

EROTYKA W SZTUCE JAPOŃSKIEJ

LESZEK SOSNOWSKI

Wywiad z BEATĄ ROMANOWICZ¹

T. Screech *Erotyczne obrazy japońskie 1700-1820* Kraków 2002 (tł.) B. Romanowicz, W. Laskowska, J. Wolska-Lenarczyk

“Ostatnimi czasy postępowanie dotychczasowych elit uległo pogorszeniu [...]. Dziś można dostrzec zarówno w Edo jak i gdzie indziej, że fryzury i stroje młodych ludzi wzorowane są na stylu męskich prostytutek *yarō*, podczas gdy gospodynie domowe noszą się jak kurtyzany z Yoshiwary [...]. Stan rzeczy jest niestosowny, wulgarny i sprośny”.

Tak pomstował na obyczaje w Japonii konfucjański mędrzec Arai Hakuseki w pierwszych latach XVIII wieku.

LESZEK SOSNOWSKI: Wydawnictwo Universitas opublikowało kolejną pozycję dotyczącą Japonii. Jest to tłumaczenie książki Timona Screecha. Kim jest autor, który wprowadza nas w świat erotyki japońskiej?

BEATA BOMANOWICZ: Screech należy do młodej kadry naukowców zajmujących

¹ Beata Romanowicz – historyk sztuki, ukończyła “Konservatorstwo i Muzealnictwo” na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu. Od 1989 roku pracuje w Muzeum Narodowym w Krakowie (Dział Sztuki Dalekiego Wschodu). Studia na Dalekim Wschodzie: Chiny 1992 – stypendium rządu chińskiego; Japonia, stypendia: a) Japan Foundation: Kioto, Tokio, b) Rządu Japonii: Tokyo Gaikokugo Daigaku oraz Gakushuin University, Tokyo (współpraca z prof. Tadashi Kobayashi). Autorka lub współautorka następujących prac: stała ekspozycja Galerii Dawnej Sztuki Japońskiej w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej “Manggha”; scenariusz wystawy “Manga-Manggha-manga”; podpisy do zdjęć A. Bujaka w: A. Bujak, Cz. Miłosz, A. Wajda, W. Szyborska *Japonią zauroczeni; Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie* (rozdział o drzeworycie japońskim). Udział w wielu konferencjach (m.in. Międzynarodowa Sesja Drzeworytu Ukiyo-e, 1996 (w języku japońskim); 10th Annual EAJRS Conference, 1999). Liczne wykłady nt. sztuki japońskiej na Uniwersytetach w Gdańsku i Toruniu. Artykuły i recenzje do magazynów japońskich na temat sztuki japońskiej.

się kulturą Japonii; pełni funkcję starszego asystenta w Sainsbury Institute for Japanese Art and Cultures prowadząc jednocześnie wykłady na Uniwersytecie Londyńskim.

Japonia dowodziła wielokrotnie, że swoje wartości docenia dopiero wtedy, gdy zostaną wskazane przez kogoś z zewnątrz. Tak było np. w przypadku drzeworytów *ukiyo-e* z czasów okresu Edo², odkrytych przez Europę w XIX wieku, które są tematem tej książki. Otóż, jeszcze w początkach lat dziewięćdziesiątych XX wieku panowała w Japonii, bulwersująca historyków sztuki, cenzura, przesłaniająca intymne części ciała portretowanych postaci odpowiednimi *pas-partout*, bądź wyciemniająca sfery uchodzące za intymne. Należy koniecznie w tym momencie podkreślić, że jednocześnie prasa codzienna reklamowała całkiem oficjalnie usługi erotyczne pań odsłaniających nagie piersi na łamach dzienników. Dla europejskiego badacza drzeworytów była to sytuacja co najmniej niezrozumiała, stanowiąca wyraz hipokryzji. Otóż, Timon Screech uchodzi w Japonii za człowieka, który przed kilku laty wskazał na artystyczną wartość erotycznych drzeworytów *shunga*, zaproponował sposób ich analizowania i rozpatrywania w kategoriach należnych sztuce, zarówno w aspekcie drzeworytniczym, jak i formalnym, stanowiącej wyraźny i ważki element kultury Przepływającego Świata.

LESZEK SOSNOWSKI: “Przepływający Świat” jest terminem ściśle związanym z epoką, jaka zależność zachodzi więc między nim a drzeworytem tego okresu?

² Okres Edo (1603-1868) to czas wielkich zmian politycznych, gospodarczych i społecznych. Jakkolwiek władza pozostawała nominalnie w rękach cesarza rezydującego wraz z dworem w Kioto, rządy sprawowali shogunowie (rządy *bakufu* – “z namiotu”) w nowej stolicy -Edo (dzisiejsze Tokio). Zjednoczenie kraju pod silną władzą rodu Tokugawa pozwoliło na zakończenie wielowiekowych wojen, jednakże tzw. Pax Tokugawa nie sprzyjał samurajom, których wartość i status określała przydatność w walce. Ubożenie tej warstwy pokrywa się w czasie ze wzrostem znaczenia mieszczan, a zwłaszcza kupców, którzy bogacąc się, stają się znaczącą siłą decydującą o wyrazie i guście epoki. Ludzie niewykształceni, dalecy od świadomego kultywowania kanonów chińskiej tradycji potrzebowali sztuki odpowiadającej ich wymaganiom, opisującej świat w wymiarze dla nich czytelnym. Pod naciskiem czynników

BEATA ROMANOWICZ: Japoński termin “*ukiyo*” określał nietrwałość i przemijalność w znaczeniu buddyjskim. Jednocześnie przeciwstawił ulotność doczesnego świata trwałym wartościom duchowym. W wieku XVII zmienia się jego sens na rzecz pochwały czerpania radości z ulotnych chwil, z pełną aprobatą ich przemijalności. W roku 1661 Asai Ryoï przedstawia panujące tendencje w swojej książce *Opowieści przepływającego świata*, formułując rodzaj filozoficznego manifestu:

“Żyjąc tylko przez chwilę oddajemy się radości płynącej z księżyca, śniegu, kwitnienia wiśni i liści klonu; śpiewając pieśni, pijąc wino i zatracając się w przemijaniu, przepływaniu, nie dbamy ni trochę o pospolitość, która zagląda nam w twarz; omijamy przeszkody tak jak tykwa unoszona z prądem rzeki – to właśnie nazywamy UKIYO”.³

Około roku 1680 dodano do popularnej już wówczas nazwy *ukiyo* sufiks *-e* oznaczający “obraz”. Od tej pory *ukiyo-e* stało się synonimem szkoły malarskiej utrwalającej impresje ulotnych i przemijających chwil.

Od początku XVII wieku panował w Japonii pokój pod rządami shogunów z rodu Tokugawa, którzy przenieśli stolicę kraju z Kioto do Edo (obecne Tokio), gdzie zgromadzono tysiące żołnierzy w odseparowanych dzielnicach. W 1617 roku rząd zalegalizował działalność dzielnicy uciech zwanej Yoshiwara (przeniesionej po wielkim pożarze w 1657 roku do Shin Yoshiwara). Podobne dzielnice, choć nieco później powstały w Osace (Shinmachi w 1631) i w Kioto (Shimabara w 1640). Te dwa światy musiały się przenikać, zachodzić na siebie i zaspokajać wzajemne potrzeby. Usługi pięknych kurtyzan z licencjonowanych dzielnic były niezwykle kosztowne, stąd nie każdy mógł pozwolić sobie na bezpośredni z nimi kontakt. Rola drzeworytu – techniki pozwalającej na powielanie odbitek w sposób tani – sprowadzała się w pewnych sytuacjach do publikowania wizerunków owych *oiran* jako środka

zewewnętrznych jak i politycznych sił wewnątrz państwa, rząd zmuszony jest przerwać okres izolacji Japonii otwierając granice w 1868 roku.

³ B. Romanowicz *Drzeworyty w: Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie* Kraków, Muzeum Narodowe 1994, s. 22.

zastępczego – dziś możemy porównać go do fotosów czy pocztówek z podobiznami popularnych gwiazd. Podobną estymą cieszyli się aktorzy plebejskiego teatru kabuki, również często sprzedający swe wdzięki bogatym fanom-klientom.

Niemal dokładnie w tym samym czasie – tj. w latach 60-80. XVII wieku powstają pierwsze erotyczne drzeworyty *shunga*.

LESZEK SOSNOWSKI: Nasuwa się pytanie czy nie jest to zdumiewająco późny okres jak na przedstawienia erotyki w sztukach plastycznych?

BEATA ROMANOWICZ: Przykłady malarstwa erotycznego – choć nader rzadkie – występują już na XII-wiecznych zwojach malarskich. Obrazy, które stanowiły wówczas ilustracje do powieści miłosnych pochodziły najczęściej spod pędzla mistrzów szkoły Tosa. Można jednak zajrzeć pod wieżbę największej dziś istniejącej drewnianej świątyni z VIII wieku, Horyū-ji w Nara, gdzie znajdziemy odręczne rysunki “erotyzujące”, dla których jednak stosowniejszą nazwą będzie określenie “falliczne”. Właśnie dlatego Timon Screech zajął się środkowym okresem Edo uznając, że dopiero nurt *ukiyo-e* w pełni świadomie wykorzystuje temat kochanków i technik miłosnych podnosząc go do rangi dominujących wśród sztuk przedstawieniowych. Choć w Chinach już od dwóch pokoleń udoskonalano dziedzinę erotyki, Japonia zaczęła rozwijać pomysłowość właśnie po połowie XVII wieku. Dowodem na oparcie o wpływy kontynentalne jest również sama nazwa *shunga* – wyraz o poetyckim brzmieniu zaczerpnięty z chińskiej, jak i koreańskiej tradycji możemy przetłumaczyć bezpośrednio jako “obrazy (-ga) wiosenne (*shun-*)”.

Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że nie tylko sceny otwarcie erotyczne pobudzały wyobraźnię odbiorców. Wydaje się, że nawet dziś odbieramy jako silnie erotyczne portrety kobiet pociągających wyrafinowanym dystansem, świadomych potęgi *iki*, tak trafnie ukazywanej już w pierwszej

połowie XVIII wieku przez mistrzów drzeworytu takich, jak: Kaigetsudō Dohan, Torii Kiyomitsu czy Okumura Masanobu.

LESZEK SOSNOWSKI: Czy można pokusić się o generalne ujęcie inności japońskich “obrazów wiosennych”?

BEATA ROMANOWICZ: Generalizacja może prowadzić do krzywdzącego spłylenia tematu, ale spróbujmy nakreślić kilka istotnych cech, których świadomość bywa pomocna w odbiorze *shunga*. Z jednej strony, postacie niemal w pełni ubrane bądź przesłonięte szatami odwołują się do zmysłu dotyku i pozostawiają pole dla wyobraźni odbiorcy, który “smakuje” powierzchnię udrapowanych tkanin. Z drugiej strony, należy być przygotowanym na sceny silnie podkreślające anatomię z wyolbrzymionymi genitaliami, niemal fizjologiczne w swoim wyrazie. Autorami zarówno jednych jak i drugich bywali najznakomitsi mistrzowie drzeworytu – np. Isoda Koryūsai, Utamaro, Katsushika Hokusai czy jego zięć Yanagawa Shigenobu. Nieustannie postrzegamy skrajności.

Jednocześnie temat “inności” erotyków i specyficznego odbioru tej dziedziny twórczości przywodzi na myśl anegdotę cytowaną przez Screecha. Otóż, w 1613 roku John Saris z Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej zaprosił na swój statek kobiety ze świty możnowładcy z Hirado. Damy – japońskie chrześcijanki – padły na kolana przed obrazem kobiety w wielkiej ramie, oddając mu cześć jako wizerunkowi Madonny. Tymczasem był to “wielce lubieżnie” (jak podają kroniki) namalowany akt Wenus. Znana jest także historia opowiadana przez Yukio Mishimę, który przyznaje się do pierwszej masturbacji dokonanej przed ryciną Św. Sebastiana znalezioną w bibliotece ojca.

Historie te zdają się ostrzegać, że zarówno sacrum jak i erotyzm bywają niejednoznaczne i wymagają pewnego przygotowania.

LESZEK SOSNOWSKI: Czy w kolekcji Feliksa Jasińskiego znajdowały się przykłady obrazów wiosennych?

BEATA ROMANOWICZ: Kolekcja Jasińskiego przekazana w 1920 roku Muzeum Narodowemu w Krakowie nadal posiada drzeworyty *shunga*. Nie mamy dowodów na to, że Jasińskiemu udało się zebrać pełne albumy, lecz do dziś zachowały się pojedyncze plansze, wśród których jednymi z najcenniejszych są drzeworyty [Suzuki Harunobu – “ojca barwnego drzeworytu” i Kitagawy Utamaro – mistrza pięknych kobiecych portretów]. Dzieło Utamaro, przedstawiające parę kochanków na tle parawanu pochodzące z 1802, mogliśmy już kilkakrotnie podziwiać na wystawach i w publikacjach MNK.

LESZEK SOSNOWSKI: Czy takie hedonistyczne nastawienie społeczeństwa czyniło “obrazy wiosenne” obiektami otwarcie i powszechnie akceptowanymi?

BEATA ROMANOWICZ: Z pewnością popularność ich nie ulega kwestii – opracowane statystyki są tego wystarczającym dowodem, ale z drugiej strony, literatura tego okresu donosi, że jednak był to “towar” chowany przed młodzieżą i starano się ukrywać takie albumy “każdego dnia w innym miejscu”. Z albumami erotycznymi wiązał się też pewien przesąd mówiący o tym, że potrafiły one chronić domostwo przed ogniem. Stąd bardzo pomysłowe wydawały się argumenty kupujących książki lub przedstawienia erotyczne – jedni twierdzili, że chcą się zabezpieczyć przed pożarem, inni, że przygotowują młodą dziewczynę do zamążpójścia. W tradycji Dalekiego Wschodu leżało bowiem przygotowanie seksualne kobiety do spełniania obowiązków małżeńskich w oparciu o rodzaj podręczników sztuki miłosnej. O takim prezencie ślubnym wspominała także Toshiko Hachisuka, wnuczka ostatniego shoguna.

LESZEK SOSNOWSKI: Japończycy nie lubią określenia “egzotyczny” w stosunku do swego kraju, lecz ten urok odmienności, któremu często ulegamy, bądź który po prostu nas fascynuje, unosi się chyba także nad czasem nam współczesnym?

BEATA ROMANOWICZ: Możemy wciąż mówić o związkach dawnej kultury ze współczesnością. O ile w Europie zanikły tradycje teatru szekspirowskiego jeśli chodzi o granie przez mężczyzn ról kobiecych, o tyle w Japonii nadal kultywuje się specyfikę np. *onnagata* – czyli wielce celebrowanych aktorów teatru kabuki odtwarzających tylko i wyłącznie postaci kobiet. Wiąże się to bezpośrednio z edyktami, które – w owych niezwykle hedonistycznie nastawionych czasach epoki Edo – wydawane były przez rząd zaniepokojony upadającą społeczną obyczajowością. Warto w tym miejscu przypomnieć, że choć taniec, który zapoczątkował teatr kabuki, wymyśliła i odtworzyła w 1601 roku kobieta, Izumo-no-Okuni, wkrótce zakazano kobietom występów scenicznych z powodu ich złego prowadzenia się po spektaklach. W roku 1629 zastąpili je młodzi chłopcy, którym – z tych samych powodów – zabroniono występów w 1652 roku i od tego czasu na scenie teatru kabuki mają prawo występować tylko dorośli mężczyźni. Niektóre z bardziej “postępowych” trup teatralnych wprowadzają swoiste innowacje, co prowadzi do sytuacji, jakiej byłam świadkiem przed kilku laty. Otóż, zaproszona do obejrzenia próby teatralnej obserwowałam dwóch aktorów na scenie. Następnie, na dziedzińcu przedstawiono mi kobietę, aktorkę tego teatru z komentarzem, że właśnie “ta pani jest prywatnie żoną aktora, który ćwiczył na scenie a podczas przygotowywanego spektaklu będzie grała męża swojego męża, który zagra jej żonę”...

W myśl tego, co pisze Screech wydaje się, że tylko Japonia dostarcza swoim męskim homoseksualistom argumentów na ciągłość dziejową. Ponieważ w dawnej obyczajowości Japonii istniała pełna akceptacja stosunków między mężczyznami (co tłumaczono potrzebą rozładowania napięcia seksualnego np.

na polu walki a więc tam, gdzie nie było kobiet) współcześni geje odwołują się do *nanshoku* – tak bowiem w okresie Edo nazywano stosunki między mężczyznami – jako do kulturowej i seksualnej japońskiej tradycji.

LESZEK SOSNOWSKI: Timon Screech skupia się na erotyce, seksie, pornografii ale tak naprawdę nie definiuje żadnego z tych pojęć?

BEATA ROMANOWICZ: I właśnie dlatego tłumaczenie jego książki nie należało do zadań łatwych. Będąc historykiem sztuki japońskiej wielokrotnie nie mogłam zaakceptować zbyt powierzchownego, moim zdaniem, stanowiska Screecha. Brakowało mi w jego rozumowaniu podstawowych definicji, wielokrotnie wręcz ignoranckiego stosunku do argumentacji, zwłaszcza wtedy, gdy próbuje on obalić istniejące opinie uznanych autorytetów, a na swoje usprawiedliwienie przytacza własną intuicję lub pozostawia swoje “veto” bez komentarza... Ocenę pozostawiam czytelnikom, bowiem każdy krytyczny odbiorca tekstu musi natrafić na owe bardzo słabe punkty wywodów. Nie jest to jednak tak niebezpieczne, jak spłylenie przez autora tematu symboliki. Dość niezręcznie operuje on np. tematem chryzantemy, którą Japonia sprowadziła z Chin w czasach dynastii T’ang (618-907). Kwiat uznany już w chińskiej tradycji za jedną z “czterech księżniczek”, uosobienie szlachetności i czystości, a poprzez skojarzenie z tarczą słońca częstokroć wiązany z jego atrybucją. Japończycy przejęli nie tylko te walory chryzantemy, ale również zapożyczyli z Chin legendę o sile długowieczności, jaką posiada eliksir sporządzony z tychże kwiatów. Tymczasem Screech ogranicza się do jednoznacznej symboliki i przypisuje chryzantemie rolę kwiatu kojarzonego tylko i wyłącznie z miłością między mężczyznami, bądź “odwiecznym problemem *nanshoku* – hemoroidami”. Zważywszy, że oficjalnym symbolem cesarza Japonii jest szesnastopłatkowa chryzantema, podobna argumentacja wydaje się co najmniej niezręczna...

Niewątpliwie jednak, ogromnej wagi zasługą Screecha jest dotarcie do XVII – XVIII wiecznych źródeł. Są to materiały trudno dostępne, a niosące niezwykle ważny ładunek informacji o relacjach społecznych w dawnej Japonii. Timon Screech próbuje opowiedzieć, co tak bulwersowało rządzących, jakim słabościom sami ulegali i jaki wizerunek ówczesnego społeczeństwa utrwały obrazy.

Beata Romanowicz: beor@poczta.wp.pl