zwykle mierzyła od 46 do 60 cm. Okucie służące do zamocowania górnej części fajki, czyli tłumika powietrza, bywało wykonane w rozmaitych kształtach i wielkości, w zależności od projektu konstrukcji całego elementu. Inwencja zależała od umiejętności i pomysłowości rzemieślnika oraz regionu, w którym fajkę wykonywano.

Do sporządzania górnych części fajek – tłumików ciągu powietrza – wykorzystywano również rozmaite materiały. Forma ich bywała zróżnicowana. Nie było specjalnych prawideł określających wielkość i proporcje tych przedmiotów, raczej – oprócz walorów estetycznych – starano się przede wszystkim, by zapewniały jak najlepszą destylację opium, a uniemożliwiały jego zbyt szybkie spalanie się w trakcie używania. Najczęstszą formą tej części fajki była zbliżona do kuli, przypominająca nieco dzwon, kapelusz grzyba lub rzepę. Sferyczny kształt często na swym brzuscu bywał modelowany w cztery, sześć, osiem lub dziesięć ścianek; czasem całość zdobiły rozmaite rodzaje fasetek. Owe rozmaite miniaturowe ścianki bywały gładkie, pokryte rowkami lub ozdobione drobnymi motywami roślinnymi lub geometrycznymi. W wykonaniu tych górnych części fajek wzorowano się czasami na rozmaitych nietypowych kształtach. Te właśnie dziś należą do specjalnie wartościowych i poszukiwanych przez kolekcjonerów okazów. Nadawano im formę figurki zwierzęcia realnego, na przykład kraba, ślimaka czy węża lub fantastycznego – smoka. Pomysłowość wykonawców nie miała granic – można było zobaczyć w tej miniaturowej formie nawet spoczywającego w pozycji leżącej Buddę.

Cybuch *yanqiang*, chińskiej fajki do opium znajdującej się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, pochodzącej z końca XIX wieku, to długa prosta rurka (o długości 49,7 cm i średnicy maksymalnej cybucha 2,2 cm), z wywierconym wzdłuż niewielkim otworem wewnątrz. Złożona jest z pięciu prawie jednakowej długości segmentów, wykonanych z kości. Zakończenia segmentów po przeciwnych stronach fajki w niewielkim stopniu są rozszerzone. Segmenty ozdobione są wyrzeźbionymi rzędami rowków – z jednej

strony wszystkie pięć, zewnętrzne dodatkowo w trzech miejscach. Powierzchnia segmentów zdobiona jest rytą płytko dekoracją, zapuszczaną czarną farbą. Na segmentach zewnętrznych znajdują się po dwa motywy drzew lub kwiatów przy skałach, na kolejnym segmencie chryzantema przy skałach, pozostałe dwa segmenty zawierają sceny figuralne ukazujące legendarne postacie taoistyczne „Ośmiu Nieśmiertelnych”.

Po jednej stronie otwór pełni funkcję ustnika, czyli części przez którą wdycha się dym. Przeciwległy koniec nie został przewiercony. Po tej samej stronie cybucha, co zaślepiony koniec, w 3/4 długości od otworu przeciwnego, na drugim z kolei segmencie osadzona jest metalowa blaszka barwy ciemnoszarej wraz z dekoracyjnym kołnierzem do osadzenia tłumika regulującego ciąg powietrza. Kuta blaszka uformowana jest na podobieństwo rozwiniętego we fragmencie zwoju. Na niej umieszczonych jest dziesięć chińskich ideogramów większych: *wo chuang fei zui* [znak nieczytelny] *xiang bu shi hua*, co można by przetłumaczyć „leżeć na łóżku, nie będąc pijanym [...] woń, a to nie kwiaty” oraz cztery mniejsze ideogramy: *changxu youqing* – „radośnie [jest] przywoływać głębokie uczucia”<sup>1</sup>, a także medaliony w rozmaitych kształtach z wpisanymi w nie motywami konia w różnych pozycjach. Tło medalionów groszkowane jest drobną puncą. Pomiedzy medalionami rozrzucone są motywy kwiatów śliwy i liści bambusa. Brzeg tej dekoracji wyróżniony jest szlakiem z owalnych motywów połączonych podwójną łukowatą linią. Kołnierz jest w formie walca, z pierścieniowo pogrubionym brzegiem.

Tłumik ciągu powietrza w tej fajce ma formę zbliżoną do spłaszczonej kuli, o ściankach z zaznaczonym podwójnym rzędem fasetek, ujętych od góry i dołu w szlaki geometrycznych motywów. Wykonany jest z ciemnoszarego łupka. Od góry na stożkowato wzniesionej części ma niewielki otwór do nałożenia opium, od spodu – szerszy otwór, który opatrzony jest pierścieniowym okuciem ze stopów metali: ciemnozłocistego i ciemnosrebrzystego, z niewielką szyjką w formie walca, do wsunięcia w kołnierz. Na części spodniej wyrte są cztery chińskie ideogramy w dwóch rzędach. Fajka trafiła do Muzeum Narodowego w Krakowie wraz z przejętymi w roku 1950 zbiorami Muzeum Techniczno-Przemysłowego.

Kolejny okaz związany z przyborymi do palenia opium w kolekcji krakowskiej to tłumik ciągu powietrza do fajki do opium. Nie zachował się w tych zbiorach cybuch. Kulisty w tym przypadku przedmiot, jako część ruchoma fajki, nieposiadająca trwałego połączenia z cybuchem, mógł zostać zagubiony przez właściciela, który zgodnie ze wspomnianym już zwyczajem posiadał kilka wymiennych podobnych elementów, a używać chciał tylko jednego cybucha. Nie zachowały się również jakiegokolwiek informacje o cybuchu.

<sup>1</sup> Tłumaczenie dzięki uprzejmości pani Adiny Zemanek z Katedry Bliskiego i Dalekiego Wschodu Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Pochodzący z XIX wieku tłumik (o wymiarach: wysokość 7,0 cm, średnica maksymalna 7,1 cm) ma formę nieco spłaszczonej kuli. U dołu sklepienie poprzez występ o znacznie zmniejszonej średnicy, przechodzi w cylindryczną, krótką szyjkę. Od góry kulistej formy, pośrodku wymodelowany jest niewielki stożek z lejkowatym wgłębieniem do wewnątrz i małym otworem. Przedmiot jest pusty wewnątrz.

Przedmiot wykonany jest z glinki pokrytej szkliwem z wyjątkiem szyjki, dołu występu nad nią i wnętrza stożkowatego fragmentu od góry. Szkliwo z drobna krakelurą ma barwę szarobiałą. Dekoracja emaliami w kolorach pastelowych: na obwodzie brzuśca cztery koliste rezerwy obwiedzione ciemnoniebieskim wąskim paskiem z krawędziami podkreślonymi rytym rowkiem zabarwionym na czarno. Wewnątrz rezerw na białym tle po przeciwnym stronach brzuśca malowane dwa wielobarwne motywy krajobrazowe z wodą, górami, roślinnością i zabudowaniami – bardzo podobne do siebie. W pozostałych dwóch rezerwach również na białym tle barwne motywy roślinne – w jednej pień bambusa z gałązkami i liśćmi, w drugiej – kwiat i liście storczyka. Ten ostatni motyw jest najprawdopodobniej odwrócony.

Od góry i od dołu brzuśca koncentrycznie umieszczone są szlaki: u gór, pomiędzy ciemnoniebieskimi wąskimi paskami obwiedzionymi jak wyżej czarnymi krawędziami, szlak wyciskanych niewielkich wgłębień na żółtym tle, dalej ku górze szeroki pas z zielonymi liśćmi i różowymi dwoma motywami połówek korony kwiatowej lotosu, jasnoróżowy wąski pasek obwiedziony czarnym kolorem jak wyżej i sam stożek wzniesienia w ciemnoniebieskim kolorze; u dołu ciemnoniebieski wąski pasek obwiedziony jak wyżej, dalej szerszy zielony pas promieniście ułożonych linii, wąski żółty pas obwiedziony jak wyżej. Na występie od zewnątrz w koło biało-niebieski szlak. Tłumik ten osadzano, wsuwając szyjkę w odpowiednie miejsce – kołnierz na cybuchu. Funkcją tego przedmiotu była regulacja ciągu dymu w fajce. Trafił do Muzeum Narodowego w Krakowie wraz z przejętymi w roku 1950 zbiorami Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie.

Skoro zamożniejsi palacze opium często posiadali kilka tych górnych elementów – tłumików, wymyślono specjalny nieduży sprzęt do przechowywania wymiennych, zapasowych przyborów. Czasem miał on formę półeczki na podpórkach lub nóżkach, skrzynki, kilkupoziomowego stolika czy szafeczki ze schowkami i szufladkami. Konstrukcję dopasowywano do wyglądu przedmiotu, czyli górnej części fajki, poziome powierzchnie zaopatrując w otwory, w których umieścić można było charakterystyczną szyjkę. Właścicielowi zapewniały łatwy i efektowny przegląd swojego stanu posiadania w tym zakresie. Podobne sprzęty wykonywano z malowanej emaliami w rozmaite wzory porcelany, laki zdobionej inkrustacją z perłowca, a także z innych materiałów, takich jak na przykład rzeźbione drewno palisandrowe, również dekorowane perłowcem lub płytkami z kości słoniowej.

Wspomniano już wyżej pojemniki do przechowywania podręcznej ilości opium w postaci kleistej, gęstej brunatnej substancji. Były to puzderka z głęboką przykrywką osadzaną wewnątrz na listewce, najczęściej o poziomym przekroju kolistym lub owalnym, niewielkie w rozmiarze, tak że można je było swobodnie zamknąć w dłoni. Do ich wytwarzania wykorzystywano rozmaite materiały naturalne, srebrem, złotem, stopem *paktong*<sup>2</sup>, mosiądzem i innymi metalami wraz z odpowiednimi technikami stosowanymi do ich zdobienia, między innymi emalią komórkową. Materiał używany do wyrobu puzderka zależał od zamożności nabywcy. Najubożsi najczęściej wybierali róg, ale bogatsi mogli pozwolić sobie na pojemniki wykonane ze szlachetnych metali lub kamieni, wśród których najwyżej ceniono jadeit – zwłaszcza że przypisywano mu własności zapewniające długowieczność. Na ściankach pudełek na opium często umieszczano inskrypcje lub króciutkie poematy nawiązujące do przyjemności czerpanej z palenia opium.

Puzderka do przechowywania pasty z opium w przeszłości pełniły praktyczną funkcję. Dziś są śladem społecznego i kulturowego klimatu panującego w tym regionie. Szczególnie piękne przykłady, zwłaszcza puzderka wykonane ze srebra, ukazują w całej pełni tradycję i niezwykle wysoki poziom artystyczny rzemieślników.

Opium było również produkowane w Chinach, jednakże palacze woleli silniejsze, importowane z regionów Bengalu i Malwy w Indiach, a w XIX wieku wykorzystywano też w pewnym zakresie opium tureckie.

Do przewozu produkt musiał być odpowiednio przygotowany. Nie mógł być zbyt przesuszony – chodziło o zachowanie właściwej konsystencji, która ułatwiałaby późniejsze użycie. Formowano go w kuliste bryłki, suszono i owijano płatkami maku. Bryłki pakowano w skrzynie z drewna mango<sup>3</sup>.

Większość opium sprzedawanego w Chinach była dostępna w palarniach opium, których liczba w końcowych czasach panowania dynastii Qing (1644–1911) była całkiem znaczna. W Chinach przybyszów z Zachodu lokale tego typu zawsze niezwykle intrygowały swą egzotyką i pełną tajemniczości atmosferą „zakazanego owocu”, choć doświadczenia wynoszone stamtąd były jednak często mieszaniną fascynacji i poczucia niesmaku.

W latach dwudziestych XIX wieku import opium z kontrolowanych przez Wielką Brytanię Indii gwałtownie wzrósł. Chińczycy próbowali stawić opór temu procederowi, mając świadomość, jak szybko zwiększa się liczba uzależnionych od nałogu członków społeczeństwa. Handel opium, chociaż później uznany za nielegalny, opierał się wszelkim próbom jego ukrócenia, przynosząc

<sup>2</sup> Był to typowy dla Chin, mający białą barwę, stop miedzi, cynku i niklu z domieszką żelaza, którego tajemnic produkcji strzeżono przez wiele stuleci. Po wypolerowaniu charakteryzował się pięknym, jasnym, srebrnym połyskiem i twardością. Używano go m.in. do wyrobu wielu akcesoriów do palenia w Chinach.

<sup>3</sup> Za: C. Pagani, *Late Ch'ing Dynasty Opium Boxes*, „Arts of Asia” 1991, vol. 21, nr 3, s. V–VI.

jego udziałowcom niezmierzone profity. Ten niezwykle lukratywny handel doprowadził trzykrotnie w XIX wieku do konfliktu Wielkiej Brytanii z Chińczykami. Były to tzw. wojny opiumowe. Po przegranych wojnach Chińczycy musieli zaakceptować niekorzystną dla siebie sytuację, która nie tylko ułatwiała dalsze uzależnienie narodu od narkotyku, ale również otwierała szerokie możliwości wpływu brytyjskim w Chinach.

Chińska fajka do opium, przeznaczona do konsumpcji narkotyku w określonej formie, z artykułu zwykłego, powszechnego użytku stała się z czasem przedmiotem cenionym dla swojego piękna i świadectwem – jak wiele innych wyrobów chińskiego rzemiosła – umiejętności rzemieślników pracujących w różnych materiałach. Jest poszukiwana przez kolekcjonerów i zbieraczy, podziwiana w galeriach przez zwiedzających jako element egzotycznych kultur i zwyczajów.

Podobna sytuacja dotyczy również wspomnianych wyżej rozmaitych pomocniczych artykułów, którymi posługiwali się palacze opium egzotycznych dziś poszukiwanych jako przedmioty kolekcjonerstwa.

### Chinese accessories for opium smoking in the National Museum in Cracow

In the National Museum in Cracow there are almost fifty specimens of Asiatic pipes and accessories for smoking. Several pieces illustrate Chinese custom of smoking opium.

Opium had been probably brought to China from Egypt about 7th century through Arabian tradesmen. As a drug for smoking opium was used in special pipes, as addition – in tobacco pipes or – considerably already later – in cigarettes. The custom of smoking of clear opium became rooted in China in next epochs unusually deeply. Smoking it differs from other types of pipes designed for smoking tobacco or other drugs. Smoking such pipe required suitable, characteristic accessories.

The National Museum in Cracow possesses a weight for opium's measuring with its case coming from late 19<sup>th</sup> century. The Chinese opium pipe *yanqiang* comes from late 19<sup>th</sup> century; the stem had been made of cattle bone, the damper – of slate, fitting – from different metals. Another object – single damper in the Cracow collection had been made of pottery. Being inserted in suitable place in the neck – collar on pipe stem its function was controlling draught of smoke in a pipe.



Katarzyna Maleszko

Muzeum Narodowe w Warszawie

## Współczesnej sztuka japońska z kolekcji Mitsugiego Mochidy w Muzeum Narodowym w Warszawie

Muzeum Narodowe w Warszawie ma w swoich zbiorach cenną kolekcję sztuki japońskiej. Trzon kolekcji stanowią dzieła z okresu Edo (1600–1868) i Meiji (1868–1912); część z nich to ocalałe z zawieruchy wojennej dary Stanisława Glezmera (1919), Mathiasa Bersohna (1920), Julesa Henry’ego Blocka (1935), Henryka Grohmana (1939) i innych ofiarodawców<sup>1</sup>, część zaś to przede wszystkim drzeworyty *ukiyo-e* i *shin hanga* ofiarowane po wojnie przez Olgierda Koreywo (1977) i rodzinę Dembińskich (1972 i 2002) oraz zabytki z kolekcji Ignacego Jana Paderewskiego (przekazane do Muzeum w 1953 roku). Wiele dzieł zostało zakupionych przez Muzeum; te zakupy, choć w ograniczonej liczbie, co jakiś czas wzbogacają kolekcję. Zupełnie wyjątkową grupę w zbiorach stanowią prace XX-wiecznych twórców japońskich, ofiarowane w 1973 roku przez Mitsugiego Mochidę, nieżyjącego już japońskiego wydawcę i kolekcjonera. Dzięki temu darowi Muzeum Narodowe w Warszawie ma jako jedyne muzeum w Polsce interesującą kolekcję (ogółem 120 obiektów) rzemiosła artystycznego, rzeźby, kaligrafii i malarstwa. Wiele z tych prac to dzieła uznanych, wybitnych współczesnych twórców japońskich.

Mitsugi Mochida przyjechał do Polski po raz pierwszy w 1969 roku, ale jego zainteresowanie naszym krajem zaczęło się kilka lat wcześniej i jak to często bywa, początek był przypadkowy. W wywiadzie udzielonym polskiej prasie w grudniu 1973 roku ofiarodawca wspominał, że gdy pod koniec lat sześćdziesiątych zdecydował się wydawać miesięcznik artystyczny „Tenbyo”, poświęcony nie tylko wydarzeniom we współczesnej sztuce japońskiej, lecz także europejskiej, wiele ciekawych materiałów otrzymał z polskiej ambasady w Tokio (placówki dyplomatyczne innych państw zbyły prośbę ogólnikowy-

---

<sup>1</sup> Poza wymienionymi osobami, które darowały kolekcje liczące po kilkaset dzieł sztuki, było wielu darczyńców, którzy wzbogacili narodowe zbiory o jedno czy kilka dzieł sztuki. Należeli do nich m.in. Karolina Wereszczakowa, Mieczysław Genjusz, Eugenia Kierbedziowa, Roman Szewczykowski, Jan Lewiński.

mi broszurkami propagującymi walory turystyczne). Ówczesny ambasador Polski, Władysław Domagała, okazał nie tylko życzliwość, ale i szczególną pomoc, dwa razy biorąc udział w dyskusji zorganizowanej w siedzibie wydawnictwa. Te wydarzenia sprawiły, że pan Mochida, którego już wcześniej interesowały polskie dokonania, postanowił na łamach swojego pisma propagować kulturę naszego kraju, szczególnie sztukę współczesną. Co więcej, jak sam powiedział we wspomnianym wywiadzie: „przysięgam [...] ambasadorowi Polski, że za okazaną pismu pomoc odwdzięczę się jego krajowi. Mój obecny dar to realizacja tej obietnicy”<sup>2</sup>.

Dzieła podarowane Muzeum Narodowemu to prace artystów cenionych przez ofiarodawcę. W prowadzonej przez siebie w Tokio galerii o nazwie Biho Salon, mieszczącej się w siedzibie wydawnictwa, organizował wystawy współczesnych twórców japońskich, łączących nurty współczesnej sztuki zachodniej z tradycją japońską. Artyści, dziękując za pomoc w prezentacji ich twórczości, często darowywali niektóre ze swoich prac. Jak poinformował sam ofiarodawca, jedna trzecia przekazanych muzeum prac to dzieła, które dostał w taki właśnie sposób, natomiast reszta, czyli dwie trzecie, zostały przez niego wybrane i kupione. Muzeum Narodowe otrzymało w ten sposób w darze dzieła powstałe w drugiej połowie XX wieku, głównie w latach sześćdziesiątych, stanowiące niejako kontynuację i uzupełnienie kolekcji japońskiej o prace z późnego okresu Showa (1924–1989, czyli lata panowania cesarza Hirohito)<sup>3</sup>. Pan Mochida podarował również bibliotece muzeum duży zbiór albumów i katalogów poświęconych współczesnej sztuce japońskiej.

W wywiadzie zamieszczonym w miesięczniku „Polska” ofiarodawca tak mówił o roli, jaką w kontaktach między krajami spełnia kultura: „Jestem głęboko przekonany, że właśnie kultura, a szczególnie sztuka, jest najkrótszą drogą, na której spotykają się i zbliżają nawet najbardziej oddalone od siebie kraje. Doceniam w pełni takie dziedziny współpracy, jak handel międzynarodowy, kooperacja przemysłowa, ale musi im – jeśli już nie wyprzedzać, to stale towarzyszyć – systematyczna wymiana dóbr kultury, prowadząca do głębszego poznania, a tym samym prawdziwego współpartnerstwa. Myślę, że w procesie zbliżenia między narodami uprzywilejowaną rolę odgrywać powinna sztuka plastyczna. Operowanie barwą, kształtem, przestrzenią odbywa się – przy całej różnorodności tradycji czy konwencji – w jednym, międzynarodowym języku”<sup>4</sup>.

Ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego, profesor Stanisław Lorentz, w podziękowaniu wystosowanym do ofiarodawcy napisał między innymi:

<sup>2</sup> Cytat z artykułu *Z Japonii do Polski. Mówi Mitsugi Mochida*, „Trybuna Ludu”, 2 XII 1973.

<sup>3</sup> Zbiory japońskie muzeum to przede wszystkim obiekty z epoki Edo (1600–1868, czasy panowania szogunów Tokugawa) oraz okresów Meiji (1868–1912) i Taisho (1912–1924).

<sup>4</sup> Wywiad przeprowadzony z Mitsugi Mochidą przez Ryszarda Wasitę i opublikowany w miesięczniku „Polska” 1974, nr 3, s. 41.



„Ten wspaniały dar, który jest niewątpliwie dowodem osobistej sympatii Pana dla naszego narodu, będzie służył pogłębieniu przyjaźni między obu krajami, a jednocześnie upowszechni znajomość sztuki i kultury Japonii wśród polskiego społeczeństwa”<sup>5</sup>.

Na wniosek Muzeum Narodowego, Ministerstwo Kultury i Sztuki nadało w 1974 roku Mitsugiemu Mochidzie odznaczenie „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

## O kolekcji

Ofiarodawca tak scharakteryzował ofiarowane prace: „Kolekcja składa się z dzieł w większości twórców wybitnych i znanych (w wielu wypadkach członków japońskiej Akademii Sztuki), ale posługujących się tradycyjnymi [...] technikami [...]. Japońscy artyści w wielu dziedzinach włączyli się – często z dużym powodzeniem – w nurt nowoczesnej sztuki światowej. Ja wybrałem świadomie tych utalentowanych twórców, których dzieła mogą przybliżyć Polakom dawną i zarazem nową Japonię. Przykładem mogą tu być prace z zakresu bardzo u nas cenionej kaligrafii, czy też współczesne buddyjskie rzeźby sakralne. O zamiłowaniach estetycznych Japończyków wiele mogą powiedzieć – jak sądzę – również dzieła sztuki użytkowej: szkło i ceramika artystyczna”<sup>6</sup>.

Wśród ofiarowanych Muzeum kaligrafii są prace między innymi takich twórców jak Tejima Ukyo, Shunkai Bundo, Matsui Yoshu i Kaneko Otei. Twórczość Shunkai Bundo (1878–1970) i Kaneko Otei (1906–2001) znana jest nie tylko w Japonii, ale i na Zachodzie, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Kaneko Otei zdobył sławę jako twórca kaligrafii bogatych stylistycznie, wyrafinowanych i subtelnych, ale również dzięki swej działalności dydaktycznej. Jego uczniem był między innymi Shunpo Akashi (1929–1995), uważany za jednego z najwybitniejszych kaligrafów drugiej połowy XX wieku. Był on też założycielem szkoły kaligrafii w Redmond (Waszyngton, USA), co przyczyniło się do upowszechnienia w Ameryce znajomości japońskiej kaligrafii. Otei zebrał cenną kolekcję japońskiej, chińskiej i koreańskiej ceramiki, malarstwa oraz kaligrafii i przekazał ten zbiór w darze muzeum sztuki w Hakodate, mieście na wyspie Hokkaido, gdzie się urodził. Dziś kolekcja ta jest prezentowana w tym muzeum w pomieszczeniu nazwanym Salą im. Kaneko Otei.

Jednym z ciekawszych dzieł kaligraficznych jest utrzymana w stylu *karayo* praca *Shin (Kokoro)*, wykonana przez Shunkai Bundo, którego dzieła znajdu-

<sup>5</sup> Cytat pochodzi z pismego podziękowania wystosowanego przez prof. Lorentza w listopadzie 1973 r.; list przechowywany w archiwum MNW.

<sup>6</sup> Wywiad..., s. 41.

ją się w wielu kolekcjach japońskich i amerykańskich (miedzy innymi w Cleveland Museum of Art). Praca z kolekcji warszawskiej utrzymana jest w stylu inspirowanym przez chińską tradycję malarstwa mnichów *chan* (jap. *zen*), przeszczepionym na grunt japoński w epoce Edo przez chińskich buddystów działających w Japonii<sup>7</sup>.

Z prac malarskich dominują dzieła nurtu *nihonga*, będącego kontynuacją tradycji japońskiej, ale dostosowanej do nowoczesności. W przypadku artystów japońskich dało to efekt urzekający tak typową dla sztuki dalekowschodniej wrażliwością na przyrodę i urodę świata, widoczny w pracach Hori Shinji (il. 1) i Sano Takeo, a przy tym zadziwiający trafnym nawiązaniem do tematów obecnych w sztuce japońskiej od wieków i zaczerpniętych ze sztuki chińskiej, co możemy obserwować w malarstwie takich twórców jak Bosaka Shizuaki, Hosen Goto, Kuniji Morito. Oszczędna w formie i kolorystyce kompozycja *Storczyki* Bosaki Shizuakiego to powrót do jednego z ulubionych tematów chińskich *literati* (*wenren*) – wykształconych przedstawicieli wyższej warstwy społecznej, którzy nie byli zawodowymi malarzami, lecz jedynie utalentowanymi amatorami hołdującymi estetycznym i artystycznym zainteresowaniom i dla przyjemności parającymi się kaligrafią, poezją, malarstwem. W epoce panowania mongolskiego w Chinach (dynastia Yuan, 1279–1368) malowany przez *wenren* storczyk symbolizował lojalność wobec obalonej chińskiej dynastii Song. Słynne stały się zwłaszcza kompozycje chińskiego mnicha *chan* Xuechuanga Puminga (działającego w połowie XIV wieku), które, sprowadzone do Japonii, spopularyzowały ten motyw<sup>8</sup>.

W kolekcji ofiarowanej przez Mitsugiego Mochidę rzeźba jest reprezentowana przez 11 niewielkich rozmiarów obiektów z brązu i drewna, a także figury ceramiczne. *Triada buddyjska* Tadao Kogi nawiązuje stylistycznie do dawnej rzeźby sakralnej, powtarzając jej hieratyczne, stylizowane formy; prace tego artysty znajdują się w wielu znaczących kolekcjach japońskich, miedzy innymi w Muzeum Sztuki w Saga.

Brązowa figurka bodhisattwy Kannon to dzieło Sawady Seiko (ur. 1894), artysty łączącego japońską tradycję rzeźby sakralnej z współczesnymi XX-wiecznymi nurtami sztuki zachodniej. Artysta ukończył tokijską Szkołę Sztuk Pięknych; po 1921 roku wystawiał swoje prace na ekspozycjach Teiten, a także na innych sponsorowanych przez rząd japoński wystawach sztuki; po 1945 roku pokazywał swe prace na ekspozycjach Nitten, gdzie został też członkiem jury. W jego twórczości krytycy dopatrują się wpływów sztuki Bourdelle’a i Maillola. Dziś jest uważany za jednego z najwybitniejszych twórców rzeźby buddyjskiej w Japonii; w 1979 roku otrzymał wysokie ja-

<sup>7</sup> Szczególny wpływ wywarły prace Yinyana Longqui (1592–1673), działającego na wyspach japońskich chińskiego mnicha *chan*, który założył w Japonii sektę *obaku*.

<sup>8</sup> Z upodobaniem malowali storczyki malarze – mnisi zen, m.in. Tesshu Tokusai (zm. 1366) i Choun Reiho, którzy studiowali u Puminga.

pońskie odznaczenie za zasługi dla kultury japońskiej. Prace artysty znajdują się między innymi w kolekcji muzeum sztuki w Tanimurze.

Przykładem czerpania przez artystów japońskich z ikonografii europejskiej jest niewielka rzeźba Shimizu Takaji, *Porwanie do lotu*, ukazująca uprowadzonego na Olimp i obdarzonego przez bogów wieczną młodością Ganimesa, postać z mitologii greckiej.

Wyjątkowy obiekt stanowi figurka bodhisattwy Kannon, odlana z czystego złota praca Masahiro Sawady. W Japonii, ceniącej dyskretny urok i wyrafinowaną skromność, urokowi złotego lśnienia ulegano zwłaszcza w sztuce sakralnej, gdzie złoto powlekające postacie buddyjskich świętych miało symbolizować ich doskonałość i duchowe nieskalanie.

Wśród blisko 40 obiektów rzemiosła artystycznego ofiarowanych przez Mitsugiego Mochidę są wyroby ceramiczne, szkło artystyczne, laka, przedmioty z metalu. Ceramika i szkło to prace wybitnych artystów japońskich, urzekające szlachetnością formy, wysmakowaną kolorystyką i doskonałością techniczną. Niewielki wazon z wyrytym w czerepie, stylizowanym wizerunkiem ptaka to praca Fujihiry Shina (ur. 1922), artysty działającego w Kioto, który karierę rozpoczął na dobre w 1955 roku, gdy jedna z jego prac została przyjęta na prestiżową coroczną ogólnojapońską wystawę sztuki Nitten. W czasie swojej długoletniej kariery artysta otrzymał wiele prestiżowych nagród, a w 1973 roku objął stanowisko profesora w Szkole Sztuk Pięknych w Kioto. Fujihira Shin z upodobaniem eksperymentuje z kształtem i barwą, czerpiąc obficie z tradycji japońskiej i chińskiej. Znakiem rozpoznawczym jego ceramiki są niemal zawsze obecne *hiratsuke* – wyryte w czerepie motywy figuralne lub ornamentalne; mogą to być, jak w wazonie pokazywanym na obecnej wystawie, ptaki albo też konie, kwiaty, postacie dzieci, ornament abstrakcyjny. W 2003 roku w artykule zamieszczonym w „Honoho Geijutsu”, czołowym japońskim wydawnictwie poświęconym ceramice, oddano hołd twórczości Fujihiry, pisząc: „Jeśli życie jest podróżą, Fujihira jest wiecznym podróżnikiem. Jakże cudownie zjawiskową ceramikę dał światu”<sup>9</sup>.

Inna interesująca praca to flakon o powierzchni z wielobarwnego szkliwa, wykonany przez wybitnego ceramikę, rówieśnika Fujihiry, Kiyomizu Rokubeia VII (ur. 1922), artystę, który tworzy również rzeźby (pod pseudonimem Kyubei Kiyomizu), pokazywane na wielu wystawach w Japonii i w Stanach Zjednoczonych. Należy do znanej rodziny ceramików z Kioto, tworzącej od XVIII wieku barwną ceramikę w tradycyjnym stylu. Rokubei VII indywidualne pokazy swoich prac ceramicznych zaczął organizować w latach osiemdziesiątych XX wieku, gdy od form abstrakcyjnych powrócił do wzorów tradycyjnych, tworząc wazy, flakony, kadzielnice.

Ohi Chozaemon Toshiro X (ur. 1927), podobnie jak Rokubei, pochodzi ze znanej rodziny od pokoleń zajmującej się ceramiką. Założyciel rodu, Ohi

<sup>9</sup> „Honoho Geijutsu” 2003, nr 76, s. 6.

Chozaemon I (1630–1712), osiedlił się w Kanazawie i zaczął wytwarzać ceramikę nazwaną *Ohi-yaki* („ceramika Ohi”), a zasłynął przede wszystkim jako twórca czarek do herbaty o glazurze nazwanej *ame-gusuri* („bursztynowe szkliwo”). Kolejne pokolenia rodziny, ciesząc się protekcją książąt Maeda, wytwarzały cenione za wysoką jakość i piękno form czarki do herbaty, przeznaczone do ceremonii herbaty. Ohi Toshiro kontynuuje tę rodzinną tradycję, ale tworzy również prace w bardziej nowoczesnym stylu, eksperymentując z tworzywem i formą.

Twórcą porcelanowej figury byka jest Miyashita Zenju (1901–1968), ceramik znany z zamiłowania do eksperymentów i nowatorskich rozwiązań, tworzący przede wszystkim rzeźbę ceramiczną (il. 2). Skłonność do stałych poszukiwań odziedziczył jego syn, Miyashita Zenji (ur. 1939), który kontynuuje rodzinną tradycję i jest dziś zaliczany do najbardziej nowatorskich ceramików. Prace obu artystów znajdują się w wielu japońskich i światowych kolekcjach, między innymi w The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Szkła artystyczne z daru Mochidy to prace artystów zaliczanych do czołówki japońskich twórców parających się tym rodzajem działalności. Pięć naczyń to dzieła przedstawicieli rodziny Iwata. Toshichi Iwata (1893–1980) jako jeden z pierwszych artystów w Japonii zainteresował się szkłem jako tworzywem artystycznym w latach dwudziestych XX wieku. W tym czasie tego rodzaju rzemiosło nie było tam popularne i nie uważano szkła za tworzywo, w którym można kreować wartościowe artystycznie prace, dorównujące wyrobom ceramicznym. Toshichi udowodnił, że ta opinia jest błędna, tworząc wspaniałe prace z kolorowego szkła, czasami, jak w przypadku pojemniczków do herbaty, naśladowujące inne materiały – na przykład czarną lakę zdobioną złotem albo czerwone czarki Raku. Inne jeszcze wyroby są swobodą grą barwy i kształtów, w której artysta czerpie inspiracje ze świata natury, tworząc roślino podobne kształty albo nawiązuje do form typowych dla szkła europejskiego. Syn Toshichiego, Hisatoshi (1925–1994), kontynuował i rozwijał dokonania ojca, a jego twórczość przyczyniła się do ugruntowania artystycznej sławy rodziny Iwata. Także rodzina Hisatoshiego – żona Itoko i córka Ruri (ur. 1951) poświęciły się twórczości w dziedzinie szkła artystycznego, a ich prace cieszą się dużym uznaniem.

Drugim obok Toshichiego Iwaty pionierem japońskiego współczesnego szkła artystycznego był Kagami Kozo (1896–1985), który w całej swojej twórczości preferował szkło kryształowe. Znajdująca się w zbiorach Muzeum waza z białego kryształu, zdobiona za pomocą rytu i skomplikowanych technicznych zabiegów, które pozwoliły uzyskać efekt wypełnionej bąbelkami powietrza wody i pływających w niej ryb, jest dobrym przykładem mistrzostwa, jakie w tej dziedzinie osiągnął artysta.

Różnorodność prac zgromadzonych i ofiarowanych muzeum przez Mit-sugiego Mochidę sprawia, że są one dobrą ilustracją tendencji panujących

w sztuce japońskiej w drugiej połowie XX wieku. Dobór artystów dowodzi, że ofiarodawca był znakomitym znawcą współczesnej sztuki japońskiej, a dzięki jego wiedzy i hojności polskie zbiory zostały wzbogacone o dzieła twórców wybitnych, zajmujących ważne miejsce w historii sztuki Japonii.

The National Museum in Warsaw is proud of having one of the largest collections of Japanese art in Poland, containing more than 2000 items. The collection consists mainly of exhibits from the Edo (1600–1868) and Meiji (1868–1912) periods; and a special section includes the twenty century art of the Japanese artists, donated in 1973 by Mitsugi Mochida (a no longer living collector and publisher). Due to this donation the National Museum in Warsaw has the only large collection in Poland of the ceramics, artistic glass, sculpture, calligraphy and painting of the twenty century outstanding Japanese artists.

In the interview with the Polish press in December 1973, Mr. Mochida mentioned that near the end of sixties he decided to publish a monthly periodical called “Ten-byo”, describing not only what is occurring in the Japanese art but also in European art, and in this connection has received interesting information from the Embassy of Poland in Tokyo. Mr. Mochida, who previously already had some interest in contemporary Polish art, decided to promote in his periodical the culture of our country and especially modern art.

The 120 objects donated by Mitsugi Mochida to the National Museum in Warsaw are the works of artists considered outstanding by the donor. In his art gallery Biho Salon in Tokyo he organized exhibitions of modern Japanese artists who combined in their creative activity modern trends in Western art with traditional Japanese art. The Museum thus received the objects created in the second half of twenty century, mainly in sixties representing in some measure continuation and upgrading the Japanese collection of the works from the late years of Showa period (1924–1989). Mr. Mochida also donated to the library of the Museum considerable number of albums and catalogues related to the contemporary Japanese art.

Among the donated gift of calligraphy there are works of such artists as Tejima Ukyo, Shunkai Bundo, Matsui Yoshu i Kaneko Otei. In the paintings dominate works of *nihonga* style which is continuation of Japanese tradition in painting but adjusted to the contemporary art. In the case of Japanese artists it has effect of typical for far eastern art the sensuality of nature and charm of the world, which is apparent in the works among others of Hori Shinji and Sano Takeo. The sculpture is represented by 11 small objects made in bronze, wood and some objects of pottery. These are the works of some artists as Tadao Koga, Sawada Seiko, Shimizu Takaji. Among nearly 40 items of art crafts donated by Mr. Mochida are ceramics, glass, lacquer and metal works. Ceramic and glassware are the works of such outstanding Japanese artists as Fujihira Shin, Kiyomizu Rokubei VII, Miyashita Zenju and Iwata family, which captivate with their noble form, colours and technical perfection.



## **IV. Sztuka nowoczesna**





Łukasz M. Sadowski

## Architektura europejska w Chinach od połowy XIX wieku do 1937 roku

Kultura i sztuka Chin zawsze fascynowała Europejczyków. Odmienność kulturowa oraz izolacjonizm Państwa Środka motywował podróżników, misjonarzy, badaczy do tworzenia licznych opracowań. Nielubiane zainteresowanie cywilizacją chińską zaowocowało istnieniem sporej literatury w różnych językach europejskich oraz kilku opracowań po polsku<sup>1</sup>. Często też w różnych wydawnictwach z zakresu historii sztuki podkreśla się istotny wpływ sztuki Chin na rozwój sztuki europejskiej, zwłaszcza w okresie rokoka<sup>2</sup>.

Zupełnie odrębnym zagadnieniem jest istnienie architektury i kultury europejskiej na terenach należących do Cesarstwa Chińskiego. W opracowaniach zachodnioeuropejskich poświęca się nieco uwagi tym problemom, z wyraźnym zaakcentowaniem wpływów poszczególnych państw, unikając kompleksowej analizy<sup>3</sup>. W Polsce nieco szerzej tym problemem zajął się Edward Kajdański<sup>4</sup>. Tymczasem faktem jest, że wiele budynków publicznych, prywatnych, dzielnic, a nawet całych miast zostało wzniesionych właśnie przez przybyszów z Zachodu.

---

<sup>1</sup> Literatura dotycząca Chin opublikowana w języku polskim porusza zagadnienia ogólne z zakresu historii, cywilizacji, sztuki chińskiej, zob. np. W. Rodziński, *Historia Chin*, Wrocław 1992; M. Granet, *Cywilizacja chińska*, przekład i oprac. M.J. Künstler, Warszawa 1995. Najlepsze chyba opracowanie dotyczące architektury chińskiej to: E. Kajdański, *Architektura Chin*, Warszawa 1986.

<sup>2</sup> Np. chińską porcelanę, *chinoiseries*, meble pokryte laką, pawilony ogrodowe itd. Zob. W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 1988, s. 170–172, 191–194, 219, 239.

<sup>3</sup> T. Warner, *Deutsche Architektur in China Architekturtransfer*, Berlin 1994; *Sir Banister Fletcher's A History of Architecture*, ed. J. Musgrove, London–Boston 1987, oraz prace z serii „Lost Empire” autorstwa Tess Johnstone i Deke Erh, majace jednak charakter bardziej popularnonaukowych albumów: *A last look – Western Architecture in Old Shanghai*, Hong Kong 1993; *Far from Home – Western Architecture in China's Northern Treaty Ports*, Hong Kong 1996; *God and Country – Western Religious Architecture in China*, Hong Kong 1996; *The Last Colonies – Western Architecture in China's Southern Treaty Ports*, Hong Kong 1997.

<sup>4</sup> E. Kajdański, *op. cit.*, s. 140–161.

Zajmując się architekturą europejską, można stwierdzić, że liczba jej przykładów jest naprawdę imponująca i niezwykle zróżnicowana. Po dziś dzień, podróżując po tym kraju, można łatwo dostrzec różnice między katolickim, „łacińskim” stylem dawnego, portugalskiego Makau, terenami dawnych koncesji: brytyjskiej i francuskiej w Szanghaju, typowo „wilhelmińskim”; niemieckim Qingdao czy też rosyjskim Harbinem.

Dawną architekturę europejską w Chinach trudno jednoznacznie określać jako kolonialną. Faktycznie powstawała ona w okresie ekspansji zamorskiej państw zachodnich (od połowy XVI do połowy XX wieku), tym niemniej Państwo Środka nigdy kolonią europejską nie było. Jej zasięg ogranicza się zasadniczo do kilku miast – z tym że były to w większości przypadków najważniejsze ośrodki miejskie.

Trudno określić ramy czasowe, w których można zamknąć rozpatrywane zagadnienie. Za datę początkową przyjmuje się założenie faktorii portugalskiej u ujścia Rzeki Perłowej w Makau w roku 1555. Co prawda wiadomo, że w średniowieczu przebywali na dworze dynastii Yuan (XIII wiek) Europejcy zakonnicy, jednakże ich działalność kończy się w następnym stuleciu – nie zachowały się do naszych czasów żadne przykłady wznoszonych podobno przez nich chrześcijańskich świątyń<sup>5</sup>. Poza Makau (il. 1), które – przynajmniej jeżeli chodzi o budowle reprezentacyjne (świeckie i sakralne) – było miastem o obliczu „czysto” portugalskim, również przy pekińskim dworze cesarskim powstał w XVII wieku kościół katedralny, projektowany przez jezuickich misjonarzy. W połowie XVIII wieku również jezuita zaprojektowali dla cesarza Qianlonga Pałac Letni. Był on kompilacją form włoskiego baroku z chińskimi oraz perskimi motywami dekoracyjnymi<sup>6</sup>.

Początek prawdziwej ekspansji mocarstw zachodnich to połowa XIX wieku. Po kolejnych wojnach (1840, 1860) Europejczycy (a później także Amerykanie i Japończycy) narzucali nierównoprawne traktaty międzynarodowe. Ustalenia te gwarantowały między innymi powstawanie w licznych chińskich miastach eksterytorialnych enklaw. Te tzw. koncesje były miejscem wyłączonym z jurysdykcji lokalnej, zamieszkałe przez Europejczyków, zabezpieczane przez silne garnizony wojskowe. Przetrwały one upadek cesarstwa (1911) i istniały za czasów Republiki Chińskiej. Za datę końcową przyjęliśmy rok 1937 – początek japońskiej agresji na Chiny, która wkrótce położyła też kres istnieniu koncesji. W roku 1918 istniało 48 „Treaty Ports”, w których cudzoziemcy mogło prowadzić wolny handel – na sprzyjających warunkach

<sup>5</sup> Najwcześniejsze kościoły chrześcijańskie powstały prawdopodobnie między 1299 a 1305 rokiem w Dadu (obecnie część Pekinu), stolicy cesarstwa za czasów dynastii Yuan. Opiekę nad budową sprawował włoski ksiądz Giovanni di Monte Corvino, zob. *Sir Banister Fletcher's...*, s. 1234.

<sup>6</sup> O działalności jezuitów na terenie Chin zob. F. A. Plattner SI, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975. Historię Makau oraz rozbudowy miasta wyczerpująco przedstawia R. Wank-Nolasco Lamas w *History of Macau*, Macau 1999.

– z Chinami. Najczęściej tereny, na których Europejczycy tworzyli swoje koncesje, były oddalone, odseparowane od (najczęściej istniejących wcześniej) osiedli chińskich. Podobny schemat obowiązywał w zresztą w koloniach (*les villes nouvelles*) we francuskiej Afryce Północnej czy też chociażby podczas budowy New Delhi.

Jedną z pierwszych koncesji stała się wyspa Shamian (Szamien) Dao w Kantonie (il. 2). Ten położony w pobliżu Makau port był już od ponad dwóch stuleci penetrowany przez kupców europejskich, jednakże oficjalnie dopiero w roku 1859 jego część stała się własnością Francji i Wielkiej Brytanii.<sup>7</sup> Po dziś dzień na wyspie sąsiadują ze sobą „masywne budynki w angielskim stylu wiktoriańskim i lekkie kolonialne budownictwo francuskie”<sup>8</sup>.

Stosunkowo niewiele przykładów dawnej architektury europejskiej zachowało się w centrum brytyjskiego (1841–1997) Hongkongu. Większość starej zabudowy została zastąpiona przez jedno z największych na świecie skupisk drapaczy chmur. Kilka obiektów – głównie rządowych (Government House, Supreme Court Building) bądź sakralnych (Saint John’s Cathedral) pochodzących z epoki wiktoriańskiej jest w tej chwili wtłoczone między wyższą zabudowę. Na obrzeżach miasta (na południowych brzegach wyspy, na wzgórzach otaczających centrum czy też na przykład na wyspie Lantau) istnieją do dziś dzielnice rezydencjonalne, najczęściej jednak trudno dostępne dla osób niebędących mieszkańcami bądź gośćmi i starannie ukryte w gąszczu tropikalnej zieleni.

Zdecydowanie najważniejszym miastem dla cudzoziemców w Chinach staje się Szanghaj. Po roku 1843 był to największy port wschodniej Azji, dystansujący zarówno Kanton, jak i Hongkong. Na północ od starego chińskiego miasta, na zachodnim brzegu żeglownej rzeki Huangpu powstały koncesje: brytyjska i francuska. Główną arterią łączącą te dzielnice było szerokie nadbrzeże – Bund<sup>9</sup> (il. 3). Początkowo pełniło ono funkcje portu przeładunkowego; stopniowo zabudowywane gmachami banków, firm i hoteli, stało się reprezentacyjną promenadą, zamkniętą od północy niewielkim parkiem. Brytyjczycy w Szanghaju zdominowali władze miejskie, oni również sprawowali formalny protektorat nad miastem. Tym niemniej różnice między koncesjami były wyraźne nie tylko w architekturze, ale chociażby w nazwach ulic. I tak na przykład Bund po przekroczeniu granicy terytorium francuskiego nosił nazwę Quai de France.

Do chwili obecnej zdecydowanie mniej obiektów zachowało się na terenie byłej koncesji francuskiej. Były to w znacznej mierze rezydencje i wille, budowane w różnych stylach – od nawiązań do normandzkich *manoir’ów*,

<sup>7</sup> *Le grand guide...*, s. 316-317.

<sup>8</sup> E. Kajdański, *op. cit.*, s. 148.

<sup>9</sup> W dialekcie angielsko-hinduskim *bund* oznacza „nadbrzeże” bądź „błotniste nadbrzeże”. Co ciekawe, Bundy istniały także w innych miastach, np. w Tientsinie (Tianjinie).

neobarokowe *châteaux*, po domy w typie alzackim. Budowle administracyjne najczęściej wznoszono w stylu neorenesansowym lub neobarokowym na przykład Ratusz koncesji francuskiej (Hôtel de Ville, 1862–1864)<sup>10</sup>. Do dziś istnieją największe kościoły katolickie, także wzniesione przez Francuzów. Najciekawszym przykładem może być zbudowana w latach 1896–1910 monumentalna katedra katolicka. Wybudowana na planie krzyża łacińskiego, z dwuwieżową fasadą, nawiązuje do architektury gotyckich katedr Francji (Chartres, Reims, Laon). Podobny schemat prezentuje też nieco wcześniejszy (1887) kościół St. Saviour<sup>11</sup>.

Najważniejszą częścią miasta był i jest Bund, początkowo port, a później również i „City”. Tutaj powstawały gmachy banków, korporacji, luksusowe hotele, urzędy. Na niewielkim stosunkowo obszarze mamy skupione budowle, które były wznoszone przez Europejczyków od lat sześćdziesiątych XIX wieku do wybuchu II wojny światowej. Oprócz Bundu najważniejszą arterią staje się prowadząca od nadbrzeża w stronę zachodnią Nanjing Road. Na obu tych ulicach mamy zgromadzone obiekty o charakterystycznej architekturze. Ich główną cechą jest masowość, monumentalność, chętnie posługiwanie się formami klasycznymi. Zostały one wybudowane w stylu Classical Revival, tak chętnie wykorzystywanym przez brytyjskich architektów w budowlach administracyjno-rządowych nie tylko na Wyspach Brytyjskich, ale także w koloniach<sup>12</sup>. Warto pamiętać że gros obiektów z drugiej, trzeciej i czwartej dekady XX wieku zastąpiło wcześniejsze, mniejsze, najczęściej eklektyczne budynki z lat około 1860–1910.

Najlepsze przykłady Classical Revival to budynki Hongkong and Shanghai Corporation (Bank) (fot. 4) czy brytyjskiego Urzędu Celnego (Custom House). Ten pierwszy został wzniesiony w latach 1921–1923 przez firmę architektoniczną Palmer & Turner. Jest to pięciopiętrowy gmach, na prawie kwadratowym planie. Od strony nadbrzeża fasada ozdobiona jest do wysokości pierwszego piętra rustyką. Nad wejściem ozdobionym kolumnadą w wielkim porządku wzniesiono potężną kopułę stanowiącą istotną dominantę architektoniczną całego Bundu. W dekoracji obiektów wznoszonych w latach dwudziestych i trzydziestych można odnaleźć sporo elementów popularnego wówczas stylu art déco. W tym samym okresie zwiększa się również liczba kondygnacji w projektowanych budynkach (na przykład siedmiopiętrowy Jardine Matheson Company Buildings, 1920)<sup>13</sup>.

Nieco odmienny charakter mają budowle, które nie były siedzibami banków, korporacji czy urzędów. Tutaj chętniej sięgano do wzorców eklektycznych, rezygnowano z monumentalności na rzecz dekoracyjności. I tak we

<sup>10</sup> *Sir Banister Fletcher's...*, il. 1237B.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 1234.

<sup>12</sup> Np. zabudowa Kalkuty, New Delhi.

<sup>13</sup> *Sir Banister Fletcher's...*, s. 1451.

wnętrzach hotelu Sassoon House/Cathay Hotel (1926–1928) mamy swobodnie połączone elementy zdobnicze: chińskie, angielskie, francuskie, włoskie, hiszpańskie i indyjskie. Z zewnątrz obiekt jest wieżowcem w stylu Art Deco, o elewacjach wykonanych z granitu. Palace Hotel (1906) jest z kolei typowym przykładem neorenesansu w angielskiej wersji, z bogatym wykorzystaniem ceglanej dekoracji ścian<sup>14</sup> (il. 5).

W Szanghaju, oprócz obiektów wznoszonych przez Brytyjczyków i Francuzów, zachowały się przykłady architektury rosyjskiej, tworzonej głównie przez białych emigrantów (cerkiew prawosławna, 1931), mieszkających przeważnie na terenie koncesji francuskiej. Dosyć znaczna była też kolonia niemiecka, której Szanghaj zawdzięcza powstanie przed pierwszą wojną światową kilku okazałych budynków. Najbardziej okazałym z nich był neorenesansowy gmach mieszczący konsulat rosyjski (1914–1916), zaprojektowany przez niemieckiego architekta Hansa Emila Lieba, stojący na osi Bundu, po drugiej stronie kanału Suzhou i stanowiący efektowne zamknięcie całej perspektywy promenady<sup>15</sup>.

Koniec XIX i początek XX wieku to okres, kiedy powstają liczne nowe koncesje, poza tym coraz więcej państw przyłącza się do kolonialnego wyścigu. Przykładem może być „parcelowanie” miast Wuhan (Hankou, Hankau) czy Tianjin (Tientsin). W Wuhan mamy na początku ubiegłego stulecia koncesje: brytyjską, francuską, rosyjską, niemiecką i japońską. W Tianjin do wyżej wymienionych dochodzą jeszcze: austro-węgierska, belgijska i włoska. Do dość rzadkich i naprawdę „egzotycznych” należy całkiem nieźle zachowana część koncesji włoskiej. Wokół Piazza Reggina Elena w latach 1908–1916 wzniesiono kompleks willi. Wszystkie one były zapewne projektowane przez jednego architekta, ich dekoracje, ornamentyka (loggie, spiralne kolumny, tonda, etc.) nawiązywały do architektury weneckiego renesansu<sup>16</sup>.

Po zwycięskim dla mocarstw zachodnich zakończeniu wojny bokserów (1901), następuje okres wzmożonej ekspansji Cesarstwa Niemiec na terenie Chin. Niemcy dosyć późno, bo dopiero w ostatniej ćwierci XIX wieku zaczynają realizować w różnych częściach świata politykę kolonialną. W roku 1898 założony zostaje port Qingdao (Tsingtau) nad Morzem Żółtym. Na miejscu niewielkich rybackich osad powstaje miasto, które w roku 1914, u kresu panowania niemieckiego, liczyć będzie 60 tysięcy mieszkańców<sup>17</sup>. Port Qingdao powstał praktycznie od zera; Niemcy stworzyli całą infrastrukturę – baseny portowe, nadbrzeża, linię kolejową oraz oczywiście zaprojektowali

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 1456–57.

<sup>15</sup> T. Warnen, *op. cit.*, s. 120–121.

<sup>16</sup> Johnstone and Erh, *Far from Home...*, s. 75–79.

<sup>17</sup> Informacje o założeniu i rozwoju kolonii w Qingdao podaje P.H. Kuntze w *Das Volksbuch unserer Kolonien*, Leipzig 1938, s. 71–75.

miasto. Zostało ono podzielone na kilka kwartałów: europejski, willowy, chiński – spełniający funkcje handlowe, oraz dwie dzielnice robotnicze<sup>18</sup>.

Znakomicie zachowane do naszych czasów budynki można podzielić na trzy grupy. Pierwsza to gmachy rządowe, administracyjne, siedziby firm, etc. Najlepiej zachowaną spośród nich jest rezydencja gubernatora (Gouverneur-swohnhaus, 1905–1907, architekt Strasser). Jest to wzniesiony na wzgórzu otoczonym parkiem, trzypiętrowy obiekt. Dolne kondygnacje pokryte są masywną rustyką, górne to liczne galerie, wieżyczki nadające siedzibie charakter zamkowy. Formy, detal architektoniczny, charakterystyczne są dla niemieckiej architektury „wilhelmińskiej” (wąskie, wysokie otwory okienne, pruski mur, detale wzorowane na nordyckich itp.) z elementami Jugendstillu<sup>19</sup>. W doskonałym stanie zachowały się do naszych czasów wnętrza; ze ścianami pokrytymi drewnianą boazerią, drzwiami, meblami, sprzętami<sup>20</sup>. W podobnej stylistyce powstały też inne gmachy administracyjne: Ratusz i główna siedziba niemieckiej administracji (Rathaus – Gouvernements-Dienstgebäude, 1906), Kaiserliches Gericht (Sąd Cesarski, 1912–1914), Kaiserlich Chinesisches Seezollamt (Cesarski Chiński Urząd Morski i Celny, 1913–1914), Polizeidienstgebäude und Bezirksamt (Kwatera Główna Policji i Urząd Dzielnicowy 1904–1905).

Kolejna grupa to obiekty sakralne. Część z nich powstawała również w stylu wilhelmińskim, na przykład kościół ewangelicki Christuskirche (1908–1910) o charakterystycznej przysadzistej sylwecie, z wysoką wieżą. Detal jest tu niezwykle podobny do form występujących w rezydencji gubernatora (masywny, rustykowany cokół, wąskie okna). Inne obiekty nawiązywały do architektury niemieckiego średniowiecza, na przykład trójnawowa katolicka katedra Świętego Michała (ukończona dużo później, bo w 1934 roku), z okazałą dwuwieżową fasadą<sup>21</sup>.

I wreszcie najliczniejsza grupa obiektów, czyli liczne wille i rezydencje. Oprócz portu i garnizonu, Niemcom udało się wykorzystać położenie miasta, na wzgórzach, z długimi, piaszczystymi plażami i stworzyć największy kurort na Dalekim Wschodzie. Wiadomo, że w okresie poprzedzającym pierwszą

<sup>18</sup> T. Warnen, *op. cit.*, s. 199.

<sup>19</sup> T. Warnen, *op. cit.*, s. 206. W zachodniej fasadzie występują np. przedstawienia smoków, nie chińskich jednak, ale wzorowanych na dziobach łodzi wikingów.

<sup>20</sup> Po przejściu Qingdao przez Japończyków w 1914 roku, budynek był siedzibą japońskich generałów, potem chińskich burmistrzów miasta, a następnie Mao Tse-tunga. Dzięki temu w okresie Rewolucji Kulturalnej nie ucierpiał on w najmniejszym stopniu. Generalnie Qingdao zachowało swoje zabytki w bardzo dobrym stanie, głównie dlatego, że po drugiej wojnie światowej stało się ulubionym miejscem wypoczynku wysokich dygnitarzy partyjnych.

<sup>21</sup> Obszerne informacje na temat architektury Qingdao, z dokładnymi opisami, zdjęciami i katalogiem obiektów zabytkowych w: T. Warnen, *op. cit.*, s. 194–303. Oprócz tego w książce tej można znaleźć wiadomości o architekturze niemieckiej również w innych miastach (Pekin, Beidaihe, Tianjin, Hongkong, Szanghaj, Wuhan, Shandong, Jinan).



wojnę światową do Qingdao przybywali na wakacje Europejczycy z innych koncesji<sup>22</sup>, co oczywiście wiązało się z gwałtownym rozwojem infrastruktury (wille, hotele, pensjonaty). Większość ze wzniesionych wówczas obiektów to niewielkie budynki, często o formach neogotyckich z charakterystycznym motywem pruskiego muru – typowe dla architektury pruskich miast, kurortów i uzdrowisk. Z lat trzydziestych XX wieku zachowało się z kolei kilka ciekawych przykładów architektury modernizmu i art déco. Prawdopodobnie były one wznoszone przez angielskich lub amerykańskich architektów z Szanghaju<sup>23</sup>.

Niezwykle ciekawym zjawiskiem jest istnienie zabytków architektury rosyjskiej na terenie północnych Chin – Mandżurii. Pod koniec XIX wieku powstało tu, wzdłuż Kolei Wschodniochińskiej, wiele nowych miast, między innymi największe i najważniejsze z nich – Harbin. Jak pisze Kajdański, większość zabudowy była drewniana – w stylu dawnych, syberyjskich miast. Podobnie jak w innych miastach rosyjskich murowane były gmachy rządowe, administracyjne, kolejowe, itp<sup>24</sup>. Istniały też liczne cerkwie prawosławne z charakterystycznymi kopułami (Cerkiew Świętego Mikołaja, 1900)<sup>25</sup>. Harbin do dziś zachował swój „rosyjski” charakter, mimo późniejszych zniszczeń. Warto wspomnieć, że po roku 1932, w okresie dominacji Japonii, w Mandżurii powstało sporo obiektów w stylu łączącym tradycje architektury japońskiej z obcymi wpływami (tzw. styl Mikado)<sup>26</sup>.

Wyżej wymienione obiekty to tylko niewielka część spośród licznej listy zabytków architektury europejskiej na terenie Chin. Około roku 1850 zaczyna się faza wznoszenia obiektów w stylach charakterystycznych dla architektury poszczególnych mocarstw kolonialnych. Nasilenie tych tendencji można zwłaszcza zaobserwować na przełomie XIX i XX wieku (Qingdao, Szanghaj). Ostatnią fazą będzie powstawanie w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku budowli w stylu międzynarodowym, często z wykorzystaniem elementów art déco.

<sup>22</sup> T. Warnen, *op. cit.*, s. 202. Do Qingdao przyjeżdżali liczni Brytyjczycy, m.in. z Szanghaju.

<sup>23</sup> Znakomitym przykładem jest kompleks Edgewater Mansions. Jego twórcami mieli być działający w Szanghaju architekci: Davies, Brooke i Gran, zob. Johnstone i Erh, *Far from Home...*, s. 102–104.

<sup>24</sup> E. Kajdański, *op. cit.*, s. 148. W tekście poświęconym architekturze Harbinu Kajdański podkreśla rolę polskich inżynierów przy zakładaniu i późniejszym rozwoju miasta: „Polak inż. Szydłowski dokonał wyboru terenów, na których miało stanąć przyszłe miasto, inż. Jonkisz był autorem pierwszego planu miasta, natomiast inż. Dynowski był jednym z pierwszych prezydentów Harbinu” i dalej „Liczny udział Polaków przy budowie Kolei Wschodniochińskiej okazał się możliwy między innymi dlatego, że wiceprezesa zarządu budowy tej kolei, mieszącego się wówczas we Władystoku, był inż. Stanisław Kierbedź – twórca mostu Kierbedzia w Warszawie i jedenastoprzęsłowego mostu przez rzekę Sungari, łączącego dwie części Harbinu”.

<sup>25</sup> *Sir Banister Fletcher's...*, s. 1234.

<sup>26</sup> E. Kajdański, *op. cit.*, s. 150.



Omawiana tutaj architektura tworzona była w większości wypadków przez Europejczyków i dla Europejczyków. W wieku XIX Chiny przestały być traktowane jako równorzędny partner, fascynujący swoją odmiennością kulturową i tajemniczością. Państwo Środka zaczęto uważać za upadające imperium, ze skorumpowaną i znajdującą się w stanie rozkładu władzą, które należy bezlitośnie eksploatować i wyrwać dla siebie (swego państwa) najlepsze porty, dzielnice miast. Europejczycy mieszkali w koncesjach, które były rodzajem luksusowych gett, starannie odseparowywujących ich od otoczenia. Na terenie niektórych koncesji Chińczykom nie wolno było przebywać w określonych godzinach<sup>27</sup>.

Wydaje się, że koloniści, poza przekonaniem o własnej wyższości wobec tubylców, w większości wypadków nie byli w ogóle zainteresowani rodzimą kulturą, tradycją itp. We wznoszonych przez nich budynkach tylko sporadycznie natrafimy na jakieś chińskie detale architektoniczne czy rzeźbiarskie. Oddaleni tysiące kilometrów od Starego Kontynentu urzędnicy, wojskowi, kupcy chcieli stworzyć swój mikroświat, który będzie im przypominał rodziny Londyn, Paryż czy Berlin. Dzięki temu na terenie Chin powstały enklawy nie tylko terytorialne, ale również architektoniczne. Na terenie każdej z nich europejski podróżny mógł od razu zorientować się, do jakiego państwa należy dana koncesja. Na pewno silna konkurencja między tymi krajami przyczyniała się nie tylko do demonstracji cech rodzimych, narodowych w architekturze, ale i do wzmacniania ich efektu przez dekoracyjność i monumentalność. Architektura była tu elementem propagandy zarówno wobec Europejczyków, jak i Azjatów.

Czy architektura europejska wywarła wpływ na historię budownictwa w Chinach? Bardzo trudno jest odpowiedzieć na to pytanie przy dzisiejszym stanie badań. Ostatnie półwiecze panowania cesarzy z dynastii Cing to okres nienawiści do wszystkiego, co obce. Tradycyjnie zresztą cudzoziemców nazywano tutaj „zamorskimi diablami”, dziś już bez jednoznacznie pejoratywnego kontekstu. Wiek XIX to dla Chińczyków pasmo niepowodzeń i upokorzeń, tak że należy wątpić, czy w ogóle naśladowano wówczas architekturę Zachodu. Liczne zachowane przykłady budowli z tego okresu świadczą o niezmiennym kontynuowaniu własnych tradycji i próbach izolacji od otaczającego świata. Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku mebli, zegarów, sprzętów domowych itp., które były chętnie kupowane przez zamożnych Chinczyków<sup>28</sup>.

Zmiana nastąpiła po obaleniu cesarstwa i utworzeniu republiki. W latach dwudziestych ubiegłego wieku do kraju wrócili pierwsi kształceni na zagranicznych uczelniach chińscy architekci. Część z nich pracowała na zamówie-

<sup>27</sup> E. Kajdański, *op. cit.*, s. 146.

<sup>28</sup> Np. w znakomicie zachowanych wnętrzach domu kupieckiego w mieście Pingyao z II poł. XIX wieku (obecnie muzeum), oprócz mebli i sprzętów chińskich, znaczna część oryginalnych eksponatów to wyroby europejskie.

nie rządu w Nanjingu, tworząc obiekty w stylu łączącym elementy zachodniego „Classical Revival” z elementami rodzimymi<sup>29</sup>, niektórzy z nich są autorami gmachów w Szanghaju<sup>30</sup>. Zwłaszcza te ostatnie budynki nie różnią się niczym od obiektów projektowanych przez ich zachodnich kolegów. Kres tym krótkotrwałym tendencjom położyła wojna domowa, następnie druga wojna światowa, a później przejście władzy przez komunistów. Chińscy architekci przebywali wówczas również na zagranicznych uczelniach, tyle że były to najczęściej uczelnie Moskwy i Leningradu.

Na zakończenie warto wspomnieć o nowych postmodernistycznych realizacjach z ostatnich dziesięciu lat, które posługują się dowolnie formami nawiązującymi do architektury zachodniej. Przykładem może być przebudowa ulicy Wangfujing w centrum Pekinu, nowa zabudowa Qingdao czy English Style Village w Songjiang<sup>31</sup>. W latach dziewięćdziesiątych zaczęły się też pierwsze prace zabezpieczające i konserwacje, przestano już „programowo” wyburzać stare budynki. Władze chińskie zaczęły na szczęście od niedawna postrzegać dawną architekturę europejską jako element własnej historii, której początkowo dziwne i obce formy zdążyły się już od ponad stu lat zespolić z pejzażem wielu chińskich metropolii.

### European architecture in China from mid-19th Century till 1937

Chinese art and architecture has influenced European art and architecture. This fascination was especially strong in 18<sup>th</sup> century ( Rococo style chinoiserie). On the other hand – despite of European presence in China from mid-16<sup>th</sup> century – the Western influences were quite rare. The situation has been changed after growing expansion of Great Britain, France and U.S.A. in mid 19<sup>th</sup> century. China has never been a colony, but after every defeated war Chinese were forced by unequal treaties to surrender their land for “Treaty Ports”. Those concessions, created in mid 19<sup>th</sup> century existed after the fall of empire, till WW2. The year 1937 as a final date is not a deadline for European presence in the region, but it was the time of stopping investments and developing of concessions.

In 1918 there were 48 “Treaty Ports” existing within the territory of China. Some of them covered a vast territories, some just a part of the city (Shanghai, Wuhan, Tianjin).

In this short text, we would like to show the diversity of the styles, forms exist-

<sup>29</sup> *Sir Banister Fletcher's...*, s. 1450.

<sup>30</sup> Np. Bank Guild Building na terenie koncesji brytyjskiej w Szanghaju, zaprojektowany w 1924 roku przez Guo Yangmo, zob. *Sir Banister Fletcher's...*, s. 1451.

<sup>31</sup> O nowej zabudowie Qingdao zob. T. Warner, *op. cit.*, s. 212, 223. English Style Village to tworzona przez architektów Jochmana i Rowsona dzielnica rezydencjonalna w nowej części miasta Songjiang koło Szanghaju. Zaprojektowana zabudowa nawiązuje do małego angielskiego miasteczka, zob. *A classic planning of a new city in China*, red. W. Zhenliang, [Shanghai] 2003.

ing in such places. Europeans were creating their own “western world” surrounded by China using their own architectural tradition. Some of the buildings represent international, some vernacular forms. In 1920/1930’s some of foreign architects start to use Chinese motives. Also some Chinese architects in the same period used western motives in their designs created for a young Republic of China.

After the WW2 – despite the short period of Soviet architectural influences – European style buildings were rather unpopular, often destroyed as an example of “colonial” past. From 1990’s starts in China “revival” of European forms, renovations and creating new, based on western traditions buildings.

## Architektura współczesna w Korei Południowej

Od końca 2003 roku tytuł najwyższego budynku świata dumnie dzierży tajwański drapacz chmur Tajpej 101, o 50 metrów przewyższający niedawnego lidera Petronas Towers w Kuala Lumpur. Rozwój współczesnych technologii i technik budowlanych ciągle zachęca projektantów i konstruktorów do nieustannej walki z siłami natury. Gwałtowny wyścig wysokościowców zapoczątkowany w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku w Stanach Zjednoczonych obecnie ma swoją kontynuację w największych metropoliach dalekowschodnich. Dziś bezkonkurencyjna i bezprecedensowa zabudowa Hongkongu, Tajpej czy Kuala Lumpur wyznacza kierunek współczesnej architektury i nadaje ton wielomilionowym miastom Dalekiego Wschodu.

Do tej czołówki powoli aspiruje także stolica Korei Południowej. Wyraznym tego sygnałem było wybudowanie w latach 1979–1985 Daehan Life Insurance Building, bardziej znanego jako Golden Tower, ze względu na użycie barwionych i refleksowych tafli szklanych jako okładzin elewacji (il. 1). Budynek pozostaje nadal najwyższym wieżowcem Korei Południowej mierzącym 249 metrów<sup>1</sup>.

Na fali dużej popularności tego obiektu już w 1983 roku amerykańskie biuro architektoniczne Skidmore, Owings & Merrill wspólnie z miejscowymi architektami, którym przewodniczył Jae-won Cho, przystąpili do realizacji bliźniaczych wieżowców<sup>2</sup>. Kompozycja architektoniczna polegała na lustrzanym odbiciu dość uproszczonych brył założonych na rzucie nieregularnego pięcioboku i ustawieniu ich do siebie jakby „plecami” tak, aby tworzyły jedną całość z przestrzenią pomiędzy nimi (il. 2). Modernistyczny minimalizm bliski amerykańskim rozwiązaniom Miesa van der Rohe, zasadzający się na zbalansowaniu elementów pionowych i poziomych, został w tym przypadku wzbogacony dodatkowymi środkami formalnymi, jak: uskokowo opracowane elewacje czy schodkowe asymetryczne zwieńczenia.

---

<sup>1</sup> *Architectural guide to Seoul*, red. Suh, Sang-woo, Seoul 1995, s.110.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s.104.

Twin Towers i Golden Tower, obok pochodzącego z lat 1968–1975 rządowego budynku National Assembly Building, stały się wizytówkami wyspy Yoeuido i nadały kierunek późniejszym rozwiązaniom architektonicznym. Wyspa ta do lat sześćdziesiątych XX wieku pełniła rolę portu lotniczego i dopiero po decyzji zmiany lokalizacji lotniska podjęto realizację ambitnego planu zagospodarowania przestrzeni miejskiej wyspy. Wówczas także zarysował się podział Yoeuido na część północną z oficjalną zabudową rządową oraz część południową tworzoną przez zespół nowoczesnych wysokościovców prezentujących najróżniejsze rozwiązania techniczne, ale także interesujące rozwiązania stylistyczno-formalne. Godnym wymienienia jest chociażby budynek Daehan Investment Trust wybudowany w 1994 roku, będący rodzimym odzwierciedleniem poglądów na architekturę po modernizmie<sup>3</sup>. Wyraźnie podzielony na dwie części: podstawę – przypominającą cokolwiek historyzujących budynków oraz część górną, w której wprowadzono dynamiczną walkę między elementami horyzontalnymi i wertykalnymi, a koncentryczne zwieńczenia czterech elewacji przywołują rozwiązania stylu art déco.

Wyskościovce, które tak często w ostatnich latach wypełniają tkankę miejską współczesnych metropolii, mają tyle samo przeciwników – widzących zagrożenie dla naturalnych potrzeb społecznych – jak i zwolenników – zauważających maksymalne wykorzystanie powierzchni oraz dywersyfikację funkcji. Wyskościovce szczególnie upodobały sobie znane światowe koncerny, tworząc w nich swoje siedziby i wykorzystując ich formę architektoniczną do wizerunku marketingowego.

Tymczasem w samym centrum Seulu drapacze chmur, nowoczesne hotele, biura i centra handlowe egzystują po sąsiedzku z kompleksami świątynnymi, wpisując się w wielowiekową ciągłość architektoniczną – bez uszczerbku ani dla jednych ani dla drugich. Dobrą ilustracją tego problemu jest zespół pałacowy Doksu, wokół którego już pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku rozpoczął się konsekwentny proces zabudowy, zdążający do stworzenia nowoczesnego centrum miasta. Jednym z wczesnych obiektów wówczas pobudowanych był Kyobo Building, zaprojektowany przez Cezarego Pelli wspólnie z grupą architektów koreańskich<sup>4</sup>. Budynek postawiono na skrzyżowaniu dwóch głównych arterii miasta, wyznaczających oś wschód-zachód i północ-południe, w pobliżu niewielkiego tradycyjnego pawilonu Bigak z charakterystycznym wywiniętym dachem. Architekci, jakby przeciwstawiając się tradycyjnemu, dekoracyjnemu budownictwu drewnianemu, stworzyli bardzo prostą bryłę w typie wyważonego modernizmu, gdzie beżowe pasy okładzin i brązowych tafli szklanych zrównoważyli pionowymi elementami, przypominającymi połączone segmenty rur i wyeksponowali je na krótszych bokach budynku. Dzięki prostocie i użyciu dobrych materiałów budynek nic nie

<sup>3</sup> *Ibidem*, s.105.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s.154.

stracił na świeżości rozwiązań i nie ustępuje współczesnym obiektom wyraźnym po sąsiedzku.

W odleglejszych od centrum dzielnicach Seulu obraz miasta ulega metamorfozie. Mniejsza ekspansywność zagospodarowania terenu pozwala na wyeksponowanie jego naturalnej górzysej linii oraz podporządkowującej się mu architektury. Oryginalność rozwiązań formalnych jest imponująca nie tylko w odniesieniu do budownictwa mieszkalnego, ale także do prestiżowych przedsięwzięć budowlanych promujących lokalną kulturę i tradycję (na przykład muzeów).

Leeum, Samsung Museum of Art (il. 3) to dynamiczny i wielofunkcyjny kompleks muzealny, pozwalający zwiedzającym na zapoznanie się ze sztuką tradycyjną, nowoczesną, współczesną i futurystyczno-eksperymentalną, ale Leeum to także międzynarodowej klasy budynek wystawienniczy, wykorzystujący wiedzę o ekspozycji, ochronie i edukacji artystycznej, w powiązaniu z nowoczesnymi technologiami. Kompleks składa się z trzech, różniących się pod względem architektonicznym budynków, pozornie tylko stanowiących odrębne, niezwiązane ze sobą jednostki. W rzeczywistości są to obiekty zintegrowane komunikacyjnie i funkcjonalnie, a ich celowo podkreślany indywidualny charakter wynikał z potrzeby zasygnalizowania różnych działów wystawienniczych.

Jasno określona na samym początku zasada kompozycyjna stała się impulsem dla inwestora, który zaproponował realizację muzeum trzem różnym architektom związanym z tradycją i kulturą Zachodu, co miało zapewnić stworzenie trzech architektonicznych dzieł sztuki. Mario Botta – architekt szwajcarski – przystąpił do realizacji muzeum numer 1 przeznaczonego dla pomieszczenia zbiorów tradycyjnej sztuki koreańskiej; Francuz Jean Nouvel zaproponował oprawę dla zbiorów sztuki nowoczesnej i współczesnej, a Holender Rem Koolhaas zaprojektował centrum edukacyjno-kulturalne dla dzieci.

Do głównego wejścia prowadzi pochyła rampa pomiędzy budynkiem Koolhaasa a platformą wystawową na wolnym powietrzu. Delikatna stromizna rampy niepostrzeżenie wprowadza do przestronnego holu pod budynkiem Muzeum numer 1, gdzie w centralnej części cylindryczna oświetlona forma wsparta jest na okrągłych słupach. Zwiedzanie zbiorów muzealnych rozpoczyna się od najwyższego piętra, skąd klatką schodową – w formie odwróconego stożka – schodzimy na kolejne piętra ekspozycyjne i powracamy na poziom podziemnego holu głównego. Mario Botta, w swojej części muzealnej, bazował na budowaniu napięcia poprzez różnorodność kontrastów: poczynając od brył (korelacja prostopadłościanu ze stożkiem), poprzez kolor i światłocienie (półmrok w salach wystawowych zestawiony z punktowym światłem gablot oraz świetlista, zalana górnym światłem klatka schodowa).

Z holu głównego prowadzi korytarz do muzeum numer 2, gdzie podobnie zwiedzający przewożeni są windą na ostatnie piętro, skąd dwubiegową klatką schodową kierują się na niższe kondygnacje. W tym budynku Jean

Nouvel prezentuje nowe oblicze minimalizmu – całość komponowana jest z nierdzewnej stali i przezroczystego szkła, a dopełnieniem architektury jest w tym przypadku zieleń – nie tylko otaczająca budynek, ale i wnikająca do jego wnętrza poprzez przeszklone wewnętrzne patio.

Trzecia bryła – największa i transparentna – jest zwieńczeniem całego kompleksu. Rem Koolhaas wykorzystał naturalną różnicę terenów i przewidział duże platformy dla ekspozycji zewnętrznych. Budynek skomponowany został ze stonowanych, niekontrastowych materiałów – surowego betonu i szkła z częściowym wykorzystaniem drewnianych desek jako okładzin i podłóg.

Ryzykowna próba zestawienia prac trzech architektonicznych indywidualności, zakończona wielkim sukcesem, ukazuje, w jaki odważny i dynamiczny sposób architektura południowokoreańska próbuje włączyć się w nurt współczesnych tendencji w architekturze. Z kolei realizacje architektów wywodzących się z kultury Zachodu są wynikiową własnego indywidualnego stylu, tradycji i historii a także kontekstu miejsca, w którym przyszło im tworzyć. I tak na przykład Mario Botta formy cylindryczne stosuje już od lat dziewięćdziesiątych, zwłaszcza w budynkach sakralnych – największym do tej pory jego budynkiem muzealnym jest Museum of Modern Art w San Francisco<sup>5</sup>. Jednocześnie w tym odwróconym stożku klatki schodowej pobrzmiewają echa Muzeum Gugenhaima w Nowym Jorku autorstwa Franka Lloyda Wrighta. Ale sam podkreślał także, że wielką inspiracją podczas wykonywania Leeum Museum były dzieła z porcelany, dla których tworzył architektoniczną oprawę.

Rem Koolhaas, obecnie profesor londyńskiej Architectural Association School, znany jest także z eksperymentów w dziedzinie formy i materiałów. Odważnym krokiem było chociażby zastosowanie falistego plastiku w tak reprezentacyjnym budynku, jakim jest centrum konferencyjne Grand Plaise w Lille (1990–1994), którego prawdziwy efekt plastyczny i przestrzenny widoczny jest szczególnie po podświetleniu sztucznym światłem. Prawdopodobnie o zbliżony efekt chodziło w dopiero co ukończonym, wielofunkcyjnym budynku w kompleksie uniwersyteckim National University w Seulu projektu Koolhaasa. Transparentne, plastikowe ściany ukazują szkieletowy schemat konstrukcyjny złożony ze stalowych słupów i ukośnych belek. Monumentalna bryła, uskokowo podcięta i zawieszona niemal wbrew prawom natury, przypomina o silnych związkach architekta z nurtem dekonstruktywizmu. Ukośna linia podwieszanej fasady jest jednocześnie odzwierciedleniem audytoryjnego układu sali wykładowej. Wokół budynku niemal jednocześnie z pracami budowlanymi odbywały się prace związane z nasadzeniami zieleni.

---

<sup>5</sup> Irena Sakellaridou, *Mario Botta Architectural Poetics*, New York 2000, s. 100–107, 116–123; *Museums for a New Millenium: Concepts Projects Building*, katalog wystawy National Museum of Contemporary Art, Seoul 2005, s. 56–63.



Ten aspekt w całej kulturze dalekowschodniej zajmuje bardzo ważne miejsce i urasta do rangi jednego z czynników składowych w architekturze. W obliczu ekspansywnej działalności człowieka, nakierowanej na tworzenie kilkumilionowych skupisk miejskich, kontakt z naturą jest mocno ograniczony. W tej sytuacji architekturze świadomie narzuca się nową rolę – wzmocnienia naturalnego środowiska, odtwarzania go, a nawet zastępowania. Typowym zabiegiem ostatnich lat jest projektowanie architektury wraz z zielonym otoczeniem, wprowadzanie naturalnych pnączy, a czasami całych skupisk drzew do wnętrza budynków.

Znamię naszych czasów to ciągła potrzeba maksymalnego wykorzystania przestrzeni miejskiej i integrowanie rozmaitych funkcji w jednym obiekcie. Obecnie nie buduje się z myślą o jednej funkcji. Należy budować tak, aby obiekt stawał się interesujący, fascynujący, przyciągał zwiedzających, tętnił życiem i oferował wiele atrakcji.

Oryginalny sposób widzenia architektury prezentuje Seung H-Sang – uhonorowany w 2002 roku tytułem koreańskiego Architekta Roku i członkostwem w The American Institute of Architects. Architekt podjął karkołomny trud wpisania w bryłę architektoniczną czynnika czasu i ruchu. Z pozoru niewykonalne zadanie w działach Seung H-Sanga nabiera rzeczywistego wymiaru – udaje mu się to poprzez zastosowanie metalowej okładziny na elewacjach, która dzięki swoim fizycznym właściwościom podlega korozyjnej przemianie w czasie, przez co jego budynki wyróżniają się w miejskim otoczeniu a nawet rywalizują z sąsiednimi strukturami i krajobrazem. Nowoczesne bryły z intrygującą patyną znalazły zastosowanie dla różnych funkcji – zarówno dla budynków biurowych, uniwersyteckich, jak i muzealnych<sup>6</sup> (il. 5).

Dopełnieniem przeglądu współczesnych tendencji w architekturze Korei Południowej niech będzie przykład architektury sakralnej. W tej dziedzinie od kilku lat specjalizuje się Eunseok Lee – wykładowca akademicki i kierownik prywatnej pracowni architektonicznej KOMA – Korea Office of Modern Architecture. Ma na swoim koncie kilka budynków sakralnych i publikacje z tego zakresu<sup>7</sup>. Kościół w Tegu (il. 6) składa się z dwóch obiektów dostawionych do wcześniejszej historyzującej formy trójnawowego kościoła wykonanego z czerwonej cegły<sup>8</sup>. Skonstruowanie dwóch osobnych budynków podyktowane było potrzebą pomieszczenia różnych funkcji – sali liturgicznej oraz sal katechetycznych i pomieszczeń pomocniczych. Kościół w Tegu jest pełen różnorodnych rozwiązań i kontrastów, widocznych już chociażby w sa-

<sup>6</sup> Twórczość architektoniczna Seung H-Sanga została omówiona w oddzielnym artykule: J. Kucharzewska, *Modernizm i narodowa tradycja: o twórczości południowokoreańskiego architekta Seung H-Sanga*, [w:] *Sztuka Orientu*, t. 1: *Studia nad sztuką Azji*, red. J. Malinowski i J. Wasilewska, Toruń 2008.

<sup>7</sup> E. Lee, *How to succeed in church construction*, press 2001.

<sup>8</sup> Sungjin Park, *Saweol Church*, „Space” 2005, nr 453, s. 136–147.

mym opracowaniu brył – z jednej strony typowo modernistyczny schemat konstrukcyjny: szkielet i powłoka, a z drugiej strony lita ściana pokryta płytami betonowymi, bliska koncepcjom brutalizmu w architekturze. Kościół budzi wiele skojarzeń z architekturą europejską, co poniekąd wynika z kilkuletniej praktyki i studiów architekta w Paryżu. Formalne rozwiązanie betonowej ściany we wnętrzu kościoła, przeprutej rozglifionymi otworami okiennymi, staje się oczywistym hołdem koreańskiego architekta złożonym autorowi kaplicy w Ronchamp.

U progu XXI wieku architektura jest nadal wyrazem panującego światopoglądu i społeczno-ekonomicznego systemu danej kultury, ale dodatkowo wymaga się od niej, aby zachwycała, czasami nawet szokowała, byle nie przybierała banalnej, pospolitej formy. Współczesna architektura Korei Południowej zdaje się podążać właśnie w tym kierunku. Współcześni architekci, podejmujący architektoniczne wyzwania rzucane przez inwestorów z krajów Dalekiego Wschodu, stają też w obliczu poważnych problemów wynikających przede wszystkim z przeludnienia i zwiększonej urbanizacji. Wobec takich uwarunkowań do standartowych wymagań funkcjonalno-estetycznych dochodzi jeszcze pilna potrzeba odpowiedniego i ekonomicznego wykorzystania powierzchni. Z pomocą przychodzą nowoczesne technologie, które pozwalają na zagospodarowanie zboczy gór czy sztucznie utworzonych wysp, jak to ma miejsce w Japonii, ale też stopniowo w Korei Południowej. Niniejszy przegląd przykładów współczesnej architektury Korei Południowej daje zaledwie przybliżony pogląd na różnorodność i śmiałość rozwiązań formalnych oraz na wysoką estetykę i precyzję wykonania obiektów. Jednocześnie sygnalizuje istotny problem badawczy wzajemnego przenikania tradycji i nowoczesności oraz tendencji typowych dla krajów Dalekiego Wschodu i kultury Zachodu.

### Contemporary South Korean Architecture

Between 1979 and 1985 the tallest skyscraper in Seoul, and in South Korea, was constructed. Daehan Life Insurance Building, also called Golden Tower, is 249 meters high. On the roll of its popularity, as early as 1983 Skidmore, Owings, and Merrill LLP, a large architectural bureau from the USA, together with local architects, led by Jae-won Cho, started the construction of Twin Towers. Golden Tower, Twin Towers and National Assemble Building, dated from between 1968 and 1975, became the flagships of Yeouido Island, and started a new current in later architectural solutions applied there. Till the 1960s the island was the airport. After the decision about the relocation of the airport the construction of an ambitious land development plan of the island, with government buildings in the north of the island, and office buildings in its southern part, e.g. Daehan Investment Trust from 1994, started.

In the very center of Seoul skyscrapers, modern hotels, office buildings, and shopping malls are neighboring temple complexes, adding to centuries-old architectural continuity. Around Deoksugung as early as late 1970s a consistent process of development begun; it aimed at creating a modern city center.

In the outlying districts of Seoul the portrait of the city undergoes a metamorphosis. Weaker expansion of building development allows for emphasizing natural mountainous topographic line and the architecture subdued to it. Leeum, Samsung Museum of Art, for example is a multifunctional exhibition complex designed by three renown architects connected with Western culture: Mario Botta, Jean Nouvel, and Rem Koolhaas.

Original way of perceiving architecture presents Seung H-Sang, who in 2002 won the Korean Architect of the Year prize, and membership in The American Institute of Architects. The architect took the risky effort of inscribing the factor of time and movement into the architectonic mass. He achieved it by using metal facings on the elevations; in the course time they corrode thus undergoing the change.

An expert in the field of church architecture remains Eunseok Lee, a university teacher and the head manager of private architectural bureau, KOMA (Korean Office of Modern Architecture). He is credited for several church buildings as well as publications in this field. Taegu church complex is a three-dimensional, historicizing, red-brick church building. The architect added two contemporarily formed buildings. The new part of the church associates with European architecture, especially with Le Corbusier's chapel in Ronchamp, France.

At the beginning of the twenty first century architecture is still the expression of the world view and the socioeconomic system of a given culture. Additionally, it is to enrapture, sometimes to shock; the only forms that are forbidden are the banal and common ones.



Joanna Zaremba-Penk

Pracownia Sztuki Orientu,  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## Hayao Miyazaki – japoński Walt Disney

Hayao Miyazaki jest najbardziej znanym, lubianym i utytułowanym animatorem japońskim, nie tylko w rodzinnym kraju, ale na całym świecie. Urodził się 5 stycznia 1941 roku w Tokio. Dorastał w zdevastowanym działaniami wojennymi kraju, do którego za pośrednictwem amerykańskim zaczęły masowo napływać wytwory pop-kultury. Obejrzone w dzieciństwie filmy animowane Walta Disneya wywarły na nim tak wielki wpływ, że swoją karierę zawodową związał z animacją, osiągając w tej dziedzinie mistrzostwo. W słuszności decyzji, jak sam mówi, utwierdził się w 1958 roku po obejrzeniu pierwszego kolorowego pełnometrażowego filmu animowanego pt. *Panda and the Magic Serpent*, wyprodukowanego przez Toei Animation Company. W 1959 roku rozpoczął studia związane z ekonomią i polityką, ale ukończył je tylko przez wzgląd na rodziców.

Zaraz po ukończeniu studiów, w 1963 roku, zaczął pracę dla Toei Animation, gdzie tworzył przez osiem lat. Doskonalił tam swoje umiejętności między innymi przy pracy nad popularnymi serialami animowanymi dla dzieci: *Muminki*, *Mala Księżniczka* czy *Ania z Zielonego Wzgórza*. W Toei Animation spotkał Isao Takahatę, z którym w 1971 roku przeszedł do A Production. W dalszym ciągu szkolił się, pracując nad serialami anime, z których wymienić można *Ali Babę i Czterdziestu Rozbójników* oraz *Heidi*. W 1978 roku wyreżyserował swoją pierwszą serię telewizyjną *The Future Boy Conan*. Na koniec lat siedemdziesiątych przypada również jego debiut w roli reżysera filmu animowanego, zatytułowanego *The Castle of Cagliostro*, inspirowanego mangą rysowaną przez Monkey Punch oraz postacią Arsène'a Lupin<sup>1</sup>.

Od początku lat osiemdziesiątych mówić można o przyspieszonym rozwoju jego kariery. Kamieniem milowym było rozpoczęcie w 1982 roku publikacji mangi jego autorstwa pt. *Nausicaä of the Valley of the Wind*, której ostatni tom ukazał się dopiero w 1995 roku. Kolejnym znaczącym wydarze-

---

<sup>1</sup> A. J. de Valembois, *Miyazaki-Mœbius*, katalog, Paryż 2004.

niem stało się wyreżyserowanie przez niego w 1985 roku kinowego filmu animowanego na podstawie owej mangi. Historię osadził w świecie zdewastowanym przez katastrofy ekologiczne. Główną bohaterką jest księżniczka plemienia zamieszkującego niewielką dolinę – Dolinę Wiatru. Spokój pacyfistycznie nastawionej społeczności zostaje niespodziewanie zburzony, a niemający wyboru mieszkańcy są wciągnięci w konflikt zbrojny.

Nausicaä, kluczowa postać, postępuje wbrew wszystkiemu w zgodzie z samą sobą, stając się bohaterką, mityczną i wyczekiwaną heroiną. Warto zapoznać się z wersją mangową Nausicaä, gdyż film oparty jest zaledwie na dwóch pierwszych tomach. Nie ma w tym nic dziwnego, biorąc pod uwagę czas powstawania komiksu. Niemniej jednak, dopiero po przeczytaniu mangi dostrzega się, jak bardzo ubogie w gruncie rzeczy stało się anime. Ma zupełnie inne podłoże konfliktu i brakuje w nim pewnych istotnych bohaterów, którzy zmieniają układ sił. Dużo wyraźniej dostrzega się również inspiracje Miyazakiego między innymi *Władcą Pierścieni* J.R. Tolkiena czy *Gwieздnymi Wojnami* George'a Lucasa. Miyazaki nigdy więcej nie narysował mangi w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz mimo to ta jedna wystarcza, aby przekonać się o mistrzostwie artysty. O wadze tego anime i wrażeniu, jakie wywarł na oglądających go widzach, może świadczyć fakt, iż postać wojowniczej Nausicaä stała się maskotką japońskich ekologów.

Po ogromnym sukcesie wymienionego anime, Miyazaki podjął decyzję o założeniu własnego studia animacyjnego. I tak w 1986 roku powstało Studio Ghibli, w którym Miyazaki tworzy swoje dzieła do dziś. Pierwszym anime, które zostało wyreżyserowane i wyprodukowane przez Miyazakiego dla Studia Ghibli była *Laputa, Castle In the Sky*. Historia przedstawiona w filmie opowiada o przygodach dziewczynki imieniem Shitaa, właścicielki niezwykle kamienia. Przysparza jej on wielu kłopotów; najpierw zostaje porwana z własnego domu, a potem wplątana w walkę toczoną przez gang powietrznych piratów i oddziały militarne kierowane przez nieznanego jej kuzyna, ogarniętego pragnieniem zawładnięcia światem. Okazuje się ona być spadkobierczynią starożytnej cywilizacji, wysoko rozwiniętej społeczności, zamieszkującej unoszącą się wysoko w powietrzu wyspę, zwaną Laputa. W anime jest moment, w którym główni bohaterowie rozmawiają na temat książki *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta, poddając w wątpliwość, iż opisana przez niego latająca wyspa to tylko legenda. W czasie ucieczki przed prześladowcami Shitaa zyskuje nowych przyjaciół, nawet wśród tych, których uważała za wrogów. Udaje jej się przywrócić pamięć o zapomnianym dziedzictwie i ochronić ostatecznie serce Laputy.

Miyazaki po raz kolejny daje wyraz swojej fascynacji techniką, maszynami i przede wszystkim lotnictwem. Część akcji rozgrywa się w kopalni, ukazując mnogość ciężkiego sprzętu, nie brakuje parowców, wojskowych uzbrojonych transportowców i pirackich samolotów wymykających się wszelkim kwalifikacjom gatunkowym. Film ten jest nośnikiem poważnych problemów,

ukrytych pod typowo przygodowym motywem. Przede wszystkim podejmuje temat chciwości i zachłanności ludzkiej, która pociąga za sobą określone konsekwencje, w każdym przypadku – czy to pojedynczej osoby, czy całej nacji – prowadzi nieuchronnie do zagłady. Przesłanie zupełnie czytelne i znakomicie zilustrowane, utwierdza opinię o reżyserze jako twórcy niepoddającemu się komercjalizmowi.

Już *Laputa* była filmem, który ugruntował pozycję Miyazakiego wśród najlepszych animatorów w Japonii, a następne pełnometrażowe anime zyskało miano kultowego. Chodzi tu o *My Neighbor Totoro* z 1988 roku, które w ankiecie przeprowadzonej przez japońską stację telewizyjną NHK zajęło drugie miejsce na liście filmów wszechczasów, wyprzedzone tylko przez *Siedmiu Samurajów* Akiry Kurosawy. Anime przedstawia fragment z życia zwykłej japońskiej rodziny, która znalazła się w trudnym położeniu. Ojciec przeprowadza się wraz z dwiema córkami na wieś. Zamieszkują w zapuszczonym domu, wymagającym, oprócz gruntownego sprzątnięcia, kilku pilnych napraw. Jednakże cała rodzina nie jest bynajmniej nieszczęśliwa z tego powodu. Wspaniałe widoki i niedaleko położony szpital, w którym przebywa na leczeniu matka, są wystarczającą rekompensatą poniesionych wyrzeczeń.

Tytułowy Totoro jest opiekuńczym, fantastycznym duchem, który zabiera dzieci w świat bajkowego bezpieczeństwa. Dzięki niemu dziewczynki przeżywają cudowne przygody i oglądają świat z innej perspektywy. Bez nadzoru dorosłych odkrywają tajemnice lasu, odprawiają mistyczne obrzędy i podróżują po okolicy w sposób najzupełniej magiczny, w „kocibusie”. Siostry uczą się wzajemnego szacunku, odpowiedzialności, troski o siebie, ale również doświadczają przyjaźni, zrozumienia i głębokiej i czystej miłości, oraz wsparcia zwłaszcza ze strony ojca, ale również wszystkich okolicznych mieszkańców. W filmie tym Miyazaki wykorzystał wątek autobiograficzny. Postaci dziecięce przeżywają niepokój związany z przewlekłą chorobą matki, podobnie jak sam autor, którego matka spędziła całe jego dzieciństwo w szpitalu. Totoro stał się znakiem firmowym Studia Ghibli i występuje w specjalnie zaprojektowanym logo.

Kolejnym filmem Miyazakiego był *Kiki's Delivery Service* nakręcony w 1992 roku. Jest to produkcja opowiadająca o przygodach młodej czarownicy Kiki. Dziewczynka po ukończeniu 13 lat, zgodnie z tradycją kultywowaną wśród rodów czarodziejskich, opuszcza dom rodzinny na rok, w celu odbycia podróży życia i treningu czarodziejskiego zarazem. Każda młoda czarownica musi znaleźć miasto, niezamieszkałe przez inne czarownice, w którym podejmie pracę, dzięki której odnajdzie i wyspecjalizuje się w jakiejś magicznej umiejętności. Kiki wykorzystując jedyną magiczną zdolność, jaką włada, latanie na miotle, względnie na szcztotce, zakłada firmę kurierską, korzystając z pomocy zaprzyjaźnionej rodziny piekarza i swojego najlepszego przyjaciela, magicznego czarnego kota Jiji. Obserwacje ludzi z miasteczka i bezpośrednie kontakty z nimi mają nauczyć radzenia sobie w życiu nie



tylko główną bohaterkę, ale również dziecięcą publiczność. Kiki swoim entuzjazmem, chęcią niesienia pomocy i zapałem do pracy stanowi godny wzór do naśladowania. Film warto polecić nie tylko ze względu na zawarte w nim treści merytoryczne, zachwyca również od strony wizualnej. Niezwykle sugestywnie pokazana architektura nadmorskiego miasta, w niektórych scenach może powodować dezorientację u widza. Bogactwo detali, ujęć z różnej perspektywy, harmonijna kolorystyka, wywołują wrażenie wplatania rzeczywistych ujęć, między rysowane ręcznie kadry.

*Porco Rosso* powstał w roku 1995. Z dzisiejszej perspektywy dostrzec można unikalność tego filmu na tle twórczości Miyazakiego. Przede wszystkim jest to film przeznaczony dla publiczności raczej dorosłej, choć oczywiście jest przy tym doskonałą rozrywką również dla dzieci. Opowiada o asie przestworzy, włoskim pilocie Marco Rossolinim, który jako członek wojskowej eskadry brał udział w pierwszej wojnie światowej. Cudem unikając śmierci, doświadczył niezwykłego widzenia, w którym wszyscy polegli piloci unosili się w swych maszynach ku słońcu. To wydarzenie zmieniło całe jego życie. Nie zgadzając się z nasilającymi się nastrojami faszystowskimi we włoskiej armii, opuszcza jej szeregi i rozpoczyna nowe życie jako łowca nagród, ochraniający statki pływające pomiędzy wyspami na Adriatyku, przed atakami powietrznych piratów. Dotychczasowe wydarzenia pociągnęły za sobą nieodwracalne, mogłoby się wydawać, skutki. Po tym, jak cudem ocalał z bitwy, zaczęła się niewyjaśniona zmiana, określana przez bohatera mianem klątwy, w wyniku, której z człowieka Marco Rossolini zmienił się w świnię Porco Rosso, zachowując swe niezwykle umiejętności pilotażu. Jako Porco Rosso zdobywa sławę i pieniądze, jest uwielbiany przez kobiety i nienawidzony przez piratów, którzy przedstawiają wyjątkowo groteskową mieszaninę nieudaczników.

Dla dzieci jest to niezwykle film akcji, pełen fascynujących przygód i humorystycznych postaci. Dodatkowym atutem jest idea zaczerpnięta prosto z baśni – mianowicie pocałunek niewinnej dziewczyny mający moc odwrócenia klątwy, który choć pokazany w filmie, nie zdradza widzowi efektu, pozostawiając go w niepewności. Dla dorosłych odbiór anime jest dużo bardziej interesujący, skłaniający do przemyśleń nad celem życia, nad słusznością wyznawanych poglądów i konsekwencjami dokonywanych wyborów. Film ten inspirowany był prozą Antoine'a de Saint-Exupery'ego, a zwłaszcza książką *Nocny lot*. Anime to okazało się sukcesem kasowym, którego wpływy przewyższyły takie superprodukcje wczesnych lat dziewięćdziesiątych, jak animowana *Piękna i Bestia* Disneya czy *Nagi Instynkt* Paula Verhoevena. Również na świecie film został dostrzeżony i doceniony, zdobywając nagrodę na Annecy Animation Festival w 1993 roku.

Kolejnym, ogromnie ważnym filmem w twórczości Miyazakiego była *Princess Mononoke*, która miała być podsumowaniem całej jego pracy i jednocześnie pożegnaniem z widzami. Nakręcono ją w 1996 roku. W trakcie

powstawania owego filmu nastąpił przełom w stosunkach japońsko-amerykańskich dotyczący rozpowszechniania anime. Przedstawicielstwo Studia Disney zawarło umowę ze Studiem Ghibli na ogólnoswiatową dystrybucję dziewięciu filmów, w tym tworzonej właśnie *Princess Mononoke*. Poprzednie filmy pełnometrażowe Miyazakiego były produkcjami przeznaczonymi dla całych rodzin i nie miały żadnych ograniczeń wiekowych. W przypadku *Princess Mononoke* po raz pierwszy wprowadzono takie ograniczenie, ze względu na zawarte w filmie sceny przemocy.

Akcja filmu rozgrywa się podczas historycznego okresu Muromachi (1338–1573), kiedy to Japonia rozpoczęła drogę w kierunku feudalizacji kraju. Tytułowa księżniczka, jest dzieckiem wychowanym przez Moro – boginię wilczyce o dwóch ogonach. Dorastając w środku lasu, prowadzi wojnę z ludźmi, karczującymi go na potrzeby rozwoju miasta produkującego żelazo. Mononoke jest postacią, która może budzić skojarzenia z Nausicaä. Obie posiadają cechy charakteru takie jak wrażliwość, odwaga, nieustępliwość, choć Mononoke kieruje się również bezkompromisowością. Nie czuje się w żaden sposób związana z ludźmi, choć w miarę rozwoju wydarzeń jest zmuszona zmienić swoje poglądy. Anime w dosłowny sposób pokazuje, do czego może prowadzić kierowanie się tylko emocjami. Sceny zawierające przemoc są tego wizualnym przesłaniem. Anime miało być ostatnim wyreżyserowanym przez Miyazakiego, stąd też inna, doroślejsza kreska, w przedstawieniach skupiająca się na harmonii proporcji i nadaniu twarzom bardziej rzeczowego wyrazu.

Szczyściem Miyazaki powrócił triumfalnie do pracy po krótkiej przerwie i w 2001 roku zaprezentował kolejny film *Spirited Away*. Główna bohaterka, 10-letnia Chihiro, niczym Alicja z Krainy Czarów Lewisa Carolla, przypadkiem dostaje się do świata, zupełnie realnego, jakby równoległego, w którym wypoczywają bóstwa i duchy opiekuńcze. Po nieodpowiedzialnym zachowaniu swoich rodziców, którzy zostają uwięzieni w owym dziwnym, baśniowym świecie, musi podjąć walkę o ich uwolnienie. Chihiro, która jest tylko małą dziewczynką, zostaje postawiona przed zupełnie innego wymiaru dylematami. Zanim przekracza granicę boskiej krainy, jej jedynym zmartwieniem była przeprowadzka, a co za tym idzie – zmiana środowiska i rozstanie z przyjaciółmi. W magicznym świecie, w którym znalazła się właściwie nie z własnej woli, zostaje postawiona w obliczu utraty tożsamości, nie tylko rodziców, lecz swojej własnej. Wszystkie działania podejmowane przez dziewczynkę mają na celu doprowadzić do zachowania wspomnień i doświadczeń, jedyne do wodu, że istnieje normalny świat, gdzie są szkoły i przeprowadzki, świat bez którego kraina bogów zostałaby unicestwiona.

*Spirited Away* był filmem, nad którym prace trwały ponad dwa lata, zatrudniono wówczas 300 pracowników, z czego 117 animatorów. Był również obrazem najbardziej utytułowanym. W lutym 2002 roku zdobył nagrodę Złotego Niedźwiedzia na Festiwalu Filmowym w Berlinie, przez co stał się

pierwszym filmem animowanym, który zwyciężył na tym festiwalu. Rok później przyznano mu cztery nagrody w kategoriach: film roku, reżyseria, scenariusz i muzyka na festiwalu The Annie Awards, najważniejszej imprezie związanej z animacją. Natomiast w marcu 2003 roku Akademia Filmowa przyznała mu Oscara za najlepszy pełnometrażowy film animowany<sup>2</sup>.

I znowu powtórzyła się historia z odejściem na emeryturę, która na szczęście okazała się tylko zapewnieniami bez pokrycia. Jak powiedział w jednym z wywiadów Miyazaki: „Za każdym razem, kiedy widzę fragment pracy, która mi się podoba, chciałbym wyrazić ją na swój własny sposób. Kiedy zlecam pracę innym, ciągle myślę o sposobie, w jaki powinno to być zrobione. W końcu, zaczynam czuć, że lepiej będzie, jak zrobię to po swojemu, i wtedy to już muszę powrócić”<sup>3</sup>. W taki sposób powstał ostatni film Miyazakiego pt. *Howl's Moving Castle*, którego scenariusz napisano w oparciu o powieść Diany Wynne Johnes o tym samym tytule.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że reżyser jest niewątpliwie feministą, bynajmniej nie z racji utożsamiania się ze wszystkimi postulatami głoszonymi przez kobiety walczące o swoje prawa. Feminizm objawia się u niego raczej fascynacją odmienności płci, skomplikowanej konstrukcji psychiki kobiet. Dotychczasowe jego główne bohaterki były dziewczynkami w różnym wieku, natomiast w przypadku ostatniego filmu jest to młoda kobieta, dzisiaj powiedzielibyśmy: nastolatka, choć z racji charakteru miejsca i czasu akcji właściwsze jest sformułowanie nieco anachroniczne: młoda dama, panna. Sophie na skutek klątwy zostaje uwieczniona w ciele staruszki i choć zachowuje właściwą swemu wiekowi skłonność do odbierania otaczającego świata w sposób emocjonalny, odczuwa dolegliwości fizyczne, ale również zyskuje mądrość życiową objawiającą się w sytuacjach nieoczekiwanych. Na plan pierwszy wysuwa się w tym anime motyw miłości Sophie do potężnego czarnoksiężnika Hauru. W tle obserwujemy ogarniającą powoli świat wojnę i próby wywierania wpływu na jej przebieg przez wysoko postawionych magów.

Jako ciekawostkę można przytoczyć fakt, iż w tej chwili trwają końcowe prace nad filmem *Tales from Earthsea*, adaptacją powieści Ursuli K. Le Guin, który reżyseruje syn Hayao Miyazakiego, Goro Miyazaki. Jeśli film spełni oczekiwania, być może okaże się, iż Studio Ghibli ma godnego następcę<sup>4</sup>.

Miyazaki w swojej twórczości wykorzystywał wielokrotnie motywy, które określać się zwykło mianem cech charakterystycznych. Do pierwszych z nich zaliczyć można wplatanie przesłania o wydźwięku ekologicznym. Najbardziej widoczne jest to oczywiście w filmie *Nausicaä of the Valley of the Wind*, gdzie jak wspominałam bohaterka walczy o przetrwanie w świecie

<sup>2</sup> <http://hayao.miyazaki.filmweb.pl/Hayao+Miyazaki,nagrody+i+nominacje,PersonAwards,id=12360>

<sup>3</sup> <http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/XinJinBao.thnl>

<sup>4</sup> <http://www.nausicaa.net/miyazaki/earthsea/>

zniszczonym ekologicznymi katastrofami, ale wątek taki pojawia się również w takich filmach jak *Princess Mononoke* i *Spirited Away*. W pierwszym z wymienionych mamy do czynienia z walką o niedopuszczenie do dewastacji środowiska naturalnego w imię rozwoju cywilizacji, w drugim objawia się w stworzeniu bóstwa Kusari-Gami, którego prawdziwa postać pozostaje niewidoczna pod warstwą odpadów i śmieci, aż do rytualnego oczyszczenia.

Kolejną cechą jest niewątpliwie przestrzeń i obecność maszyn latających, jak również samo latanie, niekoniecznie uzasadnione jakimś przedmiotem, jak miało to miejsce w przypadku Totoro. Zamiłowanie do samolotów i wszelkich mechanizmów jako takich przypisać można faktom z dzieciństwa Miyazakiego, którego wuj prowadził firmę produkującą samoloty, gdzie młody Hayao spędzał czas na zabawie. Z lataniem wiąże się również ogromna przestrzeń, głębia i wrażenie przejrzystości powietrza, jakie się ma, oglądając jego filmy. Niezmiernie istotne jest umiłowanie natury, która w pełen subtelny przepych jest tłem dla wszystkich jego filmów. Charakterystyczne jest też to, iż głównymi bohaterami jego filmów są dzieci, zwłaszcza dziewczynki. Często sięga po wszelkiego rodzaju bóstwa, umieszczając je w postaci przez siebie przetworzonej, na przykład Totoro (połączenie kota, sowy, szopa), w postaci przewodników i opiekunów.

Filmy te niosą zawsze przesłanie pełne nadziei na przyszłość, co również jest jego znakiem rozpoznawczym. O swoim ostatnim filmie powiedział: „Powodem, dla którego nakręciłem *Howl's Moving Castle*, było natężenie przygnębiających zdarzeń na świecie, takich jak wojny i kryzysy ekonomiczne. Mam nadzieję, że poprzez ten film ludzie zachowają swoją odwagę i dojrzą światelko nadziei”<sup>5</sup>.

## Hayao Miyazaki – Japanese Walt Disney

Hayao Miyazaki is one of the most talented and appreciated the same time Japanese animator in the world. He was born in 1941 in Tokyo. His childhood wasn't very happy because of II World War. His family handles an air craft building company. As a boy he spent a lot of time watching flying machines. This first passion will be present in his whole artistic achievements. Second fascination is film making specially animation. Because of his parents he graduate economics and politics, but never continued career in those domains. In 1963 he become a member of Toei Animation Company and spends there eight years. After that he and his friend Isao Takahata start working for A Production. Miyazaki works on series like *Ali Baba and Forty Thieves*, *Lupin III* or *Heidi*. *The Future Boy Conan* from 1978 was his first independently directed TV series and *The Castle of Cagliostro* (1979) was his first also independently directed full-length animated movie.

<sup>5</sup> <http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/XinJinBao.html>

Early 1980's turned out to be the most important years in his rising. In 1982 he starts publishing his first and only manga *Nausicaä of the Valley of the Wind* and in 1985 begins animating movie on the same title based on two first volumes of manga (originally manga has seven volumes and publishing was ended in 1995). The anime made a hit. That was also the first film made and produced by Miyazaki's and Takahata's Studio Ghibli.

In article author tries to present every animated movies create by Hayao Miyazaki. Each paragraph is devoted to particular title, and includes not only plot summary but also in brief words presented idea of it. Article implicate also paragraph presented the most characteristic motives in Miyazaki's animations like fascination of each kind of mechanism's, flying machines, flying itself, ecology, destroying aspect of war, nature and fantastic world of gods, and special kind of feminism – most of his heroes are girls and women.

Magdalena Furmanik

## Miejsce Japonek wśród prekursorok sztuki wideo

„Artysta jest szczęśliwy, jeśli czuje,  
że tworząc przeżywa siebie do dna w każdym dziele,  
że wyraża straszliwą tajemnicę swojego istnienia...”

Witkacy

Inicjatorką pierwszej wystawy sztuki wideo kobiet była Joanne Hanley. Pokaz wędrował w latach 1993–1995 po Stanach Zjednoczonych pod tytułem *The First Generation: Women and Video, 1970–75*<sup>1</sup>. Autorka zbudowała projekt z pomocą zaproszonych do współpracy, czasami dopiero debiutujących kuratorów z Nowego Jorku<sup>2</sup>. Zaprezentowano feminizujące prace artystek pochodzących z Europy i Ameryki, między innymi: Shirley Clarke (1925–1997), Nancy Holt (ur. 1938), Lynda Benglis (ur. 1941), Valie Export (ur. 1940), Joan Jonas (ur. 1936), Ulrike Rosenbach (ur. 1943), Ilene Segalove (ur. 1950) i Beryl Korot (ur. 1945) oraz trzech Japonek: Mako Idemitsu (ur. 1940), Shigeo Kubota (ur. 1937) oraz Kyoko Michishity (ur. 1942).

Co było powodem sięgania przez kobiety-artystki właśnie po ten środek wypowiedzi artystycznej? Mary Jane Jacob stwierdza, że „dostęp do sztuki wideo (jak również do performance, fotografii i instalacji, które także wpływały na powierzchnię sztuki w latach siedemdziesiątych XX wieku) pozwolił kobietom i innym – do tej pory zsuwanym na margines głównych nurtów sztuki – uzyskać równoważny głos. Poprzez te nowe rodzaje wypowiedzi artystycznej mieli oni możliwość ogłosić swoje miejsce w świecie sztuki, którego dotychczas nie mogli osiągnąć na polu zachodniego, zdominowanego przez mężczyzn malarstwa”<sup>3</sup>.

Ten nowy środek ekspresji pozwolił im na podejmowanie badań nad własną tożsamością, własnym ciałem poprzez historię płci oraz wątki auto-

---

<sup>1</sup> Katalog tej wystawy zob. *The First Generation, Women and Video, 1970–75*, red. J. Hanley, Nowy Jork 1993.

<sup>2</sup> J. Klein, *Bad Girls Video*, Afterimage 1991, nr 1: *Video History Project*; <http://www.experimentalvideo.org/history/people/ptext.php?id=57&page=1>

<sup>3</sup> *Shigeo Kubota: Video Sculpture* (katalog wystawy), red. M.J. Jacob, Seattle 1999, s. 6.

biograficzne. Umożliwił krytyczną analizę mitów i zjawisk w kulturze patriarchalnej, relacjonowanie socjalno-ekonomicznej rzeczywistości bądź politycznych ideologii, jak również tego wszystkiego, co składało się ich świat codzienny. Świat kobiety, który artystki z upodobaniem rejestrowały, stał się głównym tematem ich twórczości. Znacznie częściej od artystów – mężczyzn, zwracały uwagę na połączenie interesującej formy z bogatą treścią, opartą w znacznej mierze na osobistej historii oraz krytyce uwarunkowanych kulturowo relacji międzyludzkich<sup>4</sup>.

Barbara London, recenzując w 1979 roku wystawę *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*, wymienia cechy wyróżniające japońską twórczość. Zauważa przede wszystkim wpływ shintoizmu, poprzez nadawanie wartości duchowych nie tylko przyrodzie, lecz również wytworom rąk ludzkich. Sztuka ta według autorki tchnie wschodnią wrażliwością, specjalną formą koncentracji, leniwie płynącym czasem, oraz lirycznymi barwami<sup>5</sup>. W ekspozycji tej brali udział członkowie *Video Hiroba*<sup>6</sup>, pierwszej powstałej w Japonii grupy wykorzystującej to medium, do której należała również Mako Idemitsu.

Podczas prezentacji twórczości artystek nie można pominąć elementów ich biografii, które stanowiły jedną z ich głównych inspiracji. W przypadku Mako Idemitsu to doświadczenia osobiste zebrane podczas ośmiu lat spędzonych w USA stały się tworzywem, z którego czerpała do końca życia. Urodzona w tradycyjnej japońskiej rodzinie Idemitsu, pragnąc zostać pisarką, wyjechała na studia do Stanów Zjednoczonych. Studiując na Columbia University w Nowym Jorku (1963–1964) poznała malarza abstrakcjonistę, Sama Francisa. Pobrali się i przenieśli do Kalifornii, gdzie artystka urodziła dwoje dzieci i została *housewife*. Wychowana w japońskiej kulturze ukształtowanej pod wpływem myśli konfucjańskiej, starała się ze wszystkich sił być „wierną żoną i dobrą matką”. Jednak jej twórcza natura nie dawała za wygraną, a w umyśle krążyły pytania o samorealizację. Pewnego dnia, podczas zakupów z dziećmi, idemitsu nabyła 8 mm kamerę, która stała się od tej pory środkiem wyrazu jej myśli i ekspresji.

W tamtym okresie artystka rejestrowała obrazy ukazujące rutynowe, codzienne zajęcia gospodyni, które po kilku latach zaprezentuje w postaci prac wideo, między innymi *Another Day of Housewife* (1977–1978). Pod wpływem kontaktów z feministycznymi artystami, kupiła kolejną kamerę, tym razem 16 mm, którą w 1972 roku nakręciła film prezentujący *Women's House*, artystyczny projekt Judy Chicago, Miram Shapiro i innych współpracujących z nimi kobiet. Następnego roku wróciła do Japonii i włączyła się w działania

<sup>4</sup> *The First Generation...*, s. 9–18.

<sup>5</sup> B. London, *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*, 1979; <http://www.experimentalvideo.org/history/people/ptext.php?id=57&page=1> [Video History Project]

<sup>6</sup> Słowo *hiroba* oznacza plac miejski. Założycielem grupy był Katsuhiko Yamaguchi, pierwszymi członkami byli m.in. Sakumi Hagiwara, Shoko Matsushita, Fujiko Nakaya.



grupy *Video Hiroba*. Jako dojrzała, samodzielna artystka powracała wciąż do tematu rodziny, stereotypowego wizerunku żony oraz relacji między matką a dziećmi.

Obok teorii feministycznych szczególnie wpływ na twórczość Idemitsu miały koncepcje psychoanalizy Carla Junga. Archetyp Wielkiej Matki pojawił się między innymi w serii *Great Mother: YUMIKO* (1983), *HARUMI* (1983) oraz *SACHIKO* (1984), gdzie Idemitsu skupia uwagę widza na pełnych gniewu słowach matek, które siłą zmuszają córki do wpasowania się w wyznaczony kulturowo schemat kobiecości<sup>7</sup>. Natomiast motyw uzupełniających się przeciwieństw, jak Światło i Cień czy Anima i Animus odnajdujemy w pracach *Inner-Man* (1972), *Shadow Part 1* (1980) i *Shadow Part 2* (1982). Pierwsza z nich ukazuje tańczącą, ubraną w kimono kobietę, na której postać nakłada się obraz wykonującego taniec nagiego mężczyzny. Jest on personifikacją jej Animusa, duchowej energii.

Z poszukiwań nowej formy powstał *Mako style*, nowatorski montaż, polegający na wstawieniu przez artystkę jednego obrazu w drugi, wykorzystaniu fragmentów jednego nagrania i włączeniu go w inne. Czasami wewnętrzne filmy odtwarzane były na zniekształcających ich obraz przedmiotach, które stanowiły element wystroju wnętrza nagrywanej sceny. Zabieg ten można znaleźć w pracach takich jak *Kiyoko's Situation* (1989) bądź *Kea, Act Like a Girl* (1996). Obydwa filmy poruszają problem kobiety-artystki, która próbuje pogodzić narzuconą kulturowo rolę gospodyni domowej z własną samorealizacją. Problemy zawarte w nich stanowią odbicie dylematów i refleksji samej autorki, zawierają elementy jej autobiografii.

O swoich uczuciach opowiadała Idemitsu również w formie filmu abstrakcyjnego. To chmury, kwiaty, ślimaki i inne formy przyrody odzwierciedlają jej stany emocjonalne. „Light and shadow reflect my inner condition”<sup>8</sup> – stwierdza artystka. Do prac takich należą *Something Within Me* (1975), *At Yukigaya 3* (1977), a także *Whispering Light* (1985), która powstała po śmierci matki artystki. Obrazy te są wyrazem kontemplacji natury, przybierają formę medytacji, wyrastającej z tradycji Dalekiego Wschodu.

Taka sama skłonność do refleksyjnej postawy wobec zjawisk przyrodniczych i krajobrazu charakteryzuje również twórczości Shigeko Kuboty. W wielu jej wideoinstalacjach głównymi bohaterami stają się woda i góry, między innymi w *Three Mountains* (1976–79), *River* (1981), *Green Installation* (1983) czy *Dry Mountain, Dry Water* (1987–88). Zaś w *Rock Video: Cherry Blossom* (1986) odnajdujemy obraz kwitnącej *sakury*, symbolu japońskiej tradycji i kultury.

<sup>7</sup> T. Sato, *The Will of the Independent Filmmaker: Film Critic#22*, Video Salon 2005, s. 142.

<sup>8</sup> Zob. *Fifth Experimental Film Festival* (katalog wystawy), Image Forum Studio 2000, 1985; N. Nishijima, *Myth of the Heart: The Film and Video World of Mako Idemitsu*, [w:] <http://www.makoidemitsu.com/www/home.html>

Drugą silną inspiracją dla twórczości artystki był jej związek z międzynarodowym ruchem Fluxus, gdzie przesiąkła teoriami Marcela Duchampa i Johna Cage'a. Zetknęła się z nim poprzez Yoko Ono, którą poznała podczas swoich studiów rzeźbiarskich na Uniwersytecie Tokijskim. W 1963 roku spotkała swojego przyszłego męża Nam June Paika, artystę pochodzenia koreańskiego. A już rok później wyjechała wraz z nim do Nowego Jorku, gdzie bardzo szybko włączyła się w akcje Fluxusu (została między innymi wiceprzewodniczącą organizacji). Kontynuowała naukę kolejno na New York University (1965–1966), New School for Social Research (1966–1967) oraz w Art School of the Brooklyn Museum (1967–1968)<sup>9</sup>.

Zainspirowana twórczością Duchampa stworzyła wideo-rzeźby będące pastiszami dzieł dadaisty, na przykład *Duchampiana: Nude Descending a Staircase* (1976), czy takie, które obrazowały jego postaci lub teorie: *Duchampiana: Chess* (1968–1975), *Duchampiana: Duchamp's Grave* (1972–1975), *Meta-Marcel: Window Snow* (1976), *Meta-Marcel: Window Stars* (1982), *Meta-Marcel: Window Flowers* (1983).

Kubota była również autorką filmu *Marcel Duchamp and John Cage* z 1972 roku, ukazującego słynną partię szachów wydających podczas wykonywanych ruchów odpowiednio przypisane im dźwięki, którą rozegrali tytułowi bohaterowie. Ślady poglądów mistrza znajdujemy także w pracy stworzonej wraz z Nam June Paikiem, Charlesem Atlasem i Merce Cunninghamem, zatytułowanej *Merce by Merce by Paik* (1978), gdzie artyści poprzez nowe medium, jakim było dla nich wideo, jako godni spadkobiercy dadaistów, kwestionują dotychczasowe poglądy na sztukę, stawiają pytania o jej teść i sens, o jej związek z życiem, badają względność czasu.

Jako rejestratorka wielu akcji Fluxusu, stworzyła portrety członków ugrupowania, na przykład George'a Maciunasa (*George Maciunas With Two Eyes – 1972*, *George Maciunus With One Eye – 1976*, 1994), a także miejsc z nimi związanych, czyli artystycznej dzielnicy Nowego Jorku, Soho (*SoHo SoAp/Rain Damage*, 1985).

Niezwykle intymnym charakterem przepełnione są prace poświęcone chorobie umysłowej jej męża, Nam June Paika. *Sexual Healing* (1998) opowiada o jego pobycie i terapii w szpitalu po ciężkim ataku, zaś *April is the Cruellest Month* (1999) jest zbudowana z przeplatających się wzajemnie dokumentacji osiągnięć i prac artysty z obrazami pobytu ich dwojga w Miami Beach, gdzie mieli zwyczaj spędzać zimowe miesiące.

Wizualne kolaże to forma, jaką często przybierały prace artystki, a wplecione w nie wątki autobiograficzne nadawały im charakter jej osobistych pamiętników. Zbudowane w taki sposób są wyżej już wymieniane dwie realizacje poświęcone chorobie Paika, praca *My Father* (1973–1974), opowia-

<sup>9</sup> *Contemporary Art* (katalog wystawy), red. H. Klotz, Museum for Contemporary Art/Center of Art and Media, Karlsruhe 1997, s. 308.

dająca o ostatnich chwilach spędzonych z umierającym na raka ojcem, a także relacja z podróży po Europie zatytułowana *Europe on 1/2 Inch a Day* (1972) oraz film *Video Girls and Video Songs for Navajo Sky* (1973), będący zapisem podróży autorki poprzez kulturową identyfikację oraz różnice społeczne. Sama artystka o tej pracy mówi w ten sposób: „To wideo jest stopieniem się zsyntetyzowanych obrazów i wideo dokumentu, który nagrałam, kiedy mieszkałam przez 40 dni w Rezerwacie Navajo wraz z indiańską rodziną. To także jest mój wideo pamiętnik kobiet, które spotkałam w Arizonie, Tokio, Europie i Nowym Jorku”<sup>10</sup>.

Trzecią z Japonek, biorących udział w wystawie *The First Generation: Women and Video*, była Kyoko Michishita, pisarka, która ukończyła dziennikarstwo na University of Wisconsin, gdzie zetknęła się ruchami feministycznymi. Organizatorka imprez kulturalnych w Amerykańskiej Ambasadzie w Tokio. Podobnie jak Idemitsu badała kulturowo uwarunkowane postrzeganie kobiety i jej miejsca w społeczeństwie japońskim. W pracy *Being Woman in Japan: Liberation Within My Family* (1973–74) stworzyła portret swojej 47-letniej siostry. Ukazywał on jej życie od momentu operacji mózgu po całkowity powrót do zdrowia. Historia ta stała się pretekstem do prezentacji relacji w rodzinie, podziału ról oraz wymaganego od kobiety odpowiedniego zachowania.

Wśród prekursorok sztuki wideo znajdują swoje miejsce również artystki pochodzące z Japonii. Poszerzając swoją edukację w Stanach Zjednoczonych, prznosiły zebraną wiedzę i doświadczenia na grunt swojej ojczyzny. Nie tylko nowe prądy umysłowe, w tym teorie feministyczne, które to rozpatrywały w kontekście swojej kultury, lecz także nowatorskie rozwiązania technologiczne oraz formy artystyczne. Znalazły swoje kontynuatorki w osobach Yoshiko Shimady (ur. 1959) czy BuBu de la Madeleine (ur. 1961). Sztuka była wyrazem ich poglądów, lecz również sposobem na weryfikację swoich refleksji, uporządkowanie uczuć, zbadanie własnego „ja”, obroną przed narzuconymi granicami. „Moją jedyną bronią jest moja sztuka. Jestem moją Sztuką” – twierdzi Eva Hesse. Jest to także odpowiedni komentarz do twórczości powyżej zaprezentowanych artystek.

### The role of Japanese female artists among forerunners of video-art

In 1991 Mary Jane Jacob wrote in the exhibition catalogue on Shigeo Kubota that: „access to video (as to performance, photography and installation art also emerging in the 1970s) allowed women and others – until then marginalized by the mainstream – to have an equal voice”. And two year later was opening the exhibition *The First Generation: Women and Video, 1970-1975* which JoAnn Hanley was a curator.

<sup>10</sup> *The First Generation...*, s. 73.

Among artists that emerged their works was a tree Japanese woman: Mako Idemitsu, Shigeko Kubota and Kyoko Michishita.

First of them, Mako Idemitsu has created „Mako style”, the novel techniques of montage in video art. There is broached her activity in „Video Hiroba”, which was the first Japanese group using video as a medium in this article and her connection with the feminist Judy Chicago and her project *Women House* too.

Second one, Shigeko Kubota, who cooperated with the international movement, Fluxus, recorded with her Portapak its actions and created very interested portraits of its members. She built her video-work as visual collage, which was her personal diary too. Similarly like Kyoko Michishita, who used history of her own sister to researched a women' role in Japanese culture and all things which are connected with this subject.