

ponad dwieście pozycji książkowych!), który wywarł olbrzymi wpływ nie tylko na literaturę bengalską i inne literatury indyjskie, ale także na trwałe wszedł do literatury światowej. Przekonują o tym nie tylko autorki antologii i zaprezentowane przez nie teksty, lecz także liczne imprezy jubileuszowe odbywające się w tym roku w wielu miejscach naszego globu. Należy pogratulować udanej książki wszystkim, którzy w różny sposób przyczynili się do jej powstania.

Danuta Stasik

SEISHI NAMIKI, KAIGA NO HEN, Chūōkōronshinsha, Tōkyō 2009, str. 271 (plus 8 nienumerowanych stron z kolorowymi zdjęciami różnych form malarstwa gł. z XVI w. poprzedzającymi tekst oraz licznymi czarno-białymi kartami w środku tekstu).

W swojej najnowszej książce pt. *Kaiga no hen (Transformacja malarstwa)* historyk sztuki Seishi Namiki podjął się trudnego zadania, by poprzez analizę złożonych zjawisk kulturowych zachodzących w XVI w. ukazać te szczególne momenty w malarstwie, które zaważyły na jego dalszym rozwoju. Podtytuł publikacji: *Nihon bijutsu kenrantaru kaika (Niezwyczajny rozkwit sztuki japońskiej)* sugeruje ocenę tamtego okresu i wnioski nasuwające się po lekturze podniesionego przez Namiki problemu.

W rozdziale I – *Wiek XVI jako okres przełomu* – autor stara się dokładnie określić pojęcia i wprowadzić w tematykę. Na początku, w części *Różne aspekty okresu przełomu*, przedstawia charakterystykę idei kształtujących ówczesną rzeczywistość. I tak, obok istniejącego od wieków systemu wartości *wa* (tego, co japońskie) przeciwstawianemu *kan* (temu, co chińskie) Namiki wprowadza pojęcie *gekokuujō*, wywodzące się z okresu wojen Ōnin (1467–77), które oznacza odebranie władzy rządzącym przez ich poddanych. Funkcjonuje ono jako metafora zastąpienia „starego” tym, co „nowe”. Z terminem tym pośrednio łączy się też przeciwstawienie *kahin* (tego, co prostackie) i *jōhin* (tego, co wytworne) szczególnie podkreślane w kręgach arystokracji. Przenikanie się *wa-kan*, *jō-ge* także w kontekście *kō-bu* (arystokracja-wojskowi), *sei-zoku* (*sacrum-profanum*) oraz początku wpływów tzw. *nanbanbunka* (‘kultura barbarzyńców z południa’) powoduje, że otrzymujemy prawdziwą mozaikę idei, która leży u fundamentu nowej sztuki. Inną kwestią problematyczną XVI-wiecznej Japonii jest także periodyzacja jej dziejów, czym autor zajął się w kolejnej części rozdziału (s. 6). Pokazuje on, jak mało precyzyjne bywają daty poszczególnych okresów historycznych, przede wszystkim prezentując różnice pomiędzy periodyzacją ustalaną zgodnie z faktami historycznymi a ważnymi wydarzeniami z punktu widzenia historii sztuki.

Rozdział II, *Powstanie miejsc podziwiania malarstwa*, stanowi ogólną charakterystykę tzw. *kaisho* (miejsce spotkań). W *Taiheiki (Kronika wielkiego pokoju)* autor wskazuje na *kaisho*, które początkowo zdobiono „potrójnymi *emaki*” (główny zwój i dwa boczne tzw. *wakie*), w *Kissa ōrai (Podręcznik picia herbaty)* na tzw. *kissa no tei* (herbaciarnie), w których prezentowano dzieła nawiązujące do malarstwa z okresu Song (960–1279), natomiast w *Shasekishū (Zbiór piasku i kamyków)* na *shiika no kaisho* (miejsca do recytacji poezji), które funkcjonowały jako pomieszczenia bankietowe. Zdaniem autora genezy *kaisho* należy szukać w specjalnie wydzielanych pomieszczeniach, w których organizowano m.in. turnieje poetyckie (*utaawase*), a później prezentacje tzw. pieśni wiązanych (*renga*). Również w okresie Muromachi (1338–1573) *kaisho* dekorowane najczęściej dziełami chińskimi (*karamono*), jako główne miejsca rekreacji w rezydencjach shogunów, pełniły rolę salonów artystycznych i scen teatralnych (s. 28–33). Spośród malarstwa szczególnie ceniono *fusumae* (malowidła na przesuwanych papierowych, rzadziej jedwabnych przepierzeniach funkcjonujących jako drzwi), które stanowiły formę *quasi*-chińszczyzny (*gijikaramono*). W *Kundaikansouchōki (Notatnik o podziwianiu z lewa i prawa postumentów shoguna)* większość omawianych przedmiotów to sztuka chińska, choć w ówczesnych *kaisho* spotykało się również *wamono* (przedmioty japońskie). Autor podkreśla, że pojęcie *wamono* jest słowem kluczowym dla zrozumienia zjawiska *wakan no yūgō* (asymilacji japońskiego z chińskim), leżącego u podstaw nowej sztuki (s. 41). Funkcjonowanie w praktyce idei *wakan no yūgō* widać w *kaisho*, którego elementem dekoracyjnym były *fusumae* i gdzie shogun podziwiał głównie malarstwo chińskie

w postaci zwojów. O ile ilustrowane zwoje łatwo można było importować z Chin, o tyle z *fusumae* był już kłopot. *Fusumae* były więc wykonywane przez rodzimych malarzy, a że ich tematyka przedstawiała np. *meisho* (słynne widoki/miejsca), dlatego określano je *gijikaramono* (przedmioty przypominające te z Chin). Był to pierwszy etap asymilacji *wakan* (s. 41). W *Muromachidono gyōkō okazariki* (*Zapiski o dekoracjach podczas cesarskiej wizyty w rezydencji Muromachi*) zachowany jest opis *kaisho*, w którym jedno z pomieszczeń ozdobione było *fusumae* z pejzażami prac polowych (*kōsakuzu*) w stylu *Li i ang Kai'a*. W innym wypadku były to obrazy kwiatów i ptaków (*kachōzu*) w stylu *Muqi'ego*. W *Inryōken nichiroku* (*Codziennie zapiski z Inryōken*) spotkać można z kolei wzmianki o *fusumae* zdobionych ilustracjami trzciny i dzikich gęsi (*roganzy*). *Fusumae* z końca XV w. charakteryzowały się techniką cieniowania tuszu zgodną ze stylem *Muqi'ego*, który dominował również w XVI w. (przykładem są *fusumae* w świątyni Daitokuji w Kioto, ilustracje *Ośmiu widoków Xiao i Xiang* czy *Prace polowe*). Dopiero w okresie twórczości *Kanō Eitoku* (1543–1590) staje się zauważalne odchylenie od *quasi-chińszczyzny*. Stworzone przez niego *fusumae* cechują się pojedynczym dużym motywem na złotym tle, co szybko zyskało uznanie. Jak twierdzi autor, dla hegemonu Ody Nobunagi (1534–1582) prezentowanie tego typu malowideł było symbolem władzy; wcześniej podobnie czynili shogunowie Ashikaga chwalcący się chińszczyzną w swoich *kaisho* (s. 58). Ceniono również malowidła na parawanach (*byōbue*), które w porównaniu z *fusumae* były łatwe do przenoszenia zależnie od okazji i potrzeby, co znowu znacząco wpłynęło na sposób ich podziwiania. Służyły do segmentyzacji przestrzeni, ale mogły mieć także charakter informacyjny, co widać na przykładzie *byōbue* obrazujących zamek Azuchi oraz sceny stolicy i jej okolic, które Nobunaga wysłał ówczesnemu papieżowi.

Rozdział III, *Szkola Kanō jako obraz nowego malarza*, przedstawia sylwetkę *Kanō Masanobu* (1434–1530), który wykonywał malowidła dla shoguna Yoshimasy. To on jest autorem *fusumae* z motywem *Ośmiu widoków Xiao i Xiang*. Ponieważ Masanobu nie był mnichem zen jak jego poprzednicy, jego pozycja w kręgach kulturowych rodu Ashikagów była szczególna. Jego reprezentatywne dzieło *Shū Moshuku airenzu* (*Ukochane lotosy Zhou Maoshu*) obrazujące neokonfucjańskiego filozofa *Zhou Maoshu* (1017–1073) podziwiającego lotosy, pomimo że bazuje na malarstwie tuszem (*suibokuga*), w wielu miejscach zawiera elementy barwne, które wskazują na zastosowanie wcześniej niespotykanej techniki (s. 78). Charakterystyczne jest również malarstwo portretowe Masanobu, który utrwałił pędzlem m.in. wizerunek małżonki Yoshimasy – *Hino Tomiko*, ich syna *Yoshihisa*, a także licznych arystokratów i mnichów. W części drugiej rozdziału autor przedstawia postać *Motonobu*, najstarszego syna Masanobu, w kontekście koncepcji asymilacji japońskiego z chińskim (*wakan no yūgō*). Stworzył on swój własny styl, wykorzystując podczas wykonywania malowideł techniki kolorystyki stosowane podczas produkcji *emaki*. Jak można przeczytać w *Honchōgashi* (*Historia malarstwa w naszym kraju [tzn. Japonii]*), *Motonobu* łączy kolory (malarstwo japońskie) i tusz (malarstwo chińskie), czyli doskonale oddaje *wa i kan* (s. 80). Styl jego kultywował *Eitoku*, który służył u shoguna *Yoshiteru*, o czym mowa jest w podrozdziale czwartym. Z jego usług korzystali także *Oda Nobunaga* i *Toyotomi Hideyoshi*, dla których *Eitoku* wykonywał wraz z uczniami różne *fusumae*. Jego wielkoformatowe, zawierające w sobie wiele realizmu malowidła stały się w tamtym okresie standardem. Wielką rolę w rozwoju szkoły Edo *Kanō* odegrał także *Tan'yū*, wnuk *Motonobu*, którego dzieła odznaczają się wyjątkowo eleganckim wykonaniem.

Tematem rozdziału IV są nowe miejsca wykonywania malowideł. W zapiskach *Yamashiny Noritoki* (1328–1410) spotykamy ciekawą wzmiankę o sklepach w stolicy, gdzie można nabywać rysunki. Odnotowanie tego faktu stanowi ważny element wzbogacający wiedzę na temat ówczesnych pracowni malarskich. Do tej pory fachowym wykonywaniem malowideł i rysunków zajmowały się jedynie specjalne pracownie na dworze lub w świątyniach (tzw. *edokoro*), a wszystkie dzieła powstawały na zamówienie. Dlatego pojawienie się miejsc, gdzie można było nabyć różne ilustracje, jest tak znaczące z punktu widzenia historii malarstwa. Jednym z „produktów”, które oferowano, były *ōgie* (ilustrowane wachlarze). Pojawiły się one już we wczesnym okresie *Heian* (794–1185) i były jedną z pierwszych form malarstwa. Od XIV w. popularność zyskały też kolekcje wachlarzy dekorujące parawany. W drugiej części rozdziału *Namiki* rozważa wspomniane we wstępie przenikanie się *jō* (tego, co wytworzone) i *ge* (tego, co prostackie, pospolite). Zjawisko to

dobrze ilustruje pojawienie się pracowni wytwarzających i sprzedających wachlarze czy parawany. W przeciwieństwie do eleganckich wachlarzy (*jōhin*) wyrabianych przez artystów pracujących dla dworu, te wytwarzane poza dworem (*gehin*) nazywano *machimono* (przedmioty [wykonywane] na mieście). Tego jakościowego rozróżnienia dokonywano m.in. na podstawie pozycji artysty, przyborów, jakimi się posługiwał, i techniki wykonania. Charakterystyczne, że *machimono*, których tematyka pokrywała się z tematyką *jōhin*, trafiały również do rąk arystokracji. W podrozdziale III, *Otogizōshi* (dosł. ‘zeszyty do zabawiania w czasie nudy’) a *naraehon* (‘księgi z rysunkami z Nary’), przedstawiono nową formę łączącą literaturę z malarstwem. *Otogizōshi* wykorzystywały różnorodną tematykę, a dołączane rysunki charakteryzował własny styl inny od Tosy i Kanō, tzw. styl *narae* (od nazwy najbardziej reprezentatywnego dzieła z tego gatunku pt. *Naraehon*). Mimo że przygotowywano je na zamówienie i sprzedawano jako *machimono*, trafiały do różnych odbiorców, a wpłatanie do nich elementów opowieści (*monogatari*) i poezji *waka* dawało szansę większej ich popularyzacji. W podrozdziale IV omówiono rozwój tego typu *machimono*. Niewątpliwie na przełomie XIV i XV w. *jō* i *ge* w malarstwie funkcjonowały obok siebie i na obie formy był popyt. Podobnie w wieku XVI ukształtowana forma *yamatōe* (jako *jōhin*) współistniała z *machimono* (jako *gehin*), gdyż na obydwie typy malarstwa znajdowano odbiorców. Autor, podsumowując rozdział, przytacza słowa Muraty Shunkō, który stwierdził, że cechą charakterystyczną tamtego okresu oprócz idei *wakan* jest również zjawisko przeplatania się *jō* i *ge*.

Rozdział V, *Przejęcie tematyki chińskiej i jej japońska* (s. 137–164), przedstawia panoramę kilku głównych motywów wykorzystywanych przy zdobieniu parawanów czy *fusuma*. Powszechnie zapożyczana tematyka z malarstwa chińskiego (*suibokuga*) w *gijikaramono*, które bardzo szybko zakorzeniło się na gruncie japońskim, z czasem zaczęła wchłaniać jednak elementy rodzime. Do najczęściej wykorzystywanych motywów należały sceny z prac polowych, sceny polowań, osiem widoków Xiao i Xiang oraz tzw. ilustracje-zwierciadła cesarzy. Tematyka prac polowych (*kōsatsu*) była niewątpliwie bliska zarówno Chińczykom, jak i Japończykom. W Chinach scenerie robót polowych nie były jednak zwykłymi obrazami, lecz miały znaczenie dydaktyczne i ostrzegawcze. W scenach przedstawiających polowania artyści wykonywali różne wersje tatarskich polowań (na podstawie *Dattanjin shuryōzu*, czyli *Ilustracji polowań Tatarów*). Poza tym, jednym z najczęściej ilustrowanych tematów były niewątpliwie widoki rzek Xiao i Xiang. Ostatni motyw, tzw. *teikanzu*, czyli sceny ilustrujące cesarzy w Japonii, był adaptowany przede wszystkim na parawany i *fusuma*.

Rozdział VI zapoznaje czytelnika z genezą malarstwa rodzajowego (*fūzokuga*). Pierwsze dzieła należące do tego nowego gatunku obrazowały sceny z życia w stolicy i w prowincjach (tzw. *rakuchūrakugaizu*); do I poł. XVI w. tego typu malarstwo nie występowało. Termin *fūzokuga*, określający nowy gatunek malarstwa rodzimego z XVI i XVII w., *de facto* dotyczy dwóch różniących się technik wykonania typów malarstwa: *nikuhitsuga* (ilustracji wykonywanych ręcznie pędzlem) i *ukiyo*e (ilustracji drukowanych za pomocą drewnianych matryc). Namiki wyraźnie odróżnił oba typy w swojej książce, przy czym omawia tylko pierwszy z nich, dodatkowo uściślając, że przedstawia *fūzokuga* z początkowego okresu Edo. Autor uważa, że elementów tego malarstwa, mianowicie scen z życia codziennego, można dopartywać się już w okresie Heian. Zasadnicza jednak różnica polega na tym, iż tematyka ta miała znaczenie marginalne lub wręcz pojawiała się w sposób niezamierzony, a jako główny temat różnych ilustracji występuje właśnie od wieku XVI. Oprócz scen z życia stolicy motywami *fūzokuga* były także elementy codziennego życia w klasztorach czy sceny z pielgrzymek. Ukazywanie scen z biesiad, spożywania posiłków, prac w kuchni (tzw. *shuhanzu*) czy zabaw wyraźnie wskazuje na tendencję do ilustrowania zwykłego, doczesnego życia (s. 186). Choć na początku w kręgu wykorzystywanej tematyki znajdowały się konkretne rodzaje miejsc, z czasem zaczęły pojawiać się ilustracje pojedynczych postaci, z przewagą motywu kobiety podczas zabawy¹.

¹ Kano Hiroyuki w swojej pracy poświęconej pierwszym *fūzokuga* nazywa tę zmianę tematyki *rei* (*tameshi*) i *ji* (*toki*). Pierwsze pojęcie oznacza wzorcowe, powtarzalne tematy, które dominowały w dotychczasowym malarstwie (*shikie*, *tsukinamie*, *meishoe*, etc.), drugie natomiast oznacza moment,

Ostatni rozdział VII traktuje o poezji *waka* i jej związkach z malarstwem w XV w. Zjawisko to nie jest nowe, gdyż spotykamy je już od IX w. aż po okres nowożytny, a jego najlepszym przykładem są *utae* (ilustracje [do] wierszy). Od poł. XVI w. pojawiła się nowa forma *utae* w postaci tzw. *ōginosōshi* ('zeszyty z wachlarzami'), gdzie do ilustracji wachlarzy (*ōgie*) dołączano wykaligrafowany wiersz. *Ōginosōshi* wykorzystywały dwie techniki malarskie: odzwierciedlania konkretnego obiektu (*mono*) z wiersza lub oddawanie w całości jego sensu. Owe obiekty nie odnosiły się jedynie do przedmiotów, ale także zwierząt czy roślin. W XVI w. tego typu *ōginosōshi* stanowiły niewątpliwie kumulację współlistnienia poezji *waka* z malarstwem.

Praca Namikiego z całą pewnością zasługuje na uwagę czytelnika pragnącego zrozumieć wielkie zmiany w malarstwie japońskim, które zachodziły od XV po XVII w. Nie jest to zwykłe kompendium wiedzy o sztuce, które ma za zadanie zaznajamiać z prostymi faktami. Stanowi bowiem fachową, akademicką analizę pewnego zjawiska – tytułowej *Transformacji malarstwa*. Posługiwanie się przez autora bogatym słownictwem fachowym i cytowanie licznych źródeł powodują, że choć nie jest to publikacja dla każdego, powinna być lekturą obowiązkową w zakresie dziejów kultury i sztuki japońskiej.

Adam Bednarczyk

chwile z codziennego życia, która stała się motywem nowej formy malarstwa. Owa opozycja *rei-ji* doskonale wtapia się w mozaikę ideową, którą Namiki przedstawił w rozdziale pierwszym. Por. Kano Hiroyuki, *Kinsei fūzokuga*, t. 1: *Asobi*, Tankōsha, Kyōto 1991, s. 9–15.