

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 10 (73) październik

2018

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2018, nr 10 (73) październik

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /

Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

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

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

Recenzenci: prof. dr hab. Waldemar Deluga i dr hab. Bogna Łakomska

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

można nabyć w:

siedzibie Instytutu

oraz w

Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Zaproszenia na seminaria i wykłady

175. urodziny Henryka Siemiradzkiego

Wykłady:

Eva Kaminski, **Ochrona dóbr kultury materialnej we współczesnej Japonii – rewitalizacja ceramiki Echizen jako studium przypadku**

Aleksandra Görlich, **Dwuwymiarowa przestrzeń publiczna: jak przenoszono dramat *Kanadehon chūshingura* ze sceny teatru *kabuki* do XIX-wiecznego drzeworytu**

Sprawozdania z konferencji i zebrań

Nowe publikacje Instytutu

Zaproszenia na seminaria i wykłady

Ocalenie Bitwy pod Grunwaldem w czasach I i II wojen światowych.



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

W 140 rocznicę powstania obrazu

W dniu 1 października (poniedziałek) o godz. 17 w lokalu Instytutu

Zarząd zaprasza na wykład
prof. Leili Chasjanowej
(Rosyjska Akademia Sztuki w Moskwie, PISnŚŚ)

Sztuka jest obecnie dla nas pewnego
rodzaju orężem w ręku, oddzielać sztuki od
miłości ojczyzny nie wolno (Jan Matejko).

175. urodziny Henryka Siemiradzkiego



W październiku Muzeum Narodowe w Warszawie świętuje **175. urodziny Henryka Siemiradzkiego** (1843–1902), wybitnego malarza, jednego z najslawniejszych akademików drugiej połowy XIX wieku. Jego barwne, realistyczne obrazy antycznego Rzymu zaskarbiły mu przychylność krytyków i publiczności w całej Europie.

Wykłady przybliżą twórczość Siemiradzkiego, prelegenci podczas **paneli naukowych** przedstawią wyniki najnowszych badań jego dzieł, **kustosze i konserwatorzy zapraszają na spotkania w Galerii**. Dzięki współpracy z **Instytutem Adama Mickiewicza**, obok badaczy polskich, wezmą w nich udział wybitni uczeni z Rosji.

Jubileusz urodzin malarza uświetni specjalny pokaz obrazów artysty, zaprezentowanych w **Galerii Sztuki XIX Wieku**, w **Sali Akademizmu** w dniach **25 września – 11 listopada**. To okazja, by podziwiać mniej znane prace Siemiradzkiego ze zbiorów MNW; ozdobę pokazu stanowi obraz *Nauczanie św. Piotra*, użyczony przez Wyższe Metropolitalne Seminarium Duchowne w Warszawie.

Obchody 175. urodzin Henryka Siemiradzkiego łączą się z projektem badawczym „**Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego**” finansowanym przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. W projekcie uczestniczą **Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata**, Muzeum Narodowe w Warszawie oraz **Muzeum Narodowe w Krakowie**.

**WYKŁADY
SPOTKANIA W GALERII
PANELE NAUKOWE**



WYKŁADY

3, 11, 18 października / 17.00

kino MUZ / wstęp wolny / liczba miejsc ograniczona / ok. 120 min

Wykłady organizowane we współpracy z **Instytutem Adama Mickiewicza**.

3 października / środa

Inauguracja / Arcydziela Siemiradzkiego w Polsce i w Rosji

Prezentacja projektu „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” z całego kraju oraz dzieł Siemiradzkiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie.

Wykład inauguracyjny:

Wprowadzenie – o projekcie „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” / prof. Jerzy Malinowski, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Korespondencja artysty i fotografie rodzinne z Rzymu jako źródło badań twórczości / dr Maria Nitka, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Prace Siemiradzkiego w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie — arcydzieła i reprezentacja różnych okresów w twórczości artysty / Aneta Biały, koordynator MNW projektu, Zbiory Sztuki Polskiej do 1914 r. MNW

Dzieła Siemiradzkiego w zbiorach Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie / prof. Tatiana Karpova, wicedyrektor ds. naukowych Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie / wykład w języku rosyjskim, tłumaczenie na polski

11 października / czwartek

Siemiradzki: debiut w Petersburgu i sława w Rzymie

Opowiemy o kształceniu malarza w Akademii Petersburskiej i zaprezentujemy obraz *Nauczanie św. Piotra* z rzymskiego okresu twórczości.

Wykłady

Cesarska Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu w drugiej połowie XIX w. / prof. Lejla Chasjanowa, Akademia Sztuk Pięknych im. Ilji Głazunowa w Moskwie (w jęz. polskim)

„Nauczanie św. Piotra – Ewangelia na zwoju i niezwykle widok Rzymu antycznego / prof. dr hab. Jerzy Miziołek, Dyrektor Muzeum UW

18 października / czwartek

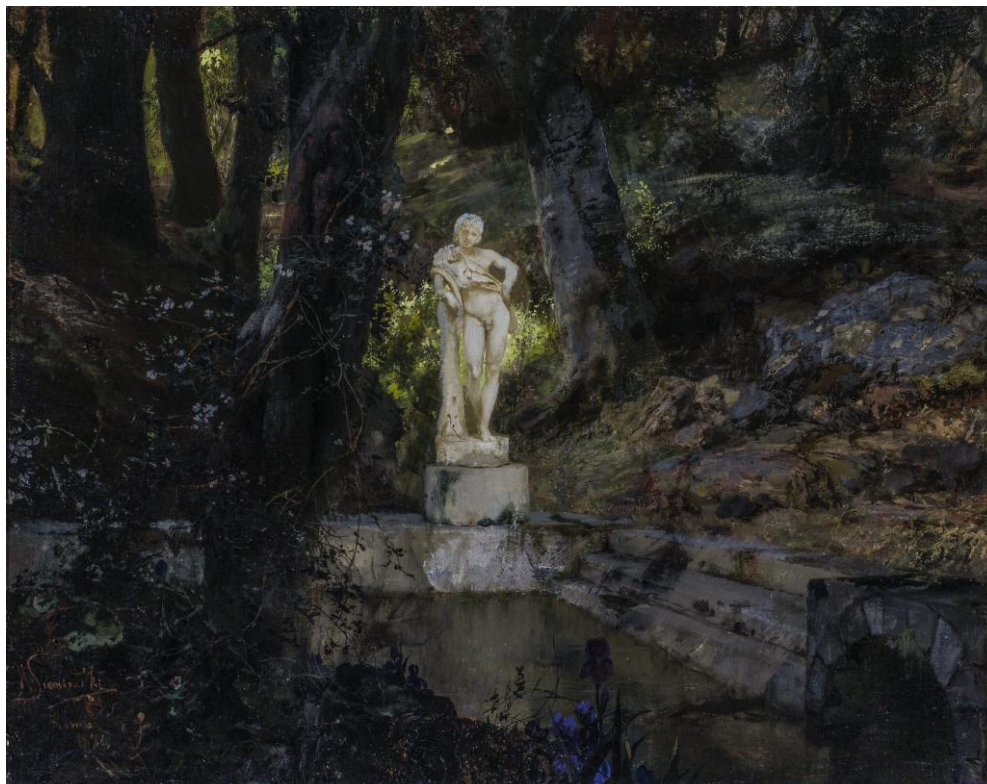
Ukraiński prolog – neapolitański zenit

Przedstawimy najwcześniejszy okres twórczy Henryka Siemiradzkiego oraz opowiemy o procesie poszukiwania informacji o polskim artyście za granicą. Przeanalizujemy także detale późnego arcydzieła malarza – *Sąd Parysa*.

Wykłady:

Kwerendy zagraniczne PISnSS w ramach projektu KDMHS. Pamięć o Siemiradzkim w Charkowie / prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Wczesne prace Henryka Siemiradzkiego z okresu nauki w Charkowie / dr Agnieszka Świętosławska
Sąd Parysa w Bajach, antycznym kurorcie / prof. dr hab. Witold Dobrowolski



SPOTKANIA W GALERII

6, 7, 13, 14 października / 11.30

zbiórka w Holu Głównym / bilety 20 i 12 zł online i w kasie od 2 i 9 października / liczba miejsc ograniczona / ok. 45 min

6 października / sobota

Szkic do obrazu *Świeczniki chrześcijaństwa* / Aneta Biały, Łukasz Kownacki, Dorota Ignatowicz-Woźniakowska z zespołem

Na przykładzie obrazu *Męczeństwo św. Tymoteusza i św. Maury* oraz szkicu do arcydzieła *Świeczniki chrześcijaństwa* omówimy malarskie przedstawienia męczeństwa wczesnych chrześcijan oraz o symboliczne znaczenie tych scen w Polsce. Przybliżymy tajniki najnowocześniejszych metod obrazowania analitycznego do badań nad twórczością Siemiradzkiego. Spotkaniu będzie towarzyszyć specjalny pokaz szkicownika malarza.

zbiórka w Holu Głównym / bilety [online](#) i w kasie od 2 października / liczba miejsc ograniczona

7 października / niedziela

Sąd Parysa / Ksenia Zdieszzyńska-Demolin, Wojciech Głowacki

Przedstawimy słynny obraz *Sąd Parysa* Henryka Siemiradzkiego, inspirowany mitologią antyczną, i zaproponujemy jego interpretacje.

zbiórka w Holu Głównym / bilety [online](#) i w kasie od 2 października / liczba miejsc ograniczona

13 października / sobota

Dirce chrześcijańska / Paulina Adamczyk, Aneta Biały, Anna Masłowska

Przybliżymy publiczności monumentalne dzieło *Dirce chrześcijańska* i na specjalnym pokazie zaprezentujemy szkicownik malarza.

zbiórka w Holu Głównym / bilety [online](#) i w kasie od 9 października / liczba miejsc ograniczona

14 października / niedziela

Sielanka rzymska (Przed kąpielą) / Paulina Adamczyk

bilety online i w kasie od 9 października

Przedstawimy obrazy *Sielanka rzymska (Przed kąpielą)* oraz *Sielanka rzymska – Łowienie ryb* i na specjalnym pokazie zaprezentujemy szkicownik malarza.

zbiórka w Holu Głównym / bilety [online](#) i w kasie od 9 października / liczba miejsc ograniczona



PANELE NAUKOWE

5, 12, 19 października / 11.30

kino MUZ / wstęp wolny / liczba miejsc ograniczona / ok. 90 min

W ramach obchodów 175. urodzin Henryka Siemiradzkiego zapraszamy na panele naukowe – część cyklu wydarzeń wieńczących etap kwerend i promujących interdyscyplinarny projekt badawczy „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” (KDMHS).

5 października / piątek

Panel „Badania malarstwa XIX wieku na przykładzie projektu „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”

Prelekcje:

Zasadność badań

Badania technologiczne dzieł Siemiradzkiego w Muzeum Narodowym w Krakowie / Dominika Sarkowicz, Muzeum Narodowe w Krakowie

Najnowocześniejsze metody obrazowania analitycznego i jego odczytów w badaniach KDMHS / dr n. med. Łukasz Kownacki, Europejskie Centrum Zdrowia Otwock, Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, główny konserwator Muzeum Narodowego w Warszawie wraz z zespołem

12 października / piątek

Panel „Najciekawsze rezultaty badań dokumentacyjnych i konserwatorskich KDMHS”

Prezentacja obrazu *Idylla*, szkic do plafonu w Pałacu Zawiszów.

Prelegentki:

Magdalena Borkowska / Pracownia Konserwacji Grafiki Muzeum Narodowego w Warszawie

Justyna Kwiatkowska / Gabinet Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie

Ksenia Zdzieszńska-Demolin / Pracownia Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW

19 października / piątek

Panel „Badania dokumentacyjne rysunków i obrazów”

Prelegentki:

Paulina Adamczyk / Gabinet Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie

Magdalena Borkowska / Pracownia Konserwacji Grafiki Muzeum Narodowego w Warszawie

Magdalena Laskowska / Gabinet Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie

Koordynatorzy projektu z ramienia Muzeum Narodowego w Warszawie:

Aneta Biały, Wojciech Głowacki

Prelegenci:

Paulina Adamczyk – historyk sztuki, asystent w Gabinetzie Rycin i Rysunków MNW

Aneta Biały – historyk sztuki i konserwator, adiunkt w Zbiorach Sztuki Polskiej do 1914 r. MNW, koordynator MNW projektu KDMHS

Magdalena Borkowska – konserwator w Pracowni Konserwacji Obiektów na Papierze MNW

prof. dr Lejla Chasjanowa – historyk sztuki, profesor Akademii Sztuk Pięknych im. Ilji Głazunowa, członek Rosyjskiej Akademii Sztuk w Moskwie

prof. dr hab. Witold Dobrowolski – archeolog i historyk sztuki, emerytowany kurator Zbiorów Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej MNW, profesor w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wojciech Głowacki – historyk sztuki, asystent w Zbiorach Sztuki Polskiej do 1914 r. MNW

Dorota Ignatowicz-Woźniakowska – główny konserwator MNW

prof. dr hab. Tatiana Karpova – historyk sztuki, wicedyrektor ds. naukowych Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, profesor rosyjskiego Państwowego Instytutu Nauk o Sztuce, monografistka twórczości Henryka Siemiradzkiego

dr n. med. Łukasz Kownacki – lekarz radiolog, Europejskie Centrum Zdrowia Otwock

Justyna Kwiatkowska – konserwator w Laboratorium MNW

Magdalena Laskowska – historyk sztuki, kustosz w Gabinetzie Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie

prof. dr hab. Jerzy Malinowski – historyk sztuki, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, kierownik projektu KDMHS, kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Anna Masłowska – historyk sztuki, kustosz w Zbiorach Ikonograficznych i Fotograficznych MNW

prof. dr hab. Jerzy Miziolek – archeolog i historyk sztuki, dyrektor Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, profesor w Instytucie Archeologii UW

dr Maria Nitka – historyk sztuki, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Dominika Sarkowicz – konserwator w Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby w Sukiennicach, Muzeum Narodowe w Krakowie

dr Agnieszka Świętosławska – historyk sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

Ksenia Zdzieszńska-Demolin – konserwator w Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW

Artykuły:

Eva Kaminski (Oddział Krakowski)

Ochrona dóbr kultury materialnej we współczesnej Japonii – rewitalizacja ceramiki Echizen jako studium przypadku

W zachodniej Japonii, w regionie Hokuriku, u wybrzeży Morza Japońskiego, rozciąga się teren dawnego Echizen, który współcześnie stanowi północną część prefektury Fukui. Obszar na południowy zachód od miasta Fukui zajmuje Echizen-chō 越前町, obejmujący malownicze tereny z tradycyjną zabudową, pokryte polami uprawnymi, lasami bambusowymi i wielokolorową roślinnością. W tym urzekającym zakątku Japonii od okresu Heian są produkowane naczynia ceramiczne znane pod nazwą ceramiki Echizen (Echizen-yaki 越前焼). Obecnie jest to jedno z większych centrów produkcji ceramiki i atrakcyjny region turystyczny, który odzyskał swój blask dzięki działaniom prowadzonym na rzecz ochrony dóbr kultury materialnej. Są one podejmowane od wielu lat na terenie całej Japonii i obejmują między innymi wyjątkowo bogatą kulturę ceramiczną, do której zaliczamy produkcję naczyń kamionkowych (*doki* 土器 oraz *sekki* 炆器)¹.

Koncentrowała się ona w przeszłości przede wszystkim w regionach z dużymi zasobami gliny potrzebnej do jej wytwarzania, takich jak na przykład prowincja Echizen (Echizen no kuni 越前の国), znana z wyrobów kamionkowych typu *sekki*². Produkcja tego gatunku kamionki rozwijała się od czasów średniowiecza w wielu regionach Japonii, ale do najbardziej znanych należała grupa tzw. Sześciu Starych Pieców (*Rokkoyō* 六古窯). Pojęciem tym są określane centra ceramiczne Seto (瀬戸), Bizen (備前), Echizen (越前), Shigaraki (信楽), Tanba (丹波) oraz Tokoname (常滑), mające

¹ Schemat gatunków ceramiki japońskiej został przedstawiony w: E. Kaminski, *Rezeption japanischer Kultur in Deutschland: Zeitgenössische Keramik als Fallstudie*, Kraków 2014, s. 101. Opis sposobu klasyfikacji ceramiki japońskiej w: ibidem, s. 99-102.

² Schemat rozwoju poszczególnych typów ceramiki w Japonii z uwzględnieniem gatunków gliny i jej właściwości znajduje się w: ibidem, s. 266f.

swoje korzenie w okresie Heian (794-1185) lub Kamakura (1185-1333). Niestety, nawet w wielu najbardziej rozwiniętych ośrodkach nie udało się zachować ciągłości produkcji ceramiki po okresie Meiji (1868-1912). Jednym z takich przykładów był region Echizen, gdzie produkcja niemalże wygasła, a podczas prób jej rewitalizacji odniesiono sukces dopiero w drugiej połowie XX wieku. Realizacja zadań mających doprowadzić do przywrócenia blasku lokalnym warsztatom nie była łatwa, jednakże stała się możliwa dzięki zaangażowaniu wielu osób zarówno na poziomie lokalnym, jak i krajowym. W niniejszym artykule zostaną przedstawione działania podjęte w celu ochrony i rewitalizacji ceramiki Echizen na podstawie wyników badań i obserwacji prowadzonych przez autorkę od 2000 roku³.

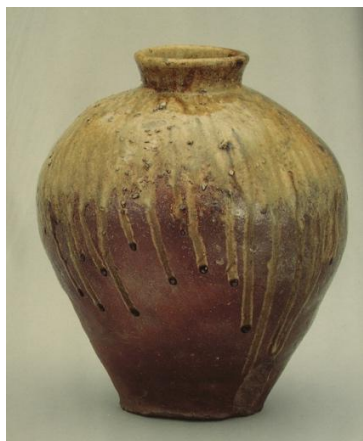
W średniowiecznej Japonii wiele gatunków ceramiki rozwinęło się dzięki silnemu powiązaniu z kulturą ceremonialnego parzenia herbaty, znanej pod pojęciem „drogi herbaty” *chadô* (茶道). Centra związane z wytwarzaniem utensyliów herbacianych cieszyły się finansowym wsparciem lokalnych możnowładców *daimyô* (大名) oraz protekcją wpływowych mistrzów drogi herbaty i w porównaniu z warsztatami wytwarzającymi głównie naczynia codziennego użytku nie miały one problemów z utrzymaniem produkcji i jej kontynuacją przez wiele stuleci⁴. Niestety, Echizen nie należał do regionów istotnych dla rozwoju drogi herbaty, jak to było przykładowo w przypadku ceramiki Seto, i nigdy nie osiągnął tak wysokiego statusu i poziomu produkcji, jak Seto.

Kamionka Echizen należała do typu *yakishime* (焼締め), czyli ceramiki wypalanej w wysokiej temperaturze, pokrytej wyłącznie szkliwem naturalnym (*shinzenyû* 自然釉). Była przeznaczona do codziennego użytku, a jej formy to najczęściej różnego rodzaju naczynia do spożywania posiłków oraz

³ Treść artykułu jest wynikiem badań prowadzonych w tym regionie oraz dużego wsparcia związanych z nim badaczy, a wśród nich przede wszystkim Tanaki Teruhisy 田中照 (Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 oraz Hyûgi Hikaru 日向光 (Fukui-ken Kôgyô Gijutsu Sentâ 福井県工業技術センター), którym serdecznie dziękuję za wszelką pomoc.

⁴ Bardzo ciekawym przypadkiem jest kamionka z pieców Bizen, gdzie z naczyń użytku codziennego rozwinęła się produkcja utensyliów herbacianych. Szczegółowe informacje na ten temat zawiera publikacja M. R. Navarro, *The development of Bizen wares from utilitarian vessels to tea ceramics in the Momoyama period (1573-1615)*, mcrf, Universität Heidelberg 2002.

przechowywania i transportu żywności (il. 1)⁵. Nie budzi więc zdziwienia fakt, iż produkcja tego rodzaju ceramiki bez wsparcia lokalnych *daimyô* mogła stać się nieopłacalna i stopniowo zaniknąć. Proces ten stał się szczególnie widoczny na początku okresu Meiji, kiedy wraz z radykalnymi zmianami i zachwytem Zachodem, przy jednoczesnym zmniejszającym się zainteresowaniu kulturą rodzimą, produkcja ceramiki w regionie Echizen niemalże wygasła⁶.



Il. 1. Naczynie typu *tsubo*, ceramika Echizen, okres Muromachi, XVI w., wys. 37,9 cm. Zdjęcie: cyt. za Fukui-ken Tôgeikan (red., 1995), s. 51

Il. 2. Kuemongama 九右衛門窯 typ *anagama* (穴窯), Echizen-chô, Prefektura Fukui. Zdjęcie: E. Kaminski

Nie we wszystkich regionach sytuacja wyglądała aż tak niekorzystnie, jak w Echizen. W niektórych z nich poprawiła się wtedy, kiedy po początkowej fascynacji Zachodem, tendencja powrotu do własnych korzeni stawała się coraz silniejsza. Proces ten był wyraźnie zauważalny między innymi wśród japońskich artystów ceramików, szukających w swojej twórczości „japońskości”⁷. Punktem kulminacyjnym stało się odkrycie fragmentów

⁵ Poszczególne etapy rozwoju ceramiki Echizen wraz z materiałem ilustracyjnym zostały przedstawione w: D. A. Wood, Tanaka Teruhisa, F. Chance, *Echizen: Eight Hundred Years of Japanese Stoneware*, Birmingham Museum of Art, Minneapolis Museum of Art, Birmingham 1994.

⁶ O historii ceramiki Echizen zob. Tanaka Teruhisa, *Echizenyaki no rekishi* 「越前焼の歴史」, w: Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 (red.), *Echizen no meitô* 『越前の名陶』, Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 1995, s. 101-104 oraz Tanaka Teruhisa, *Kinsei no Echizen* 「近世の越前」, w: Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 (red.), *Mizuno Kuemon to Echizenyaki ten*, 『水野九右衛門と越前焼展』, Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 1991, s. 35-39.

⁷ Kida Takuya 木田拓也, *Shôwa no Momoyama fukkô – tōgei kindaika no tenkan ten* 「昭和の桃山復興 陶芸近代化の転換点」, w: Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan, Kōgeikan (red.)

ceramiki Shino (志野) z okresu Momoyama w miejscu istnienia pieca Mutabora (Mutaboragama) w Ogaya, w regionie Mino, w dzisiejszej prefekturze Gifu, przez wysoko cenionego artystę ceramika Arakawę Toyozô (荒川豊蔵) w 1930 roku⁸. Po tym wydarzeniu nastąpiła moda na eksperymenty techniczne i poznawanie tradycyjnych metod wytwarzania oraz zdobienia ceramiki z okresu Momoyama⁹. Najbardziej intensywny rozwój produkcji naczyń wzorowanych na różnych typach ceramiki tego okresu nastąpił w czasach powojennych, kiedy zainteresowanie ceramików skupiło się na formach i walorach estetycznych naczyń tworzonych na potrzeby „drogi herbaty”. Pomimo iż w centrum zainteresowania znajdowały się głównie utensylia herbaciane, moment odkrycia i zachwyty nad ceramiką okresu Momoyama rozpoczął nowy, ważny okres dla rozwoju tzw. tradycyjnego rzemiosła artystycznego *dentô kôgei* (伝統工芸)¹⁰. Powrót do „japońskości” stał się znowu głównym nurtem w świecie japońskiej sztuki i rzemiosła w drugiej połowie XX wieku, a jednocześnie działania na rzecz ochrony tradycyjnych dóbr materialnych lub ich rewitalizacji stawały się coraz bardziej intensywne¹¹.

Ze względu na wyjątkowo bogatą kulturę ceramiczną Japonii ważne miejsce w tym procesie zajmowały centra ceramiczne, między innymi takie jak Echizen. Zaczęto organizować wystawy tradycyjnego rzemiosła artystycznego, znane pod nazwą Wystaw Tradycyjnego Rzemiosła

東京国立近代美術館 工芸館 *Shôwa no Momoyama fukkô - tôgei kindaiika no tenkan ten*, Tôkyô 2000, s. 96.

⁸ Ibidem, s. 9f.

⁹ Publikacji na temat ceramiki okresu Momoyama jest bardzo wiele. Godne polecenia są przykładowo następujące publikacje: Yabe Yoshiaki 矢部良明 / Takeuchi, Junichi 竹内順一 / Itô Yoshiaki 伊藤嘉章: *Momoyama no chatô* 『桃山の茶陶』, Kôdansha 講談社, Tôkyô 東京 1999; Itô Yoshiaki, *Emergence and Development of Momoyama Tea Ceramics*, w: Kiyô 12 『紀要』 12, Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan 東京国立博物館, Tôkyô 1998 oraz Ito Yoshiaki, Arakawa Masaaki, Karasawa Masahiro, Tsuboi Noriko 伊藤嘉章 / 荒川正明 / 唐澤昌宏 / 坪井則子, *Momoyama tôgei no hana ten - Kiseto - Setoguro - Shino - Oribe - zuroku* 『桃山陶芸の華展 - 黄瀬戸・瀬戸黒・志野・織部 - 図録』, NHK名古屋放送局, Nagoya 2000.

¹⁰ Kida, op. cit., s. 9f.

¹¹ Należy jednak pamiętać, iż ochrona dóbr kultury materialnej to nie tylko pozytywny aspekt kultury Japonii. Powrót do „japońskości” i kształtowanie tożsamości narodowej w okresie powojennym poprzez powrót do tradycyjnego rzemiosła to także kształtowanie się nacjonalizmu. O tym pisze szerzej Kida Takuya w artykule *Traditional Art Crafts (Dentô Kôgei) in Japan: From Reproductions to Original Works*, w: „The Journal of Modern Crafts”, Vol. 3, Berg 2010, s. 19-35.

Japońskiego (*Nihon Dentô Kôgei ten* 日本伝統工芸展)¹² oraz zdecydowano o przyznawaniu honorowego tytułu Żyjącego Skarbu Narodowego (*Ningen Kokuhô* 人間国宝) dla artystów pracujących tradycyjnymi metodami japońskiego rzemiosła artystycznego¹³.

Wraz z falą zainteresowania tradycyjnym rzemiosłem artystycznym, w tym ceramiki japońskiej, dla regionu Echizen pojawiła się szansa na przywrócenie jej dawnego blasku. Echizen szansę tę wykorzystał dzięki aktywności wielu osób, a przede wszystkim dwóch z nich Koyama Fujio (小山富士夫) i Mizuno Kuemon水野九右衛門. Koyama był znanym badaczem ceramiki japońskiego okresu średniowiecza¹⁴, który dokonał kilku bardzo ważnych odkryć archeologicznych w regionie Echizen¹⁵. Jednocześnie był również artystą ceramiką, którego prace można często spotkać na wystawach ceramiki w Japonii. Był przekonany o istotnej roli warsztatów regionu Echizen dla historii rozwoju ceramiki japońskiej i po przeprowadzonych badaniach uznał je w 1947 roku za jedne z najważniejszych wśród typów ceramiki średniowiecznej, dołączając je do znanych już Pięciu Starych Pieców jako szóstą grupę pieców. Od tego czasu używane jest pojęcie Sześciu Starych Pieców *Rokkoyô*. Również jemu

¹² Proces zmian w „tradycyjnym” rzemiosle artystycznym przedstawiła Kida Takuya w wyżej wspomnianym artykule, Kida, ibidem.

¹³ Kida, *Shôwa no Momoyama fukkô – tôtei kindaiika no tenkan ten*, w: Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan, Kôgeikan (red.), op. cit., s. 9f. O systemie *Ningen Kokuhô* zob. *UNESCO international training workshop on the protection of intangible cultural heritage* („Living human treasures” system), Tokyo National Research Institute of Cultural Properties. Tôkyô 2002. Ważną wystawą pokazującą prace artystów uhonorowanych tytułem *Ningen Kokuhô* była 60. Wystawa

Tradycyjnego Rzemiosła Japońskiego zorganizowana w Muzeum Narodowym w Tokio (Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan) od 15.01 do 23.04. 2014 roku 『人間国宝展：生み出された美 伝えゆくわざ：日本伝統工芸展60回記念』 (*Ningen Kokuhô ten: umidasareta bi, tsutaeyuku waza: Nihon Dentô Kôgei ten 60 kai kinen*, oficjalny tytuł w języku angielskim brzmiał: Engendering beauty, preserving techniques : artworks by living national treasures: the 60th Japan Traditional Kôgei exhibition) Informacje o tej wystawie znajdują się na stronie http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1625 (dostęp: 10 lipca 2018).

¹⁴ Jeden z przykładów opracowań Koyamy dotyczących historii ceramiki japońskiej to publikacja Koyama Fujio 小山富士夫: *Nihon no tôji* 『日本の陶磁』, Chûôkôron Bijutsushuppan 中央公論美術出版, Tôkyô 東京 1971.

¹⁵ Mapa z miejscami, w których istnieją pozostałości starych pieców produkujących ceramikę Echizen, została opublikowana i opisana w: Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 (red.), *Echizen no meitô* 『越前の名陶』, Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 1995, s. 101-104.

zawdzięczamy użycie po raz pierwszy nazwy Echizen-yaki (越前焼), które wówczas nazywane były jeszcze Ota-yaki¹⁶.

Po odkryciach Koyamy nastąpił wyraźny zwrot w naukowym zainteresowaniu ceramiką tego regionu, czego wynikiem były badania archeologiczne prowadzone na większą skalę niż dotychczas, działalność wydawnicza, jak również organizowanie wystaw ceramiki Echizen. Przykładem tego zainteresowania mogą być: publikacja z 1949 roku o wczesnych piecach Echizen (*Echizen kogama* 越前古窯), wystawa z 1954 roku z 50 obiektami ceramiki Echizen, odkrycie nowej grupy pieców w 1957 roku oraz wystawa w mieście Fukui w 1962 roku¹⁷. Obecnie znanych jest około 200 pieców z regionu Echizen¹⁸.

Podczas swoich badań Koyama współpracował z Mizuno Kuemonem, nauczycielem zainteresowanym ceramiką tworzoną w regionie, w którym mieszkał, i będącym jednocześnie „uczniem” (*shiji* 師事) Koyamy¹⁹. Tanaka Teruhisa, znakomity znawca ceramiki Echizen, w rozmowach z autorką wielokrotnie podkreślał, iż Mizuno Kuemon odegrał najważniejszą rolę w procesie jej rewitalizacji na poziomie społeczności lokalnej, a jego aktywność obejmowała wiele aspektów – od badań archeologicznych po próby odtworzenia średniowiecznych technik produkcji. Mizuno nie tylko teoretycznie zajmował się ceramiką Echizen, lecz również zaczął tworzyć kolekcję ceramiki Echizen, jej pozostałości archeologicznych oraz materiałów archiwalnych. Jego olbrzymie zaangażowanie pozwoliło na otwarcie muzeum Mizuno Kotōji-kan 水野古陶磁館 w 1968 roku²⁰. Stopniowo ceramika Echizen stawała się znana zarówno wśród badaczy i ceramików, jak również wśród szerokiej rzeszy osób niezwiązanych z tą dziedziną rzemiosła. Kroki podjęte

¹⁶ Tanaka, *Echizenyaki no rekishi* 「越前焼の歴史」, w: Fukui-ken Tōgeikan (red.), ibidem, s. 96.

¹⁷ Kokuritsu Fukui Daigaku Gakugeigakubu Nōrin Keizaigaku Kenkyūshitsu 国立福井大学学藝学部農林経済学研究室 *Echizen kogama no kenkyū: tokuni sono nōmin seikatsu ni okeru nōgyō keizai shiteki kōsatsu* 『越前古窯の研究 : 特にその農民生活における農業経済史てき考察』, Fukui 1949.

¹⁸ Oficjalna strona Echizen Kogama Hakubutsukan (越前古窯博物館 Echizen Old Kiln Museum): <http://info.pref.fukui.lg.jp/tisan/e-old-kiln/facility.html> (dostęp: 13.07.2018).

¹⁹ Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 (red.), *Mizuno Kuemon to Echizenyaki ten*, 『水野九右衛門と越前焼展』, Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 1991, s. 41-49.

²⁰ Dokładne informacje na ten temat znajdują się w: Sawada Yoshiharu 沢田由治: 「水野古陶磁館」開館, w: *Tōsetsu*, 184 『陶説』 184, Tōkyō 1968, s. 31-34.

przez Mizuno Kuemona to wyjątkowy przykład inicjatywy lokalnej, służący ochronie i rewitalizacji dóbr kultury materialnej, który powinien zaczynać się już na poziomie lokalnym, a nie dopiero na poziomie działań ministerialnych.

Punktem zwrotnym w procesie rewitalizacji ceramiki Echizen stały się lata 1970., kiedy aktywność Koyamy i Mizuno spotkała się z bardzo dużym zainteresowaniem. Dzięki oficjalnemu wsparciu władz administracyjnych regionu został przygotowany teren przeznaczony na galerie sztuki ceramicznej, działalność badawczą oraz warsztaty, z możliwością użytkowania go na korzystnych warunkach. Teren ten nosił nazwę Echizen Tôgei-mura, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy „Wioska ceramiki Echizen”. Stopniowo artyści ceramicy osiedlali się w Tôgei-mura, a w 1971 roku powstało muzeum ceramiki Echizen, nazwane Muzeum Ceramiki Prefektury Fukui (Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館) powstałe z kolekcji Mizuno Kuemona oraz Park Ceramiki Echizen (Echizen Tôgei Kôen 越前陶芸公園), w którym znajdują się rzeźby i instalacje ceramiczne²¹. We współpracy z pracownikami muzeum oraz artystami ceramikami Kuemon kontynuował swoje badania nad tradycyjnymi metodami wytwarzania i wypalania ceramiki Echizen. Najważniejszy eksperyment, o olbrzymim znaczeniu dla rewitalizacji ceramiki Echizen, przeprowadził w 1986 roku. Mizuno zdecydował się na budowę pieca będącego kopią pieców z okresu Kamakura, używanych w regionie Echizen i sam eksperyment wypalania (il.2). Modelem stał się piec Kamichôsa-kogama (上長佐古窯), który odkrył wraz z Koyamą podczas prac archeologicznych. Był to piec typu *anagama* (穴窯) z około 1230 roku, utworzony wewnątrz zbocza wzgórza o 12 metrach długości, od 2 do 2,5 metrów szerokości oraz od 1 do 1,6 metrów wysokości. Część służąca wypalaniu ceramiki (*shôseishitsu* 焼成室) miała długość około 7 metrów. W eksperymencie brało udział wielu ceramików z tej wioski, przygotowując naczynia typu *kame* 甕, *tsubo* 壺 i *suribachi* 搗鉢, które zostały poddane procesowi wypalania przy użyciu drewna przez 183 godziny w

²¹ W skład Fukui-ken Tôgeikan wchodzi archiwum (*shiryôkan* 資料館, prezentujące zbiory ceramiki Echizen od średniowiecza po współczesność, pawilon herbaciany Chaen 茶苑 usytuowany w ogrodzie, oraz miejsce, w którym są prowadzone kursy tworzenia naczyń ceramicznych. Dokładne informacje o działalności Fukui-ken Tôgeikan w języku japońskim znajdują się na stronie <https://www.tougeikan.jp/shiryokan.html> (dostęp: 25.07.2018).

temperaturze 1260 stopni²². Pierwszy eksperyment nie udał się, co pokazuje (i.3), na której widzimy naczynia bezpośrednio po wypaleniu pokazane w przestrzeni wystawowej Muzeum Fukui-ken Tôgeikan w sposób, w jaki były ustawione w piecu Kuemongama. Są one w większości przypadków zniekształcone, popękane i pokryte szarą warstwą stopionego popiołu. Mimo iż wyniki eksperymentu nie były zadowalające, wzbudził on olbrzymie zainteresowanie specjalistów i rozślawił ceramikę Echizen.

Mizuno postanowił raz jeszcze podjąć wyzwanie, powtarzając eksperyment rok później i osiągając znacznie lepszy rezultat. Również w ten eksperyment byli zaangażowani naukowcy, ceramicy oraz społeczność lokalna. Wyniki uzyskane podczas dwóch eksperymentów miały zostać sprawdzone i poprawione w kolejnym wypalaniu zaplanowanym przez Mizuno na rok 1989, lecz niestety jego choroba przerwała wszelkie przygotowania. Wkrótce po jego śmierci zostały one podjęte na nowo przez Stowarzyszenie Kuemongama no kai, utworzone w celu upamiętnienia aktywności Mizuno poprzez kontynuację jego wysiłków na rzecz rewitalizacji ceramiki Echizen. Członkowie stowarzyszenia, wspierani przez lokalną społeczność, przeprowadzili kolejne dwa eksperymenty w 1992 i 1993 roku, osiągając rezultaty przekraczające ich oczekiwania²³. Uzyskane wyniki są po dzień dzisiejszy wykorzystywane przez ceramików tworzących w regionie Echizen.

Wyniki eksperymentów z Kuemongama zachęciły lokalnych artystów ceramików do dalszych poszukiwań i opracowania bardziej wydajnych rozwiązań technicznych przy budowie pieców, sposobie wypalania i tworzenia mieszanek gliny. Podjęte działania są bardzo istotne ze względów ekonomicznych, ponieważ ilość opału użytego do jednorazowego wypalania w piecu *anagama* to zwykle ponad 2 tony drewna dodawanego do pieca bez przerwy przez kilka dni i nocy przez kilkusobowy zespół ludzi uczestniczących w wypalaniu. Nic więc dziwnego, że artyści ceramicy

²² Dokładny opis eksperymentu znajduje się w: Tanaka Teruhisa 田中照久: *Kuemongama Shōsei Jikken no Kiroku Hōkoku yori* 「九右衛門窯焼成実験の記録報告より」, „Tōsetsu”, nr 497 『陶説』 497, Nihon Tōjiki Kyōkai (Japan Ceramic Society), Tōkyō 1994, s. 91-100.

²³ Zob. Tanaka Teruhisa, *Echizenyaki no rekishi* 「越前焼の歴史」, w: Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 (red.), op. cit., s. 98ff.

używający pieców opalanych drewnem (*makigama* 薪窯), wypalają je raz lub dwa razy w roku, czekając na optymalne warunki atmosferyczne.

W ramach intensywnych działań na rzecz rewitalizacji ceramiki Echizen po eksperymentach w piecu Kuemongama została podjęta decyzja o współpracy z ceramikami z innych regionów i stworzeniu nowego pieca do dalszych eksperymentów, tym razem typu *noborigama* (登窯), nazwanego Etsunangama (越前窯) (il.4). *Noborigama* składa się z kilku komór służących do ustawienia w nich naczyń oraz komory, w której spalana jest większa część zgromadzonego drewna. Podczas wypalania drewno jest również dodawane przez otwory boczne. Ten rodzaj pieca jest bardziej wydajny i łatwiejszy do wypalania, ale często daje mniej spektakularne rezultaty niż *anagama*, gdzie płomień ognia i mieszanka popiołu z dużą siłą uderzają w naczynia zgromadzone wewnątrz pieca, pozostawiając na nich swoje wyraźne ślady. Piec Etsunangama został stworzony na wzór wyjątkowo wydajnych pieców z Seto (dzisiejsza Prefektura Aichi) i zbudowany pod kierunkiem jednego z najbardziej znanych i cenionych artystów ceramików z Seto, Katō Tōkurō 加藤唐九郎.



Il. 3. Naczynia po wypaleniu w piecu Kuemongama, wystawa stała w Fukui-ken Tōgeikan w 2003 roku. Zdjęcie: E. Kaminski

Il. 4. Etsunangama 越前窯, typ *noborigama*, Echizen-chō, Prefektura Fukui. Zdjęcie: E. Kaminski

Efekty działań zapoczątkowanych przez Koyamę Fujio oraz Mizuno Kuemona na rzecz rewitalizacji ceramiki Echizen są obecnie widoczne w różnych dziedzinach, począwszy od wystaw średniowiecznej i współczesnej ceramiki Echizen, badań i publikacji, aż po kursy wytwarzania naczyń w stylu

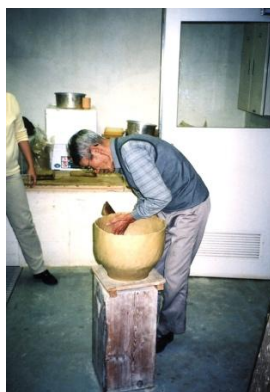
Echizen, prowadzone dla lokalnych mieszkańców i turystów. Ponadto działalność lokalna jest wzbogacana przez współpracę z innymi regionami, co jest również widoczne we współcześnie wytwarzanych naczyniach z wpływami form, typów zdobień i glazury spoza korpusu ceramiki Echizen. Ciekawą innowacją było stworzenie pawilonu herbacianego Chaen (茶苑) przy muzeum Fukui-ken Tôgeikan, gdzie można wypić herbatę, podziwiając piękno czarek (*chawan* 茶碗) wykonanych przez lokalnych artystów. Jak już wcześniej wspomniano, piece Echizen nie były związane z produkcją utensyliów herbacianych, dlatego też powstanie pawilonu i produkcja ceramiki używanej w kulturze drogi herbaty wskazuje nie tylko na rewitalizację ceramiki Echizen, ale również na jej rozwój w nowym kierunku.

Oprócz dotychczas wspomnianych miejsc znajdujących się na terenie „Wioski ceramiki Echizen” działają tam jeszcze dwa inne ośrodki wnoszące znaczący wkład w upowszechnianie wiedzy o kulturze ceramicznej Echizen. Należą do nich Echizen Tôgei-mura Kôryû Kaikan (越前陶芸村交流会間) znany pod nazwą Echizen Ceramic Art Center, gdzie są organizowane konferencje oraz wystawy ceramiki współczesnej z regionu, oraz Centrum Technologii Przemysłowej Prefektury Fukui (Fukui-ken Kôgyô Gijutsu Sentâ 福井県工業技術センター). To drugie miejsce zajmuje się aspektami technologicznymi oraz badaniami dotyczącymi konstrukcji pieców i materiałów używanych do produkcji ceramiki. **II.5** przedstawia dla przykładu wyniki badań gliny używanej w Echizen, poddanej procesowi wypalania w różnych temperaturach i o zróżnicowanym składzie chemicznym. Różnice te wpływają nie tylko na właściwości czerepu, lecz również na walory estetyczne naczyń.



II. 5 Glina z regionu Echizen. Zdjęcie: Eva Kaminski

Dla zobrazowania efektów rewitalizacji ceramiki Echizen zostanie przedstawionych 6 przykładów ceramiki współczesnej od najbardziej tradycyjnej (Fujita Jûroemon 藤田重良衛門), poprzez eksperymenty twórcze z nowymi formami z zastosowaniem materiałów występujących w regionie Echizen (Masudaya Kôsei 舛田屋光生, Hyûga Hikaru 日向光, Murashima Jun 村島順), aż po świadome sięganie do tradycji ceramicznej innych regionów Japonii (Hattori Yasumi 服部泰美) i ze szczególnym zainteresowaniem utensyliami herbacianymi (Yamada Kazu 山田和).



Il. 6. Naczynie typu *tsubo*, ceramika Echizen, Fujita Jûrôemon 藤田重良衛門, 1992, wys. ok. 32 cm. Zdjęcie: Fujita Jûrôemon

Il. 7. Fujita Jûrôemon, technika *nejitate* (*nejitate seikei* ねじたて成形). Zdjęcie: E. Kaminski

Il. 8. Naczynie typu *tsubo*, ceramika Echizen, Masudaya Kôsei 舛田屋光生, 1992, wys. ok. 65 cm, śr. ok. 60 cm. Zdjęcie: Masudaya Kôsei

Spośród artystów ceramików w regionie Echizen największą rolę w kultywowaniu tradycyjnych technik ceramicznych odegrał Fujita Jûroemon, który otrzymał tytuł Mukei Bunkazai (無形文化財). W jego warsztacie nazywanym Tairagama (たいら窯) były wytwarzane naczynia w tradycyjnej technice *nejitate* (*nejitate seikei* ねじたて成形), stworzonej w regionie Echizen

(il.6 i il.7)²⁴. Masudaya Kōsei oraz Hyûga Hikaru kontynuują tradycję regionu Echizen, poszukując nowych form i nieeksponowanych dotychczas walorów estetycznych gliny z miejscowych złóż, nawiązując przy tym do tradycji okresu Momoyama (il.8 i il.9). Znakiem rozpoznawczym Murashimy Juna są niewielkie czajniczki do parzenia herbaty *kyûsu* 急須o rustykalnych powierzchniach z charakterystycznym dla Echizen szkliwem naturalnym (*shizenyû*), tworzonym przez siłę płomieni i popiół spalonego drewna. (il.10). Hattori Yasumi, opierając się na tradycji ceramiki Echizen, chętnie sięga do motywów dekoracyjnych, kolorystyki oraz szkliwa charakterystycznych dla innych regionów Japonii (il.11). Odległym od tradycji Echizen, ale również najbardziej innowacyjnym artystą regionu jest Yamada Kazu, który swoją twórczość poświęcił przede wszystkim utensyliom herbacianym opartym na tradycjach ceramicznych Seto. Jego czarki do herbaty (*chawan*), naczynia do wody (*mizusashi*) oraz naczynia do kompozycji kwiatowych (*hanaike*) zachwycają współczesnych mistrzów drogi herbaty, pojawiając się w znanych galeriach i muzeach (il.12).



Il. 9. Naczynie do kwiatów typu *hanaike* (花生け), Hyûga Hikaru 日向光, wys. ok. 23 cm, śr. ok. 11 cm. Zdjęcie: Hyûga Hikaru

Il. 10. Czajniczki do zielonej herbaty (*kyûsu*急須), Murashima Jun 村島 順, wys. ok. 12 cm, z warsztatu. Zdjęcie: E. Kaminski

²⁴ Po śmierci Fujita Jûroemona w latach 2013-2015 w jego warsztacie przeprowadzono szereg badań naukowych związanych z różnymi aspektami działalności artystycznej Fujity. Efektem tych badań była wyjątkowa na skalę krajową publikacja Echizenyaki Tairagama: kôbô chôsakai 越前焼たいら窯工房調査会 (red.): 『越前焼たいら窯:工房調査報告書』 Echizenyaki Tairagama: kôbô chôsa hôkokusho, Fukui-ken Tôgeikan 福井県陶芸館 2017.



Il. 11. Czarka do herbaty typu *yunomi* (湯呑), Hattori Yasumi 服部泰美. Zdjęcie cyt. za: Yasumi Hattori Official Site <http://potter.p1.bindsite.jp/index.html> (dostęp: 7.08.2018).

Il. 12. Czarka do herbaty typu *chawan*, ceramika typu *shino* (*shino chawan* 志野茶碗), wys. 9,2 cm, śr. 14,0 cm, Yamada Kazu 山田和, zdjęcie cyt. za: katalog z wystawy *Shino Yamada Kazu sakutô-ten*, Mitsukoshi Nihonbashi honten 9.12.–15.12.2003, Tōkyō 2003, il. 4.

Rozpoczęte w połowie XX wieku działania Koyamy Fujio i Mizuno Kuemona, kontynuowane przez kolejne pokolenia naukowców, artystów ceramików, lokalnej społeczności i władz administracyjnych prefektury Fukui, doprowadziły do odtworzenia silnego centrum ceramicznego w regionie Echizen. Ukoronowaniem tych starań było utworzenie kompleksu muzealnego Echizen Old Kiln Museum (Echizen Kogama Hakubutsukan 越前古窯博物館) jesienią 2017 roku jako uhonorowanie wkładu Mizuno Kuemona w proces badań i rewitalizacji ceramiki regionu Echizen. Muzeum ma służyć prezentacji jego zbiorów, znanych obecnie pod nazwą Fukui-ken Tōjiki Shiryō – Mizuno Korekushon (福井県陶磁器資料, 水野九右衛門コレクション), zaliczonych do Państwowych Dóbr Kultury Materialnej²⁵ (Kuni Tōroku Yūkei Bunkazai 国登録有形文化財). Muzeum stało się również centrum badań nad ceramiką Echizen, spełniając jednocześnie cele dydaktyczne jako miejsce wymiany doświadczeń i spotkań wśród społeczności lokalnej. Do kompleksu muzealnego należy również dom rodzinny Mizuno, wybudowany w tradycyjnym stylu w 1835 roku częściowo

²⁵ Tłum. własne.

przeniesiony do Echizen Tōgei-mura. Ponadto innowacyjnym rozwiązaniem było stworzenie dwóch pawilonów herbacianych *chashitsu* (茶室), w których odbywają się spotkania herbaciane *ochakai* お茶会. Spotkania te są nazywane Tenshin Chakai (天心茶会) od nazwiska znanego historyka sztuki i autora *Księgi herbaty* opublikowanej w 1906 roku, Okakura Tenshin 岡倉天心. Większy pawilon nosi nazwę Tenshin-dō 天心堂、, a mniejszy Tenshin-an 天心庵. Nazwa nawiązuje do regionu Echizen za pośrednictwem ojca Okakury, samuraja w domenie feudalnej Fukui (Fukui Han 福井藩). Stworzenie dwóch nowych pawilonów herbacianych w kompleksie muzealnym Echizen Kogama Hakubutsukan, oprócz dotychczasowego pawilonu Chaen w Fukui-kei Tōgeikan, pozwoliło nawiązać do kultury herbaty i umożliwiło zaistnienie ceramiki Echizen również w świecie drogi herbaty *chadō*. Dzięki ochronie dóbr materialnych i rewitalizacji ceramiki Echizen stworzono miejsce, gdzie tradycja łączy się ze współczesnością, pozwalając na podziwianie dzieł sztuki ceramicznej w malowniczym zakątku Echizen-chō, w otoczeniu natury, która na równi z pracą artystą przyczyniła się do ich powstania²⁶.

Bibliografia

Echizenyaki Tairagama: kōbō chōsakai 越前焼たいら窯工房調査会 (red.), 『越前焼たいら窯:工房調査報告書』 Echizenyaki Tairagama: kōbō chōsa hōkokusho, Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 2017.

Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 (red.), *Mizuno Kuemon to Echizenyaki ten*, 『水野九右衛門と越前焼展』, Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 1991.

Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 (red.), *Echizen no meitō* 『越前の名陶』, Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 1995.

Itō Yoshiaki, *Emergence and Development of Momoyama Tea Ceramics*, w: *Kiyō* 12 『紀要』 12, Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan 東京国立博物館, Tōkyō 1998.

²⁶ Na temat roli natury w kształtowaniu naczyń ceramicznych: E. Kaminski, *The birth of artwork: Japanese ceramics between human creativity and the power of nature* (referat, SACP *Power and Creativity in Modern East Asian Philosophy*, Kraków 8–11.06.2018).

Ito Yoshiaki, Arakawa Masaaki, Karasawa Masahiro, Tsuboi Noriko伊藤嘉章／荒川正明／唐澤昌宏／坪井則子, *Momoyama tôgei no hana-ten – Kiseto – Setoguro – Shino – Oribe – zuroku* 『桃山陶芸の華展－黄瀬戸・瀬戸黒・志野・織部－図録』, NHK名古屋放送局, Nagoya 2000.

Kaminski Eva, *Rezeption japanischer Kultur in Deutschland: Zeitgenössische Keramik als Fallstudie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Kida Takuya 木田拓也, *Shôwa no Momoyama fukkô – tôgei kindaika no tenkanten* 「昭和の桃山復興：陶芸近代化の転換点」, w: Tôkyô Kokuritsu Kindai Bijutsukan, Kôgeikan (red.) 東京国立近代美術館 工芸館, *Shôwa no Momoyama fukkô – tôgei kindaika no tenkanten* 『昭和の桃山復興、陶芸近代化の転換点, Tôkyô 2000, s. 9-14, wersja w j. ang. s. 15-19.

Kida Takuya 木田拓也, *Traditional Art Crafts (Dentô Kôgei) in Japan: From Reproductions to Original Works*, w: „The Journal of Modern Crafts”, Vol. 3, Berg 2010, s. 19-35.

Kokuritsu Fukui Daigaku Gakugeigakubu Nôrin Keizaigaku Kenkyûshitsu (red.) 国立福井大学学藝学部農林経済学研究室, *Echizen kogama no kenkyû: tokuni sono nômin seikatsu ni okeru nôgyô keizai shiteki kôsatsu* 『越前古窯の研究：特にその農民生活における農業経済史てき考察』, Fukui 1949.

Koyama Fujio小山富士夫, *Nihon no tôji* 『日本の陶磁』, Chûôkôron Bijutsushuppan 中央公論美術出版, Tôkyô 東京1971.

Navarro Maria Roman, *The development of Bizen wares from utilitarian vessels to tea ceramics in the Momoyama period (1573-1615)*, mcrf, Universität Heidelberg 2002.

Sawada Yoshiharu 沢田由治, 「水野古陶磁館」開館, w: „Tôsetsu”, 184 『陶説』 184, Nihon Tôjiki Kyôkai (Japan Ceramic Society), Tôkyô 1968, s. 31-34.

Tanaka Teruhisa 田中照久, *Kûemongama Shôsei Jikken no Kiroku Hôkoku yori* 「九右衛門窯焼成実験の記録報告より」, w: „Tôsetsu”, 497 『陶説』 497, Nihon Tôjiki Kyôkai (Japan Ceramic Society), Tôkyô 1994, s. 91-100.

- Tanaka Teruhisa 田中照久, *Tokonamegama to Etsunangama*
「常滑窯と越前窯」, w: „Kōkogaku journal”, 396 『考古学ジャーナル』 396, s.
31-36.
- Tanaka Teruhisa „Kinsei no Echizen” 「近世の越前」, w: Fukui-ken
Tōgeikan 福井県陶芸館 (red.), *Mizuno Kuemon to Echizenyaki ten*,
『水野九右衛門と越前焼展』, Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館 1991, s. 35-
39.
- Tanaka Teruhisa 田中照久, Echizen-yaki no rekishi 「越前焼の歴史」, w:
Fukui-ken Tōgeikan (red.) 福井県陶芸館, *Echizen no meitō* 『越前の名陶』,
Fukui-ken Tōgeikan 福井県陶芸館, Fukui 1995, s. 96-115.
- Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan (red.) 『人間国宝展 :
生み出された美、伝えゆくわざ : 日本伝統工芸展60回記念』 (*Ningen Kokuhō ten:
umidasareta bi, tsutaeyuku waza: Nihon Dentō Kōgei ten 60 kai kinen*, Tōkyō
2014.
- Tokyo National Research Institute of Cultural Properties (red.) UNESCO
international training workshop on the protection of intangible cultural
heritage („Living human treasures” system), Tokyo National Research
Institute of Cultural Properties, Tōkyō 2002.
- Wood Donald A., Tanaka Teruhisa, Chance Frank, *Echizen: Eight Hundred
Years of Japanese Stoneware*, Birmingham Museum of Art, Minneapolis
Museum of Art, Birmingham 1994.
- Yabe Yoshiaki 矢部良明, Takeuchi Junichi 竹内順一, Itō Yoshiaki 伊藤嘉章,
Momoyama no chatō 『桃山の茶陶』, Kōdansha 講談社, Tōkyō 東京 1999.

Dwuwymiarowa przestrzeń publiczna: jak przenoszono dramat *Kanadehon chūshingura* ze sceny teatru *kabuki* do XIX-wiecznego drzeworytu

W okresie Edo (1603–1868) teatr *kabuki* oraz wydawcy drzeworytów tworzyli dobrze współpracujący segment japońskiego rynku kulturalnego. Premiery zapowiadały rozklejane na ulicach druki *tsuji banzuke*, odgrywające rolę dzisiejszych plakatów, a już w następnych dniach widzowie mogli kupić drzeworyt przedstawiający portret ulubionego aktora w roli jednego z bohaterów oraz ilustracje poszczególnych aktów sztuki. Autorzy tych obrazów stworzyli specjalny język symboli, pozwalający przenieść trójwymiarową przestrzeń sceniczną na dwuwymiarową kartę papieru.

Różne sposoby takiego przedstawiania przestrzeni w dwuwymiarowym obrazie wykorzystywano od XVIII w., aby zilustrować dramat *Kanadehon chūshingura*. Ta słynna opowieść o zemście 47 roninów powstała jako jedenastoaktowa sztuka dla teatru lalkowego *bunraku*, a następnie została „przepisana” na role aktorów *kabuki* i od czasów premiery w 1748 roku jest nieprzerwanie inscenizowana. Jako jedna ze słynniejszych sztuk *Chūshingura* była ilustrowana drzeworytami autorstwa bardzo wielu, także największych, artystów tego gatunku. Wynikało to z popularności tematu i pewności, że druki się sprzedadzą niemal niezależnie od tego, jaki styl by reprezentowały. Duża ilość materiału badawczego, jaki zachował się do naszych czasów, pozwala odnaleźć wspólne cechy „języka obrazów” i zaprezentować je właśnie na przykładzie tej sztuki.

Spojrzenie na proces rozpowszechniania informacji o spektaklu pozwoli zobaczyć, w jakim kontekście obrazy teatralne pojawiały się w realiach miejskiego środowiska okresu Edo.

Po raz pierwszy widz mógł zetknąć się z przedstawieniem, gdy zobaczył plakat na słupie ulicznym – *tsuji banzuke*. Był to rodzaj programu teatralnego, zawierający tytuł sztuki, nazwę teatru, na deskach którego ja

wystawiano, listę nazwisk występujących w niej aktorów i kantorów oraz datę premiery. Obowiązkowym elementem takiego druku była również ilustracja przedstawiająca najsłynniejsze sceny dramatu¹. Prezentowani aktorzy najczęściej byli ubrani w kostiumy z ich rodowymi herbami. Na ilustracjach *tsuji banzuke* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie i z Museum Of Fine Arts w Bostonie można zobaczyć sceny z aktów I, V, VI, VII i IX. Aktorzy na kostiumach mają herb swojego rodu aktorskiego oraz postaci, w którą wcielają się na scenie. Dobrym przykładem jest Honzō w akcie IX – na jego lewym rękawie widać *kanji* 本 (jap. *hon*), pierwszy znak jego scenicznego imienia 本蔵 (Honzō), na prawym zaś – herb rodziny Ichikawa, z której pochodził aktor wcielający się w przedstawioną postać. Wybrano tu sceny ilustrujące najsłynniejsze momenty przedstawienia: wielki prolog z Aktu I, morderstwo na górskiej drodze z Aktu V, *seppuku* z Aktu VI, czytanie listu z Aktu VII oraz ślub Konami i Riky i w Akcie IX. Tak jak w przypadku każdego plakatu, komunikat przedstawiony słowem i obrazem musiał być jasny, dlatego wybrano charakterystyczne i rozpoznawalne na pierwszy rzut oka sceny.

Po zobaczeniu „plakatu” potencjalny widz mógł zdecydować, czy wybierze się na tę sztukę czy też nie. Jeśli postanowił ją zobaczyć, szedł do teatru na cały poranny lub popołudniowy spektakl. Wszystkie odbywały się przed zmierzchem, żeby uniknąć zapalania świec w drewnianym budynku. Podczas gdy w teatrze widz wybierał z menu posiłek, w innej części miasta drukowano jeszcze portery aktorów, które miały być dostępne zaraz po premierze. Projekt drzeworytu można było wykonać dopiero w chwili, gdy znano nazwiska aktorów wcielających się w poszczególne role. Wprawdzie figury postaci były ryte wcześniej, ale ich twarze i herby rodowe dodawano w ostatniej chwili.

¹ Smith II (2003). Przykłady takich druków znajdują się między innymi w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK VI-4619) oraz w Museum of Fine Arts w Bostonie (<https://www.mfa.org/collections/object/kabuki-playbill-tsuji-banzuke-for-kanadehon-ch%C3%BBshingura-at-the-kiri-theater-224734>, dostęp: 24.09.2018).



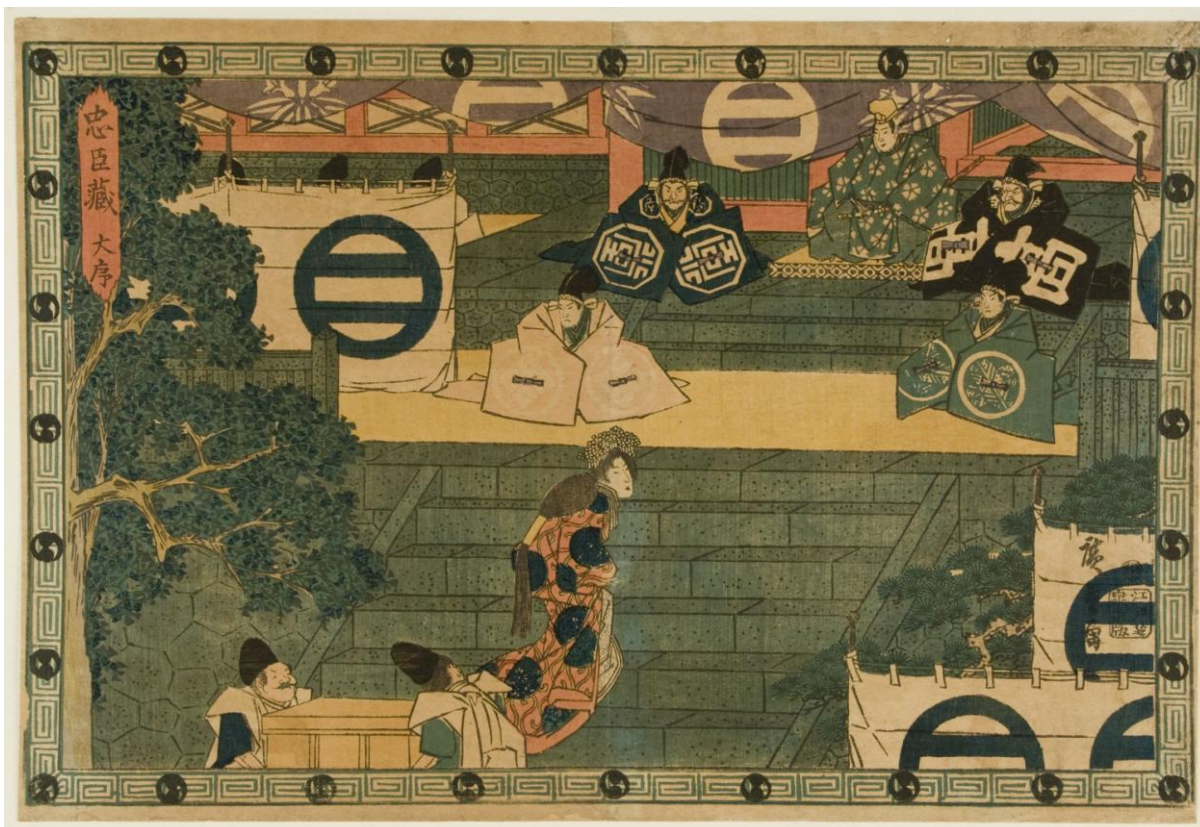
Il. 1. Shunshō, *Nakamura Nakazō I jako Sadakurō*, 1766–1790, drzeworyt barwny na papierze, Muzeum Narodowe w Krakowie, depozyt w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, MNK VI-803.

Il. 2. Shun'ei, *Aktor Nizaemon Kataoka VII jako Kō no Moronao*, ok. 1795 (odbitka współczesna), drzeworyt barwny na papierze, Muzeum Narodowe w Krakowie, depozyt w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, MNK VI-4920

Ciekawym przykładem drzeworytu spełniającego funkcje dziś przypisywane plakatom jest portret aktora Nakamury Nakazō I w roli Sadakurō autorstwa Shunshō (1726–1792/1793)(**il. 1**). W dramacie *Kanadehon chūshingura* Sadakurō był dawniej samurajem Enyi Hanganą, ale po śmierci swego pana jako ronin zaczął napadać ludzi na górskiej drodze. Pojawia się w Akcie V, atakuje i zabija starszego mężczyznę, a potem sam ginie, omyłkowo zastrzelony przez innego ronina. Od premiery dramatu w 1748 roku aż do 1766 roku aktorzy grający tę rolę nosili zwykłe ubranie, mające kojarzyć się z górskim zbójem. Punktem zwrotnym okazał się rok 1766, kiedy w rolę tę wcielił się Nakamura Nakazō I. Intencją twórcy spektaklu było obsadzenie aktora w tej epizodycznej roli za karę za jego nieodpowiednie zachowanie. Nakazō I był jednak tak utalentowany, że z niepozornego epizodu stworzył

kreację, która przeszła do historii. Ubrał poszarpane, czarne kimono z herbami rodzinnymi, uczesał włosy w kucyk na szczycie głowy i przypasał sobie dwa miecze, podkreślając swoje samurajskie pochodzenie. Ponadto pomalował sobie twarz, ramiona i nogi na biało, nawiązując tym do szlachetnie urodzonej warstwy społecznej. Dodatkowo, ponieważ scena z Sadakurō odbywała się podczas deszczowej nocy, aktor oblał się wodą i kompletnie mokry wkroczył na scenę. Ogromne wrażenie, jakie jego gra wywarła na widzach, spowodowało, że od tej pory wszyscy grający tę rolę używają tego kostiumu. Na jego rozpoznawalność z pewnością wpłynęła też wielka popularność drzeworytów przedstawiających Sadakurō w tym właśnie kostiumie. Wśród prezentowanych ilustracji znajduje się portret autorstwa Shunshō.

Kolejnym typowym przykładem portretu aktorskiego jest drzeworyt przedstawiający Nizaemona Kataoke w roli czarnego charakteru sztuki *Kanadehon chūshingura*, Kō no Moronao (il.2). Został tu uchwycony w teatralnej pozie *mie*, w której aktor zastyga na chwilę po wejściu na scenę lub w kulminacyjnym momencie. *Mie* wraz z kostiumem, makijażem i herbami rodowymi tworzą zestaw cech identyfikujących daną postać dramatu. Jedynym elementem wyróżniającym aktora na tego rodzaju portrecie jest jego twarz, całkowicie zresztą pokryta stylizującym makijażem. Oba drzeworyty odgrywały rolę swego rodzaju plakatu aktorskiego okresu Edo. Sprzedawano je pojedynczo, zwykle przy okazji wystawiania konkretnej sztuki na deskach teatru. Jeśli widzowi spektakl się spodobał, mógł zakupić zestaw drzeworytów ilustrujących najważniejsze momenty w sztuce lub wybrane sceny z każdego aktu. Takie serie nazywano *monogatari-e*, czyli „historia w obrazach”. Jedną z takich serii stworzył ok. 1836 roku Hiroshige (1797–1858), przedstawiając po jednej scenie z każdego z dziesięciu aktów sztuki oraz sześć scen z aktu finałowego. Każda z ilustracji zawiera unikatowe dla siebie elementy, co czyni je łatwo rozpoznawalnymi jako części *Chūshingury*.



Il. 3. Hiroshige, *Kanadehon chūshingura, Wielkie otwarcie*, ok. 1836, drzeworyt barwny na papierze, Muzeum Narodowe w Krakowie, depozyt w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, MNK VI-1660

W Akcie I, zwanym też *Daijō (Wielkie otwarcie)*, następuje prezentacja głównych bohaterów sztuki i zawiązuje się akcja, dlatego bardzo ważnym elementem tej części sztuki są symbole identyfikujące postaci na ilustracji (il.3). Tego rodzaju prezentacja jest charakterystyczna dla spektakli lalkowego teatru *bunraku*, z którego *Chūshingura* została przeniesiona do *kabuki*. Zarówno osoby odpowiedzialne za scenografię i kostiumy na scenie, jak i ilustratorzy wykorzystywali ten fragment do przekazania widzowi informacji, kto jest kim w tym dramacie.

Jednym z charakterystycznych elementów niosących taką informację są herby. Na ilustracji Hiroshige są one umieszczone na parawanach i podwieszanej kurtynie, a także na kostiumach (*daimon*).

1. Herb rodu Ashikaga – dwie poziome linie w okręgu, *maru ni futatsubiki*²;
2. Herb rodu Minamoto – kwiat goryczki (łac. *Gentiana scabra*) nad liśćmi bambusa, *sasarindō*³;
3. Herb Kō no Moronaa – kwiat paulowni, *go-san-no kiri*⁴, lub chiński znak *kō* (高), oznaczający „wysoki”, „wyniosły” lub „drogi”. Moronao, mistrz protokołu dworu szoguna i główny czarny charakter w sztuce, jest arogancki i chciwy. Zaleca się do damy Kaoyo, żony Enyi Hangan, a gdy zostaje odrzucony, obraża jej męża, który odpowiada na prowokację, atakując mieczem. W finałowym akcie Moronao zostaje zabity przez czterdziestu siedmiu roninów, którzy zbrojnie zaatakowali jego posiadłość;
4. Herb Enyi Hangan Takasady – dwa skrzyżowane ptasie pióra, *kokomochi ni chigai-taka-no ha*⁵. Hangan miał towarzyszyć przyjęciu wysłanników cesarza na dworze szoguna. Dał się sprowokować obraźliwemu zachowaniu Moronaa, zaatakował go i ranił, w wyniku czego został skazany na śmierć przez popełnienie *seppuku*. W swoich ostatnich słowach Hangan zwrócił się do wiernego dowódcy, Yuranosuke, polecając mu, aby pomścił tę śmierć.
5. Herb Momonoia Wakasanosuke Yasuchiki – cztery czworokąty wewnątrz piątego czworokąta znajdującego się w okręgu, *maru ni sumitate-yotsume*⁶. Wakasanosuke przyjmował cesarskich wysłanników wraz z Hanganem, ale uniknął nieprzyjemnych zachowań Moronaa dzięki łapówce, jaką przekazał mistrzowi protokołu w tajemnicy przed swym panem wierny dowódca Honzō.

Kolejnym symbolem w tym przedstawieniu jest hełm wojownika, Nitty Yoshisady, który ma zostać rozpoznany przez damę Kaoyo. Ten artefakt jest umieszczany na ilustracjach związanych z aktem I, *Daijo*. Został znaleziony na polu bitwy, po śmierci Yoshisady, wśród czterdziestu siedmiu innych

² Ströhl (2005), s. 195.

³ Ibidem, s. 86.

⁴ Ibidem, s. 69.

⁵ Ibidem, s. 52.

⁶ Ibidem), s. 201.

hełmów, antycypując w ten sposób scenę finałową *Chūshingury*, w której czterdziestu siedmiu roninów przynosi na grób swego pana głowę jego wroga. Kolejnym bardzo istotnym elementem ikonografii drzeworytów ilustrujących dramat *Kanadehon Chūshingure* są kostiumy teatrów *kabuki* i *bunraku*. Kostiumy te nawiązywały do epoki Muromachi (1336–1573), w której umieszczono akcję sztuki ze względu na wymogi prawa obowiązującego od czasu Reform Kyōhō (1716–1736). Zgodnie z tymi przepisami w dziedzinach życia związanych z rozrywką było zabronione:

- wspominanie osób z ważnych rodów, których wysoka pozycja w hierarchii dworskiej datowała się od końca XVI w., oraz osób z rodu Tokugawa;
- odwoływanie się do współczesnych wydarzeń;
- tworzenie sztuki szkodliwej moralnie;
- drukowanie drzeworytów nadmiernie ozdobnych;
- drukowanie satyrycznych książek ilustrowanych, wykorzystujących fałszywy kontekst historyczny w celu przedstawienia współczesnej polityki rządu⁷.

W *Daijo* aktorzy nosili kostiumy przeznaczone na oficjalne okazje, przypominające stroje dworskie z okresu Edo (1603–1868). Oto ich elementy charakterystyczne, które można zobaczyć w Akcie I:

Daimon (jap. *dai* – duży, *mon* – herb) to strój noszony przez możnowładcę oraz kostium aktora grającego rolę szoguna lub *daimyō* w dramatach historycznych (*jidaimono*). Składa się ze swego rodzaju bluzy o szerokich rękawach, na których znajdują się dużego rozmiaru herby, oraz *nagabakama*, czyli szerokich spodni o niezwykle długich nogawkach, w których kryją się całe stopy⁸. W tych kostiumach występują aktorzy grający w Akcie I role możnowładców, w tym Tsunayoshiego, Moronaa, Hanagan oraz Wakanosuke. Pozwalają one na szybką identyfikację postaci, zwłaszcza że każda z nich ma przypisany sobie kolor: Moronao ma czarny, ceremonialny strój, Wakanosuke – błękitny (*sora-iro*), a Hangan – ciemnożółty (*ukon*)⁹. Według Ruth M. Shaver, „żółty kolor we właściwy sposób wyrażał cicha

⁷ King, Iwakiri (2007), s. 25.

⁸ Shaver (1990), s. 120.

⁹ Ibidem, s. 123.

osobowość Hangana, pełnego ciepła i wrażliwości”, podczas gdy „kolor błękitu nieba wyrażał w jasny sposób męskość i impulsywność młodości [Wakasanosuke]”¹⁰. Artyści drzeworytu korzystali z tych symbolicznych barw kostiumów, ponieważ ułatwiało im to przedstawianie głównych postaci w rozpoznawalny sposób. Zdarzało się jednak również, że kolory strojów Hangana i Wakasanosuke były między sobą zamieniane, być może dla podkreślenia określonych cech charakteru tych postaci. Tak prezentowane są postaci w niektórych seriach drzeworytów Hiroshige z ok. 1836 i 1849–1850. Dodatkowo do stroju *daimon* jest wysokie nakrycie głowy, *hikitate eboshi*, które początkowo dodawano w ilustracjach *Chūshingury* jedynie Moronaowi, a od 1830 r. zaczęło się pojawiać także na głowach Wakasanosuke i Hangana.

Kostium *Kaoyo gozen*, stworzony specjalnie dla postaci Damy Kaoyo w sztuce *Kanadehon chūshingura*, od tamtego czasu jest wykorzystywany w rolach żon *daimyō* i dworzan. Składa się on z białego stroju spodniego (*juban*), gładkiego czerwonego kimona oraz płaszcza *uchikake* z watomaną dolną krawędzią, w kolorze fioletowym, z kolistym motywem kwiatowym. Wszystkie części są tak długie, że ciągną się za aktorem po schodach, po których wchodzi na główny podest. Uzupełnieniem tego kostiumu jest peruka z długimi, spływającymi po plecach włosami (typ *mino-shikoro-no-sagegami*). Na czole aktora znajduje się również fioletowa jedwabna tkanina zwana *boshi*, charakterystyczna dla kobiecych kostiumów *kabuki*. Najbardziej charakterystycznym elementem stroju *Kaoyo gozen* jest *hanagushi* – ozdoba do włosów składająca się z trzech rzędów srebrnych kwiatów, umieszczona powyżej *bōshi*¹¹.

Po zobaczeniu tych wszystkich elementów na jednej ilustracji widz nie ma wątpliwości, że patrzy na Akt I dramatu *Kanadehon chūshingura*.

¹⁰ Ibidem, s. 123.

¹¹ Ibidem, s. 161–162.



Il. 4. Sadahide, *Kanadehon chūshingura*, Akt VII, ok. 1840, drzeworyt barwny na papierze, Muzeum Narodowe w Krakowie, depozyt w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, MNK VI-4058

Innym przykładem charakterystycznej sceny z omawianej sztuki jest *Czytanie listu* z Aktu VII (il.4). W tej części historii widz spotyka przywódcę czterdziestu siedmiu roninów, Ōboshiego Yuranosuke, pijącego herbatę w jednej z herbaciarni w dzielnicy rozkoszy w Kioto. Otrzymuje on list od wdowy po jego zmarłym panu, w którym mowa o planach związanych z zemstą na Moronao. Yuranosuke wychodzi na werandę, by w samotności go przeczytać, ale w rzeczywistości wraz z nim długi zwój odczytują jeszcze dwie inne osoby: ukryty pod werandą szpieg, Ōno Kudayū, oraz kurtyzana Okaru, siedząca z lusterkiem w pokoju na piętrze. Jest to najbardziej reprezentatywna scena Aktu VII i jedyna taka w ikonografii sztuk *kabuki*. To również świetna ilustracja szpiegowania jako zjawiska, która jest wykorzystywana jako alegoria w innych historiach.



Il. 5. Toyokuni I, *Kanadehon chūshingura*, Akt IX, 1795, Muzeum Narodowe w Krakowie, depozyt w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, MNK VI-4166

Ciekawym przedstawieniem sekwencji scen na jednym obrazie jest ilustracja Aktu IX autorstwa Toyokuni I (il.5). Akcja tego aktu rozgrywa się w ośnieżonym ogrodzie posiadłości rodziny Ōboshi, w Yamashinie. Stoi tam dom, którego trzy pokoje zostały otwarte od strony widza w taki sposób, że widzi on trzy sceny. Nie wzbudzałoby to szczególnej uwagi, gdyby nie fakt, że postaci z pierwszego i drugiego pokoju widać również w trzecim. W pierwszym pomieszczeniu, po lewej stronie, stoi żona Yuranosuke, Oishi, trzymająca mały stolik, a przy niej siedzi jej syn, Rikiya. Oczekują oni na wydarzenia ze środkowego pokoju, gdzie narzeczona Rikiyi oczekuje na śmierć z ręki swojej matki, Tonase. Obie kobiety przybyły do domu Ōboshich, żeby sfinalizować umowę małżeńską między Okaru i Rikiya, jednak Oishi nie chce się na to zgodzić, dopóki nie otrzyma w prezencie ślubnym głowy Honzō, małżonka Tonase, którego uważa za winnego śmierci ich pana, Hangana, i nieszczęścia, jakie spadło na jej rodzinę. Tonase, usłyszawszy to, decyduje, że zabije swoją córkę, ale nim to uczyni, pojawia się Honzō w przebraniu wędrownego mnicha *komusō*, z fletem *shakuhachi*.

To wszystko przedstawiono w lewej i centralnej części planszy. Po prawej natomiast, w głębi, widać kolejną scenę, w której biorą udział wszystkie wymienione dotąd postaci oraz Yuranosuke, znajdujący się pośrodku z mieczem w dłoni. Spogląda na plan rezydencji Moronaa przyniesiony przez Honzō. Za plecami Honzō siedzą Tonase i Konami, a po przeciwnej stronie pokoju Rikiya i Oishi. Wszyscy noszą te same kostiumy, co osoby w poprzednich pokojach. W ten sposób Toyokuni I zaprezentował następstwo zdarzeń w Akcie IX; żądanie Oishi i przygotowanie do śmierci Konami, stanowiące na nie odpowiedź, oraz pojawienie się Honzō w pierwszej części, a następnie scena finałowa gromadząca wszystkie postaci jako ostatnie ogniwo w tym wątku historii. To proste i skuteczne rozwiązanie, pozwalające pokazać następstwo zdarzeń.



Il. 6. Hiroshige, *Kanadehon chūshingura*, Akt XI, iii, ok. 1836, Muzeum Narodowe w Krakowie, depozyt w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, MNK VI-1674

W Akcie XI akcja rozgrywa się na zewnątrz, na podwórzu i dziedzińcach rezydencji Moronaa. Scena trzecia przedstawia jego schwywanie przy składzie węgla (il.6). Oglądający tę ilustrację widz nie ma wątpliwości, że artysta uchwycił fragment spektaklu, ponieważ aktorzy stoją w charakterystycznym układzie, tzw. *tachimawari*¹². Jest to rodzaj akrobatycznego tańca wykorzystywanego do przedstawienia scen walki grupowej. Ten konkretny rodzaj walki jednej osoby przeciw grupie nazywa się *chidori*. Na prezentowanej ilustracji Moronao stoi pośrodku osaczony przez wojowników, trzymany linami.

W związku z tym, że *monogatari-e*, czyli opowieści w obrazach, stanowiły zwykle ilustracje do znanych historii, artyści wykorzystywali te projekty jako okazje do przedstawienia własnych rozwiązań kompozycyjnych i stylistycznych. Patrząc na omawiane w tym artykule obrazy, można stwierdzić, że Shun'ei tworzył plakaty aktorów, podczas gdy Shunshō wkomponowywał aktorów w scenografię. Toyokuniego I interesowały zagadnienia związane z perspektywą linearną, dlatego stworzył całą serię *Ukio-e Kanadehon chūshingura* (*Kanadehon chūshingura w obrazach perspektywicznych*). Z kolei dla Hiroshige *Chūshingura* była okazją do stworzenia przedstawień pejzażowych o wyjątkowej atmosferze, choć akurat prezentowane przykłady nie należą do grupy charakterystycznych krajobrazów. Nie ma jednak wątpliwości, że dla widza żyjącego w tamtych czasach prezentowane obrazy były ilustracjami teatralnymi i nigdy by nie powstały bez scen *bunraku* oraz *kabuki*.

Bibliografia

King Iwakiri (2007) – James King, Yuriko Iwakiri, *Japanese Warrior Prints 1646–1905*, Hotei Publishing, Leiden–Boston 2007.

Shaver (1990) – Ruth M. Shaver, *Kabuki Costume*, Rutland, Vermont & Tokyo, Charles E. Tuttle Company, Japan 1990.

¹² Żeromska (2010), s. 165–166.

Smith II (2003) – Henry D. Smith II, *Chūshingura on Stage and in Print*, Donald Keene Center for Japanese Studies 2003, katalog wystawy: http://www.columbia.edu/cu/ealac/dkc/Chushingura_part1.html.

Ströhl (2005) – Hugo Gerhard Ströhl, *Japońska heraldyka. Ilustrowany przewodnik po herbach samurajskich rodów*, tłum. Marta Milde, Bydgoszcz 2005.

Żeromska (2010) – Estera Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 2, kabuki, bunraku, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.

Sprawozdania z konferencji i zebrań

Siemiradzki w Calgary

7 września 2018 w Polish Cultural Center w Calgary (Kanada) zaprezentowaliśmy miejscowej Polonii blisko dwugodzinny wykład w języku polskim zatytułowany *Jak namalować antyk? Przypadek Henryka Siemiradzkiego*. Prelekcja ta została zorganizowana przez Wojciecha Raczyńskiego z Polish-Canadian Association w ramach popularnonaukowego cyklu „Kawa z tematem”.



Podczas wykładu zostały wykorzystane materiały zebrane podczas prac nad projektem *Katalog dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* – przede wszystkim szkice artysty oraz dane faktograficzne. Posłużyły one do przygotowania prezentacji multimedialnej, zawierającej sto slajdów, w której pokazaliśmy dzieła artysty, szczegóły jego obrazów, a także szerzej nieznane zdjęcia z jego rzymskiej pracowni.

Wystąpienie, bazując na twórczości Siemiradzkiego, miało za zadanie pokazać, jak w XIX wieku antyk inspirował artystów. Wyselekcjonowaliśmy kilkanaście kluczowych problemów związanych z twórczością artysty, które omówiliśmy na przykładzie ponad dwudziestu obrazów Siemiradzkiego.

Pochodnie Nerona stały się pretekstem do jak dzieło było później interpretowane. *Fryne* – do przedstawienia różnicy w postrzegania nagości w starożytności i w epoce Siemiradzkiego oraz jej roli w kształceniu akademickim. *Sąd Parysa* to dobry przykład fascynacji starożytną Grecją w antycznym Rzymie, widziana przez pryzmat dziewiętnastowiecznego malarstwa. Za pomocą *Dirce chrześcijańskiej*, a dokładniej szkiców do niej, pokazaliśmy, jak powstawał obraz akademicki (zwłaszcza jego faza przygotowawcza, powiązana również z różnorodnymi lekturami). *Taniec wśród mieczów* był punktem wyjścia do omówienia problemu replik autorskich. Kurtyny malarza posłużyły do wskazania, jak symboliczny język pewnych skojarzeń związanych z antykiem na trwałe wszedł do naszej kultury.

Wykład cieszył się zainteresowaniem i żywą reakcją publiczności, o czym świadczyła frekwencja (około 25 osób), a także pytania, jakie padły po prelekcji. Miejscową Polonię interesowała m.in. pozycja Siemiradzkiego na dzisiejszym rynku aukcyjnym, stan zachowania kurtyny w teatrze w Krakowie oraz to, jak artysta postrzegany jest współcześnie.

Warto wspomnieć, że przy okazji wykładu udało się także zaprezentować działania i cele PISnSS, co również wzbudziło zainteresowanie publiczności, wśród której byli obecni także liderzy organizacji polonijnych w Calgary. Można uznać to za dobry prognostyk oraz zachętę do dalszych wspólnych działań w zakresie badań nad polskim dziedzictwem kulturalnym w zachodniej Kanadzie.

Karolina Dzimira-Zarzycka i Jakub Zarzycki

Everyday Legend: Reinventing Tradition in Contemporary Chinese Art

W dniach 10-11 września na Birmingham City University odbyła się już 11 konferencja zorganizowana przez The Center for Chinese Visual Arts. W tym roku tematem przewodnim była reinwencja tradycji w sztuce współczesnej. Wrześniowe wydarzenia miały miejsce w ramach większego projektu badawczego pod tym samym tytułem, prowadzonego przez prof. Jiang Jiehong – dyrektora CCVA. Celem tego międzynarodowego projektu jest „lepsze zrozumienie upadku tradycyjnej chińskiej sztuki i kultury w obliczu szybkiego wzrostu gospodarczego kraju” w kontekście turystyki powiązanej z globalizacją. Prezentacje na konferencji natomiast podejmowały kwestie czym jest tradycja, tradycyjna kultura i w jaki sposób współczesna sztuka do niej nawiązuje. Wysoki poziom merytoryczny zapewnili wybitni specjaliści z całego świata, w tym występujący jako goście specjalni Pi Li (kurator M+ z Hongkongu), Oliver Moore (University of Groninger), Micheal Hitchcock (Goldsmiths, University of London) oraz Qiu Zhijie (artysta, kurator zeszłorocznego pawilonu na Biennale w Wenecji oraz profesor Central Academy of Fine Arts).



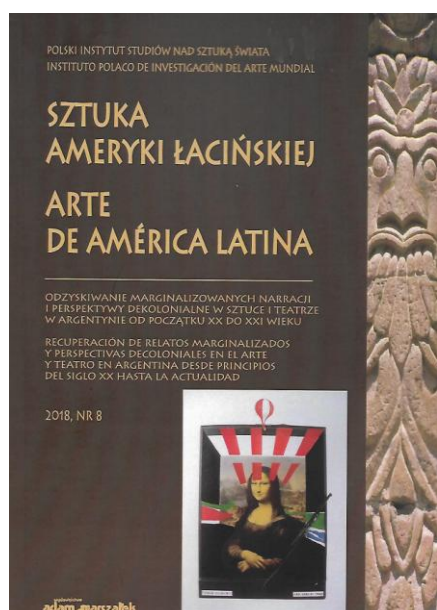
Podczas konferencji omówiono następujące tematy: chiński ogród jako koncepcja kuratorska (Ruijin Shen), instalacje Ai Weiweia w kontekście chińskiej tradycji transformacji obiektów kultury w inne (Birgit Hopfener),

wzory tkanin a design banknotów chińskich (Helen Wang), buddyzm w sztuce (Christine Vial Kayser), wycinanka ludowa jako narzędzie określenia tożsamości (Hongwei Bao), sztuka artystek a ich tożsamość kulturowa (Magdalena Furmanik-Kowalska), malarstwo pejzażowe jako inspiracja (Marianna Tsionki), forma zwoju a sztuka nowych mediów (Angela Becher) oraz pawilon chiński na 57 Biennale Weneckim a tradycja kulturowa Chin (Ornella De Nigris i Jenifer Chao).

Uzupełnieniem konferencji była wystawa, na której zaprezentowano prace czterech artystów. Można było podziwiać ceramiczną rzeźbę Liu Jianhua, jadeitową zapalniczkę autorstwa Yu Ji, cementowe instalacje Zhao Zhao oraz efemeryczne konstrukcje z jedwabiu Hu Xiaoyuan. Interesującym było, że przy pierwszym spojrzeniu na wystawę nie rzucała się jednoznaczna identyfikacja prac jako chińskich. Dopiero przy bliższym przyjrzeniu się odnaleźć można było charakterystyczne dla dawnego rzemiosł chińskiego tworzywa i motywy ikonograficzne. Kurator ekspozycji Jiang Jiehong, skomentował jej tytuł w słowach: „Po stuleciu transformacji politycznej i kulturalnej w Chinach, „tradycja” staje się "historią", która ma miejsce w muzeach i może być interpretowana jako różnorodne „legendy”. Zarówno konferencja, jak i wystawa były znaczącym głosem w badaniach nad współczesną sztuką chińską.

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska

Nowe publikacje Instytutu



Arte de America Latina / Sztuka Ameryki Łacińskiej 2018, nr 8 - Recuperación de relatos marginalizados y perspectivas decoloniales en el arte y teatro en Argentina desde principios del siglo XX hasta la actualidad / Odzyskiwanie marginalizowanych narracji i perspektywy dekolonialne W sztuce i teatrze w Argentynie od początku XX do XXI wieku, Katarzyna Cytlak (ed.)

Contenido: KATARZYNA CYTLAK, Prefacio, Recuperación de relatos marginalizados y perspectivas decoloniales en el arte y teatro en Argentina desde principios del siglo XX hasta la actualidad; I. RITUALES DE MUERTE – PERFORMANCE – ACTUAR DESDE EL ESTAR: JUAN IGNACIO VALLEJOS, Fabián Gandini y la est(ética) de la fisura; JUAN PABLO PÉREZ, Ritualizar la muerte. Identidades latinoamericanas en las prácticas conceptuales de Alfredo Portillos; MALENA LA ROCCA, Entre rituales fúnebres y movilizaciones de protesta. Modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina; MARÍA LAURA (MALALA) GONZÁLEZ, Teatro y posdictadura: La Organización Negra y sus modos de intervenir el espacio público en clave performática; II. RE-VISIONES DE RELATOS MARGINALIZADOS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN ARGENTINA: GEORGINA G. GLUZMAN, Las *bañistas* de Raquel Forner: mujeres modernas; ISABEL PLANTE, Crítica institucional desde del 'Tercer Mundo'. *Cultura: dentro y fuera del museo*; ANDREA DÍAZ MATTEI, "Los argentinos descendemos de los barcos", pero... ¿de cuáles? Apuntes sobre la (in)visibilización de la negritud rioplatense en las prácticas artísticas contemporáneas.

Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial & Adam Marszałek Ed. , Toruń 2018 ISSN 2299-260X (154 p. 8 fig.)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**