

WIESŁAW RZADEK

## REGUŁY PRZEKŁADU.

### WIECZORNA ULEWA HIROSHIGE

### I JAPONAISERIE, PONT SOUS LA PLUIE VAN GOGHA

Mój drogi bracie, wiesz, że wyjechałem na południe i zacząłem tu pracować dla tysiąca powodów. Chciałem widzieć inne światło, myślałem, że przyroda pod czystym niebem może mi dać właściwsze wyobrażenie o sposobie odczuwania Japończyków i o ich rysunku. Chciałem w końcu widzieć silniej świecące słońce, ponieważ nie widząc go nie sposób zrozumieć, w sensie wykonania, techniki obrazów Delacroix, a także dlatego, że kolory widma słonecznego są na północy spowite w mgłę<sup>1</sup>.

## JAPONAISERIE FOR EVER

Nie jest możliwe określenie daty wyznaczającej początek zainteresowań van Gogha sztuką japońską. Orton przytacza list z 1884 roku napisany przez artystę do jego przyjaciela wyjeżdżającego do holenderskich Indii Wschodnich, wskazujący na znajomość i uznanie dla wyrobów japońskich<sup>2</sup>. Van Gogh mógł zapoznać się z nimi podczas swego drugiego pobytu w Hadze, od grudnia 1881 do września 1883, kiedy drzeworyty japońskie były w ciągłej sprzedaży m.in. w Wielkim Bazarze Królewskim na Zeestraat<sup>3</sup>, zwłaszcza że od czasów londyńskich zaczyna się okres jego intensywnych poszukiwań twórczych, których skala sięga od Akademii

<sup>1</sup> List 605 do Theo z 10 września 1889. V. van Gogh, *Listy do brata*, Warszawa 1964, s. 540. Numeracja listów wg: *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, vol. 3, New York n.d. (1957).

<sup>2</sup> Większość faktów dotyczących praktycznych związków van Gogha ze sztuką japońską zaczerpnąłem z eseju Willema van Gulika i Freda Ortona w katalogu kolekcji japońskiej van Gogha: *Japanese Prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978, s. 14-23.

<sup>3</sup> Kolekcja von Siebolda, pierwsza w Europie profesjonalna ekspozycja obiektów pochodzących z Japonii, w tym drzeworytów, otwarta została dla publiczności w Leiden w 1837. Brak jest danych pozwalających na określenie początku komercyjnej popularności japońskich w Hadze, przypuszczalnie były one dostępne już w czasie pierwszego pobytu van Gogha w Hadze, od sierpnia 1872 do maja 1873, nie ma jednak żadnych śladów zainteresowania nimi w jego listach z tego okresu. Van Gulik, op. cit., s. 5.

po rysowników *Puncha*. Znaczenie sztuki japońskiej podkreślają podówczas bracia de Goncourt i Zola, który w 1880 roku w *Mes Haines* opublikował tekst *Eduard Manet: l'homme et l'œuvre*, zestawiając obrazy Maneta i drzeworyty japońskie. Już podczas pobytu w Antwerpii, przed okresem paryskim, na przełomie 1885 i 1886, w jednym z listów do Theo, van Gogh pisze o *ukiyo*e w sposób określający je jako od dawna doskonale obydwu znane:

Moje studio nie jest takie złe, zwłaszcza kiedy przypiąłem na ścianach trochę japońskich grafik, które bardzo mnie cieszą. Wiesz dobrze, te małe postacie kobiet w ogrodach i na plażach, jeźdźcy, kwiaty, splecione, cierniste gałązki<sup>4</sup>.

Okazją do taniego nabycia grafik japońskich mogła być Wystawa Światowa w Antwerpii w 1885 roku. Od tego mniej więcej momentu datuje się osobista fascynacja van Gogha drzeworytem wyrażana zarówno w listach, jak i towarzyszącym mu aż do śmierci zwyczajem przypinania *ukiyo*e na ścianach pracowni czy po prostu pokoju.

Welsh-Ovcharov przyjmuje, iż głównym źródłem japońskich inspiracji van Gogha był Théodore Duret i jego *L'art japonais* z 1884<sup>5</sup>. Zdaniem Goino, to Tanguy miał skierować uwagę artysty na drzeworyt japoński<sup>6</sup>. Niezależnie od niewątpliwego znaczenia obydwu tych postaci, podstawowym czynnikiem „japonizacji” musiały być entuzjastyczne wobec *japonaiserie* teksty Julesa i Edmounda de Goncourt, o których wielokrotnie z uznaniem artysta wspominał w swych listach do brata<sup>7</sup>. W grudniu 85 roku pisał:

Przesyłam ci powieść Goncourtów, właśnie ze względu na przedmowę, w której znaleźć można kwintesencję ich prac i poszukiwań<sup>8</sup>.

We wstępie do *Cherie*, o której tu mowa, Edmound de Goncourt podkreślał, iż on i jego brat odpowiadają za trzy najważniejsze ruchy estetyczne XIX wieku: *la recherche du vrai en littérature, la résurrection de l'art du XVIII siècle, la victoire du japonisme*. Pisząc do Theo, van Gogh wychwalał drzeworyt japoński i przytaczał slogan z listu Jules'a de Goncourt do Philipa Burty z 1867: *Japonaiserie for ever*<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> *Mijn werkplaats is nog al dragelijk, vooral omdat ik een partij Japansche prentjes tegen de muren heb gespeld, die mij erg amuseeren. Ge weet wel van die vrouwenfiguurtjes in tuinen of aan't strand, ruiters, bloemen, knoestige doortakken*. Przekład wg wersji angielskiej w: F. Orton, op. cit., s. 15.

<sup>5</sup> B. Welsh-Ovcharov, *Van Gogh a Paris*, Paris 1988, s. 163.

<sup>6</sup> T. Goino (ed.), *Van Gogh's Japanese Prints*, Matsumoto 1994, s. 16.

<sup>7</sup> Podobną opinię wyraża M. Arnold, *Van Gogh und seine Vorbilder*, München/New York 1997, s. 156.

<sup>8</sup> List do Theo z grudnia 1885. V. van Gogh, *Listy do brata*, Warszawa 1964, s. 357.

<sup>9</sup> *Een van de spreekwoorden van De Goncourt was: 'Japonaiserie for ever'. Wel, die doeken zijn een fameuze Japonaiserie, grillig, eigenaardig, ongehoord – ten minste men kan 't zoo zien. Verzamelde brieven van Vincent van Gogh, Amsterdam/Antwerpia 1914, nr 437, cyt. za: Vincent van Gogh en Japan, [http://www.2.lokv.nl/bronnenbundels/1990/1990\\_74.htm](http://www.2.lokv.nl/bronnenbundels/1990/1990_74.htm), X.2002.*



1. Vincent van Gogh, *Japonaiserie – Kwitnące śliwy*, olej na płótnie, 55 x 46 cm, 1887, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, F 371, repr. za: M. Arnold *Van Gogh und seine Vorbilder*, München/New York 1997, il. 13

Stopniowy rozwój zainteresowania van Gogha drzeworytem japońskim doprowadził ostatecznie do powstania liczącej ponad czterysta sztuk kolekcji drzeworytów, częściowo należącej do Theo, a częściowo do Vincenta. Wiosną roku 1887 przygotowali oni wspólnie wystawę *ukiyo* w



2. Hiroshige, *Ogród śliw w Kameido*, drzeworyt barwny, *ōban* – 38 x 25 cm, 1857, MNK, repr. za: *Hiroshige, Wystawa drzeworytów w dwusetną rocznicę urodzin artysty*, Kraków 1997, il. 128, s. 165

paryskiej Café du Tambourin, a wkrótce potem drugą, podobną, w restauracji du Chalet przy Boulevard de Clichy. W tym samym roku van Gogh wykonał trzy kopie olejne wg drzeworytów japońskich. Dwie z nich



3. Vincent van Gogh, *Kwitnące śliwy*, przerys w siatce proporcji, 1887, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, repr. za: *Japanese Prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978, s. 17

wg Hiroshige – *Ōhashi*, *Wieczorna ulewa w Adake* i *Ogród śliw w Kameido*; jedną wg Keisai Eisena – *Oiran*. Trudno ustalić dokładną chronologię kopii. Zdaniem Ortona, pierwszą z nich była kopia *Ogrodu śliw w Kamei-*

do, na co wskazują skromniejsza forma i słabsza technika wykonania<sup>10</sup>. Rozwiązanie kopii *Oiran* Eisena, zazwyczaj wpisywane w ten ciąg prac, znacznie różni się od dwóch pozostałych. Jej podstawą była okładka z *Paris Illustré* z maja 1886 do specjalnego wydania *Le Japon*, nie zaś, jak w kopiach z Hiroshige, oryginalna odbitka drzeworytnicza. Rama otaczająca *oiran* powstała poprzez swobodne połączenie motywów japońskich uzupełnionych fragmentami obrazów van Gogha. *Oiran* tworzy więc rodzaj pośredniego ogniwa między obrazami „w stylu japońskim” reprezentowanymi m.in. przez *Poirier en fleurs* z 1888 i obrazami z motywami japońskimi w tle, w rodzaju dwóch portretów Tanguya, z Musée Rodin i z ateńskiej kolekcji Stavrosa Niarchosa<sup>11</sup>, a dwoma kopiami studyjnymi wg Hiroshige. Kwintesencją i zarazem zamknięciem praktycznych doświadczeń z grafiką japońską, była praca nad kopią *Wieczornej ulewy w Adake*.

## KOPIA JAKO INTERPRETACJA

Malarska edukacja van Gogha miała – poza krótkim epizodem z Mauve – charakter samodzielnego wyboru, i w znacznej mierze oparta była na kopiowaniu zestawu dzieł cenionych przez niego malarzy, wyraźnie różnego od przyjętego w Akademii. Nie ma wśród nich Leonarda czy del Sarta, zastępuje ich Rembrandt, a zamiast nowszego Davida pojawiają się Millet i Delacroix, których van Gogh do końca życia uważa za swych mistrzów: „Kiedy czuję wartość, oryginalność, wyższość Delacroix i Milleta na przykład, powiadam sobie: Tak, jestem czymś, mogę coś zrobić. Ale muszę mieć oparcie w tych artystach i robić to, do czego jestem zdolny, idąc w tym samym co oni kierunku”<sup>12</sup>. W roku 1887 zestaw uzupełniają kopie *ukiyo-e*. W ostatnich latach życia van Gogh intensyfikuje prace nad kopiami i reinterpretacjami. Obok wspomnianego wyżej *Syna marnotrawnego*, powstają m.in. późne wersje *Żniwiarza* wg Milleta, *Pieta* wg Delacroix i *Wskrzeszenie Łazarza* wg Rembrandta<sup>13</sup>. We wszystkich przykładach relacja między oryginalnym dziełem a jego kopią jest równie swobodna, jak w wypadku kopii drzeworytów japońskich z 1887 r. Przykład *Żniwiarza* jest może najbardziej charakterystyczny, wskazując na kontynuację poszukiwań, w których seria wczesnych rysunków prowadzi

<sup>10</sup> F. Orton, op. cit., s. 17-18.

<sup>11</sup> Analizę wykorzystania przez van Gogha motywów z drzeworytów w tle portretu Père'a Tanguy przedstawia S. Oikawa, *A propos du Père Tanguy*, (w:) *Van Gogh et le Japon*, (w:) *Le Regard de Vincent Van Gogh sur les estampes japonaises*, Arles 1999, s. 19-20.

<sup>12</sup> List do Theo z dn. 10 września 1889. V. van Gogh, *Listy do brata*, Warszawa 1964, s. 542.

<sup>13</sup> Kwestię samodzielnej edukacji artystycznej Van Gogha omawia obszernie M. Arnold, op. cit., passim. Kopie *Żniwiarzy*, zob. ibidem, s. 117-123.

do wersji olejnej. Poszukiwania te van Gogh prowadzi w sposób intuicyjny i spontaniczny. Zarówno szkice piórkiem z Etten (1881) i z Arles (1888), jak i obraz olejny z Saint-Rémy namalowany w 1889 roku odpowiadają zdefiniowanej przez artystę praktyce reinterpretacji. W przeciwieństwie do konsekwencji demonstrowanej w studiach nad Milletem, Delacroix i Rembrandtem, kopie drzeworytów japońskich wykonuje van Gogh tylko w jednym okresie, w końcu 1887 roku, i po namalowaniu trzech obrazów zarzuca prace nad tym gatunkiem. Nie traci jednak zainteresowania samymi grafikami, które zawiesza na ścianach i maluje w tle portretów, także tych szczególnie ważnych, jak *Autoportret ze stycznia 1888* znany popularnie jako *Autoportret z odciętym uchem*, w którym wyobrażony został, przypięty na ścianie, drzeworyt Sato Torakiyo<sup>14</sup>.

Roger Benjamin zauważa zasadniczą zmianę osądu kopii dokonującą się we Francji w drugiej połowie XIX wieku. De Quincy i Blanc w poprzedzających przemiany pracach stwierdzili, iż każdy artysta będzie kopiował ten sam model w sposób odmienny. Ówczesna psychologia francuska przyjęła za nimi postulat pojmowania temperamentu jako produktu wyjątkowej, psychicznej i fizycznej konstytucji każdej jednostki<sup>15</sup>. Zdaniem Blanca „(...) każdy artysta odciska swój własny charakter na imitacjach które tworzy (...), co więcej to (...) temperament malarza zmienia charakter rzeczy (...)”<sup>16</sup>.

Kopia jako studium, kopia studyjna nie musi być wierna, jest ona dziełem twórcy stawiającego się w pozycji niższej w stosunku do „mistrza”, od którego się uczy, a nie, któremu dorównuje. Jest ona jednocześnie studium *ex definitione*, co daje jej prawo wskazania odrębnych możliwości interpretacyjnych zawartych w oryginale. Możliwość wprowadzenia subtelnych zmian doprowadziła ostatecznie do określenia zasad wyróżnionej przez Benjamina kategorii *kopii jako interpretacji*<sup>17</sup>, którą można zastosować do serii japonaiserie Van Gogha. Choć więc większość kopii nie stanowiła przedmiotu dyskusji Akademii i nie mogła być wystawiana w salonach, to wyjątek czyniono dla kopii wykonywanych inną techniką niż oryginał. Dzieła dokonujące przekładu z danego medium w inne mogły być przedmiotem dyskusji a nawet wzbudzać sensację, jak wspomniany *Syn marnotrawny*<sup>18</sup>. Najwyraźniej to dopiero translacja technik umożli-

<sup>14</sup> P. Lecaldano, *Tout l'oeuvre peint de Van Gogh, II 1888-1990*, Paris 1971, s. 216. il. 627.

<sup>15</sup> R. Benjamin, *The Modern Copy, Copy Exhibitions and Matisse*, „Art History” 12(2)1989, s. 180.

<sup>16</sup> C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paryż 1867, cyt. za: R. Benjamin, op. cit., s. 180.

<sup>17</sup> R. Benjamin, op. cit., s. 180.

<sup>18</sup> Problem reinterpretacji dotyczy również malarskich kopii rzeźb, charakterystyczny jest tu przykład *Torsu kobiecego*, rodzaju kopii studyjnej namalowanej przez van Gogha około 1886-1887, B. Welsh-Ovcharov, op. cit., s. 17. Zob. też. R. Benjamin, op. cit., s. 180-183.



4. Vincent van Gogh, *Japonaiserie – Oiran*, 1887, olej na płótnie, 105 x 61 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, F 373, repr. za: M. Arnold, *Van Gogh und seine Vorbilder*, München/New York 1997, il.14

wia artyście zawarcie w dziele własnej osobowości twórczej i staje się podstawą pozytywnych ocen krytyki. Kopia staje się w tym momencie środkiem umożliwiającym nie tyle wskazanie jakości warsztatu, co demonstrację indywidualnego stylu, istotnego kryterium wartości dzieła. Pokaz stylu sprawia, iż kopia traci swój wtórny charakter stając się dziełem, dla którego oryginał pełni funkcję tematu.

Dowartościowanie kopii, poprzez włączenie ich do dzieł określających indywidualny styl doprowadziło do wystąpienia Octave Mirabeau, który włączył kopie malowane przez Van Gogha do głównego nurtu jego twórczości, protestując zarazem przeciw ich mechanicznemu przyporządkowaniu gatunkowi „kopii”. W roku 1891 w *L'Echo de Paris* pisał on iż

... nikt nie powinien doprawdy posługiwać się terminem kopia w odniesieniu do owych imponujących re-kreacji. Są one raczej interpretacjami, poprzez które malarz zdolny jest od-tworzyć dzieła innych i uczynić je swymi, nie tracąc przy tym pierwotnego ich ducha ani ich wyjątkowego charakteru<sup>19</sup>.

Teza o „uwartościowienia” kopii poprzez wykonanie jej w innym medium, mogła stać się dodatkową motywacją decyzji Van Gogha o transformacji graficznej techniki drzeworytu japońskiego w malarstwo, podczas gdy w wypadku innych kopiowanych obrazów równie chętnie stosował on rysunek, swą graficznością bardziej zgodny z formą drzeworytu<sup>20</sup>.

## HIROSHIGE ŌHASHI, WIECZORNA ULEWA W ADAKE

Hiroshige wykonał *Wieczorną ulewę* w najbardziej popularnym formacie *ōban*, około 38 x 25 cm, w ramach późnej serii drzeworytów „Sto sław Edo”, w technice *nishiki-e* (drzeworytu wielobarwnego). Całość serii opublikowała oficyna wydawnicza Uoya Eikichi, identyfikowana w lewym, dolnym rogu grafiki pieczęcią Uo-Ei, zgodnie z ówczesnym systemem zapisu kronikarskiego między drugim miesiącem trzeciego roku ery Ansei a dwunastym miesiącem piątego roku tejże ery, czyli między marcem 1856 a styczniem 1859 roku. Wczesne wersje *Ulewy* noszą zatwierdzającą pieczęć urzędu cenzorskiego z datownikiem: *dziewiąty miesiąc ery Ansei*, co

<sup>19</sup> O. Mirbeau, *Vincent van Gogh, L'Echo de Paris*, 31 marca 1891, cyt. za: B. Welsh-Ovcharov, *Van Gogh in Perspective*, Englewood Cliffs 1974, s. 67.

<sup>20</sup> W sztuce Azji Wschodniej granica między malarskim a graficznym jest jednak znacznie bardziej płynna, obraz postrzegany przez nabywcę jako grafika powstaje oryginalnie jako szkic w technice odpowiadającej malarstwu tuszem. Pojawiają się też realizacje operujące formami charakterystycznymi dla drzeworytu *ukiyo-e*, jednak wykonywane tylko i wyłącznie w technikach malarskich. Niezależnie od niuansów technicznych koncepcja hierarchicznego zróżnicowania niepowtarzalności malarstwa i wielokrotności grafiki pozostaje bliska idei europejskiej.

odpowiada październikowi 1857 roku. Pionowy, czerwony prostokąt w prawym górnym rogu podaje tytuł całej serii: *Meisho Edo Hakkei – Sto sław (słynnych widoków) Edo*. Obok, w kwadratowym polu, znalazł swe miejsce tytuł przedstawienia: *Ōhashi, Adake no yūdachi – Ōhashi (Wielki most), wieczorna ulewa w Adake*. Teksty uzupełnia sygnatura *Hiroshige ga*



5. Okładka *Paris Illustré* z maja 1886, repr. za: *Japanese Prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978, s. 18

(*malował Hiroshige*) w czerwonym polu w lewym dolnym rogu. W pierwszych wersjach grafiki pojawiały się nieznanne w większości odbitek dwie tratwy w prawej części obrazu, usunięte z klocka już w początkach edycji, być może pod wpływem decyzji samego artysty. Prezentowana odbitka z października 1857 r. przedstawia skończoną, ostateczną wersję projektu, która nie uległa jeszcze zmianom wywołanym masowością procesu edycji.

W kompozycji drzeworytu Hiroshige można wyodrębnić trzy wzajemnie się uzupełniające struktury. Układ linii i mas, oparty na diagonalach i łukach, delikatnie akcentuje szeroki, poprowadzony ukośnie łuk powierzchni mostu określający główny temat przedstawienia. Relacja partii jasnych i ciemnych w odbitce z oryginalnej edycji drzeworytu niweluje efekt supremacji łuku umbrowych brązów, wprowadzając alternatywną strukturę kompozycyjną, z czarno-kobaltowymi, nieregularnymi kształtami przy dolnej i górnej krawędzi pola obrazowego, wyznaczającymi obszary najciemniejsze i przechodzącymi w powolnej gradacji rozjaśnień do powierzchni wody w centrum. Skala zastosowanych barw dodaje odrębny podział pola obrazowego, wyznaczając trzy zasadnicze strefy w jego obrębie, zbliżone wielkością i kształtem. Pierwszą z nich tworzy partia nieba i widocznego w oddali drugiego brzegu rzeki, szare z odcieniem różu. Poniżej rozległy, zbliżony do trójkąta, szary, gładki masyw wody o delikatnym, błękitnym zabarwieniu. Ostatnią, dolną strefę wyznacza szara umbra konstrukcji mostu, której solidny, wyrazisty łuk przechodzi poniżej w azur wyrastających z wody podpór w ciemniejszym odcieniu. Całość spaja wszechobecna szarość, dodana do wszystkich barw, najmniej do strojów dwóch kobiet usytuowanych najbliżej widza, w których kimonach zachowana została zdecydowana, ciemna czerwień, a okrycie pierwszej z nich jest wyraźnie ciemnozielone.

Z tak zakomponowanej całości wyróżniają się plansze z napisami. Ich regularne, prostokątne, i kwadratowe formy przeciwstawiają się supremacji diagonalni i łuków, ustalając stabilne punkty odniesienia. Żywy, zdecydowany kolor podkreśla ich odrębność wobec zasadniczego rysunku. Dwie wypełnione zostały kadmową czerwiecią, trzecia operuje bardzo jasnym tłem w lekkim odcieniu umbry, częściowo zajętym zielenią i jasną czerwiecią nieregularnych kształtów; wszystkie oznaczone zostały czarnymi liniami tekstu w układzie pionowym. Dwa pionowe kartusze tytułu serii i sygnatury artysty tworzą silne, przeciwległe akcenty, uzupełnione jasnoszarym, częściowo zielonym, częściowo czerwonym kwadratem zawierającym tytuł grafiki. Intensywnością, czystością barw, partie tekstu zostały wyraźnie wyodrębnione z przedstawienia, ich wtórny, nałożony i zewnętrzny w stosunku do obrazu charakter jest zdecydowany i jednoznaczny.

Barwa i ostrość linii, poprzez odwołanie do naturalnego postrzegania relacji barwnych w rzeczywistej przestrzeni, powodują podświadome odczytywanie zdecydowanych kolorów kartuszy i ich wyraźnych konturów

jako określających położenie elementów „z przodu” w stosunku do pozostałych partii obrazu. Metaforycznie można określić ich konstrukcję jako wskazanie przezroczystej, ale materialnej przegrody, swego rodzaju szyby, oddzielającej widza od nakreślonego „za nimi” niewielkiego wycinka przestrzeni miasta. Jej dekoracyjne granice wyznacza, podkreślona konturem,



6. Vincent van Gogh, *Oiran*, przerys w siatce proporcji, 1886/87, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, repr. za: *Japanese Prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978, s. 18



7. Hiroshige, *Ōhashi, wieczorna ulewa w Adake*, drzeworyt barwny, *ōban* – 38 x 25 cm, 1857, anonimowa kolekcja japońska, repr. za: Richard Lane, *Images From the Floating World*, Fribourg 1978, s. 183, il. 187

linia klocka drzeworytniczego. Pozostają one poza tematyczną strefą przedstawienia, nawiązując jednak rodzaj subtelnego dialogu z główną partią obrazu. Abstrakcyjne, esowate plamy zieleni i czerwieni w tle kartusza z tytułem grafiki przyjmują para naturalne formy nawiązujące do spotykanych w malarstwie pejzażowym, zwłaszcza w chińskim malarstwie Qing,



8. Vincent van Gogh, *Japonaiserie – Most w deszczu*, olej na płótnie, 73 x 54 cm, 1887, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, F 372, repr. za: Bogumila Welsh-Ovcharov, *Van Gogh a Paris*, Paris 1988, kat. 62, s. 163

popularyzowanym w tym okresie w kręgach *ukiyo-e* pod wpływem szkoły Maruyama. To samo tło powtarza się w większości prac serii, modyfikowane przez Hiroshige w zależności od kompozycji barwnej głównego obrazu<sup>21</sup>. W *Nocnym widoku kanału Sanya* intensywny kontrast form barwnych w tle tytułu odpowiada skontrastowaniu bieli twarzy i stóp postaci kobiecej kroczącej w ciemnej szarości wybrzeża. W *Ogrodzie śliw w Kamata* jaszkrawa biel tła kwadratu kartusza tworzy analogię do malarskiego pojmowania białych kwiatów śliwy jako odrębnego źródła światła w obrazie, w technice podobnej do przyjętej przez Hiroshige w innym, także kopiowanym przez van Gogha drzeworycie, w *Ogrodzie śliw w Kameido* (z tej samej serii). W *Sztucznych ogniach nad mostem Ryōgoku* lewą połowę wertykalnie rozdzielonego kwadratu tła tworzą podobne, czerwono-różowe, esowate formy „pejzażowe”, prawą natomiast skłębiona siatka czerwono-biało-różowych kropli przypominających rozpryski ognia<sup>22</sup>.

W sensie semantycznym subtelna relacja między kartuszem tytułowym a właściwym przedstawieniem nawiązuje do występującego w *ukiyo-e* od lat osiemdziesiątych XVIII wieku zwyczaju identyfikowania serii, a niekiedy także pojedynczych grafik, niewielkim, dodatkowym obrazem, wyrażającym uzupełniający komentarz do głównej sceny. Zabieg taki stosował w wielu *bijinga*, portretach pięknych kobiet Utamaro, kontynuowali go, w tym samym gatunku, Eisho, Eizan i Chōki. Hiroshige mógł wprowadzić go w zmodyfikowanej formie do drzeworytów pod wpływem Eisena, ucznia Eizana, z którym blisko współpracował już w latach trzydziestych podczas wspólnej edycji wcześniejszej, słynnej serii *Sześćdziesięciu dziewczęciu stacji Kiso Kaidō*<sup>23</sup>. Dla twórców *bijinga* dodatkowy rysunek miał niekiedy szczególne znaczenie. Wobec nacisków cenzury *bakufu* niechętniej popularności, jaką cieszyły się wizerunki słynnych kurtyzan, twórcy ich portretów zaczęli maskować zasadniczy sens przedstawienia, określając swe cykle jako metafory cnót lub wad kobiecych, wzory kimon, modne uczesania etc., jednocześnie dość przejrzyście identyfikując postacie dzięki dodatkowym rysunkom, czasem podającym w rebusowej formie imię dziewczyny lub – zazwyczaj – nazwę herbaciarni czy domu publicznego, z którymi była związana. Rysunek ten jest więc w tradycji złotego wieku *ukiyo-e* związany z lokalizacją, pomaga w określeniu miejsca. Dla Hiroshige rebusowe maskowanie komunikatu nie jest szczególnie istotne, choć drzeworyty w jego czasach nadal są niemile widziane jako świadec-

<sup>21</sup> Całość cyklu prezentuje m.in. R. Lane, *Images From the Floating World*, Fribourg 1978, s. 244-251.

<sup>22</sup> Hiroshige, *Wystawa drzeworytów w dwusetną rocznicę urodzin artysty*, Kraków 1997, s. 170, il. 135.

<sup>23</sup> W samej serii *Kiso Kaidō* nie były one jednak stosowane. Eisen posługiwał się nimi, podobnie jak wcześniej Utamaro, do definiowania wykonywanych w tym samym okresie wizerunków pięknych kobiet. Zob. Lane, op. cit., s. 219, il. 27.



9. Hiroshige, *Ōhashi, wieczorna ulewa w Adake*, drzeworyt barwny, *ōban* – 38 x 25 cm, 1856-1859, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, repr. za: *Japanese Prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978, nr kat. 91

two nadmiernego luksusu mieszczaństwa, to akurat tematyka pejzażowa w znakomitej większości nie budzi bezpośrednich zastrzeżeń urzędu cenzury<sup>24</sup>. Mimo to Hiroshige uznaje wcześniejszą formułę za użyteczną. W konsekwencji jego zabiegów tło kartusza tytułowego można odczytywać jako znak odrębnego rodzaju, na poły graficzny, na poły tekstowy. Nowy znak, sytuujący się pośrodku między tymi dwoma możliwościami i nie wybierający żadnej z nich, anektuje swobodnie nakreślone znaki japońskiego sylabariusza i znaki chińskie stawiane w zmodyfikowanej formie kaligrafii stylu trawiastego, oryginalnie interpretowanej właśnie w konwencji pejzażowej, jako przypominająca kształtem znaków źdźbła traw uginające się pod naporem wiatru. Możliwość funkcjonowania „znaków pośrednich” opiera się na obecnej przez cały czas w świadomości dziewiętnastowiecznego azjatyckiego twórcy – i odbiorcy – konwencji znaku-tekstu i znaku-obrazu prowadzącej do powstania naturalnej hybrydy, obrazo-pisma, będącego zarazem jednym i drugim i identyfikującego przedstawienie za nim jako: „pejzaż”.

Przyjęta kolejność czytania zapisu japońskiego od góry do dołu i od prawej do lewej powoduje naturalną recepcję kartusza z nazwą serii przed kartuszem tytułu planszy. Bardzo jasny, oryginalnie bliski bieli ugień tego ostatniego czyni z obydwu element ważniejszy w układzie planszy tekstowych. Ich usytuowanie „z przodu” w kategoriach perspektywy powietrznej – której reguły znane są w sztuce Azji Wschodniej co najmniej od czasów dynastii Song<sup>25</sup> – czyni z tego właśnie fragmentu element otwierający świadome odczytywanie obrazu przez odbiorcę. Rozwój *ukiyo*e rozpoczyna się w połowie wieku XVII od książek ilustrowanych, w których obraz podporządkowany jest tekstowi. Aż do schyłku Edo i jeszcze w początkach epoki nowoczesnej ta właśnie formuła, ilustracja książkowa, stanowi podstawę produkcji drzeworytniczej, określając podstawową hierarchię tekstu i obrazu<sup>26</sup>. Wstępny, całościowy ogląd grafiki

<sup>24</sup> Zalecenia *bakufu* znalazły swe odbicie w powtarzanych wielokrotnie zarządzeniach administracji lokalnej. Tekst nakazu rady miejskiej Edo z 1842 roku, skierowanego do cechu wydawców, głosił: „Wykonywanie odbitek drzeworytniczych ukazujących aktorów kabuki, prostytutki i gejsze jest zagrożeniem dla moralności publicznej. Z tego też powodu publikacja nowych i sprzedaż wykonanych wcześniej zostają surowo zakazane. W przyszłości będziecie wybierać wzory, których podstawą była lojalność i miłość synowska i które służyć mogą edukacji kobiet i dzieci. I musicie dopatrzeć, by nie były zbyt luksusowe”. T. Akai, *The Common People and Painting*, w: *Tokugawa Japan, The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, Tokio 1991, s. 183.

<sup>25</sup> Przykłady wczesnych malowideł monochromatycznych demonstrujących znajomość perspektywy powietrznej w czasach Song podaje m.in. M. Tregear, *Chinese Art*, London 1997, s. 107-119. Nie są to przykłady najstarsze, jednak w wypadku wcześniejszych rozwiązań akceptacja lub odrzucenie prawideł perspektywy powietrznej przez twórców chińskich pozostaje sprawą otwartą.

<sup>26</sup> Szeroko problem literatury *ukiyo* i jej związków z obrazem omawia H. Hibbet, *The Floating World in Japanese Fiction*, London 1992, s. 65-99.



10. Hiroshige, *Ōhashi*, jw. il., fragment – tratwa



11. Vincent van Gogh, *Japonaiserie – Most w deszczu*, jw., fragment – tratwa

Hiroshige, poprzez kolor i formę prowadzi więc odbiorcę ku kartuszom z tekstem, których kompozycyjne „wysunięcie” naturalnie wpisuje się w ówczesną percepcję społecznej rangi tekstu pisanego. Kolejność czytania prowadzi następnie od tytułów do sygnatury wykonawcy, znajdując swą kontynuację w kimonach kobiet na pierwszym planie i płynnie wprowadzając widza-czytelnika w kreśloną przez Hiroshige przestrzeń.

Seria *Stu sław Edo* była oczywiście sprzedawana w całej Japonii, jednak podstawowymi odbiorcami, tak jak w wypadku większości drzeworytów byli mieszkańcy siedziby *bakufu* związani z kulturą *ukiyo*, ulotnego

świata<sup>27</sup>. Poprowadzenie widza znającego Edo od pierwszego widoku, poprzez tekst, do dokładnego oglądu wzmacniało efekt zaskoczenia. *Ohashi* to drugi obok *Ryōgoku* z najważniejszych mostów w Edo. Łączył on centrum miasta z Fukugawa, dzielnicą uciech przeznaczoną dla dolnych warstw społeczności miasta, nie tak efektowną jak Yoshiwara czy Asakusa, ale bardziej ruchliwą zarówno ze względu na swe główne przeznaczenie, jak i na magazyny handlowe ciągnące się wzdłuż nabrzeża rzeki Sumida. Plebejskie ubrania przechodniów i zarys budowli nadbrzeżnych odpowiadają lokalizacji widoku, jednak most pokazany przez Hiroshige jest w przeciwieństwie do swego codziennego stanu niemal pusty. Odbiorca zyskuje przywilej spojrzenia na pozornie znany sobie obiekt w niecodziennej dlań sytuacji.

Przechodnie na moście formują cztery małe grupy, oddalające się od siebie. Linia wertykalna, poprowadzona przez środek obrazu przebiegałaby dokładnie pośrodku między trojgiem osób zmierzających ku lewemu brzegowi a czterema mężczyznami oddalającymi się na prawo. W momencie, który Hiroshige nakreślił, nikt więc nie przechodzi po prostu przez most, wszyscy schodzą z niego, opuszczając w pośpiechu zalewaną deszczem powierzchnię. Tuż przy tak wymaginowanej linii dzielącej obraz kończy się tratwa splawiana przez samotnego flisaka, również oddalając się od mostu. Most Hiroshige traci nieoczekiwanie swą funkcję komunikacyjną, stając się przede wszystkim miejscem porzucanym, opustoszałym, którego osamotnienie bardziej podkreśla, niż niweluje przedstawiona na nim grupa przechodniów. Mimo zaznaczonej wyraźnymi liniami ulewy i odpowiadającego sytuacji pochylenia, wygięcia postaci przechodniów, ich ruch, podobnie jak ruch flisaka na rzece, przebiega z wysiłkiem, ale spokojnie. Pozy podkreślają siłę ulewy, ale niekoniecznie jej gwałtowność. Gładka powierzchnia rzeki narzuca obraz raczej monotonnej mżawki niż siekącego deszczu, nawet tratwa flisaka nie pozostawia za sobą fal.

Proces opuszczania mostu, choć szybki i czytelny, nie ma więc charakteru ucieczki, jest raczej rodzajem konsekwentnej i zdecydowanej ewakuacji, harmonizującej z pustką gładkiej wody rozciętej długą linią tratwy i z pustką szarego, odległego pejzażu za mostem, łączącego się odcieniem szarości z również pustym niebem. Poprowadzenie kolejnej linii, tym razem dzielącej obraz na dwie horyzontalne połowy pokaże, iż przebiega ona na wysokości głowy flisaka. Wszystkie elementy materialne, obwiezione konturem i związane sytuacją, zawarte zostały w części dolnej, już w niej jednak, za zewnętrzną (w stosunku do widza) balustradą mostu, zaczyna się strefa wszechogarniającej szarości, w różnych odcieniach się-

<sup>27</sup> Obszar społeczny podstawowych odbiorców drzeworytu identyfikują T. Akai (op. cit., s. 179-191), oraz M. Gunji, *Kabuki and its Social Background*, w: *Tokugawa Japan, The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, Tokio 1991, s. 192-213.

gającej postrzępionej czerni górnej partii grafiki i włamującej się w tle ażuru przeszedł w partię dolną.

Opuszczenie, a właściwie opuszczanie ruchliwego zazwyczaj mostu, przytłaczająca szarość neutralnej, płaskiej części obrazu, wreszcie paradoksalny spokój jesiennej ulewy w interpretacji Hiroshige odpowiadają niemal dosłownie poetyckiej symbolice deszczu funkcjonującej w *haikai*. W początkach *ukiyo*, w drugiej połowie wieku XVII Uejima Onitsura pisał:

Smutny jest deszcz wiosenny, co wszystko ucisza  
 chłód przynosi ulewa, co rozjaśnia dusze  
 majowy deszcz samotny swoją melancholią  
 a deszcz jesienny z dna samego smutny  
 ostry i nieubłagany, smutny deszcz zimowy<sup>28</sup>.

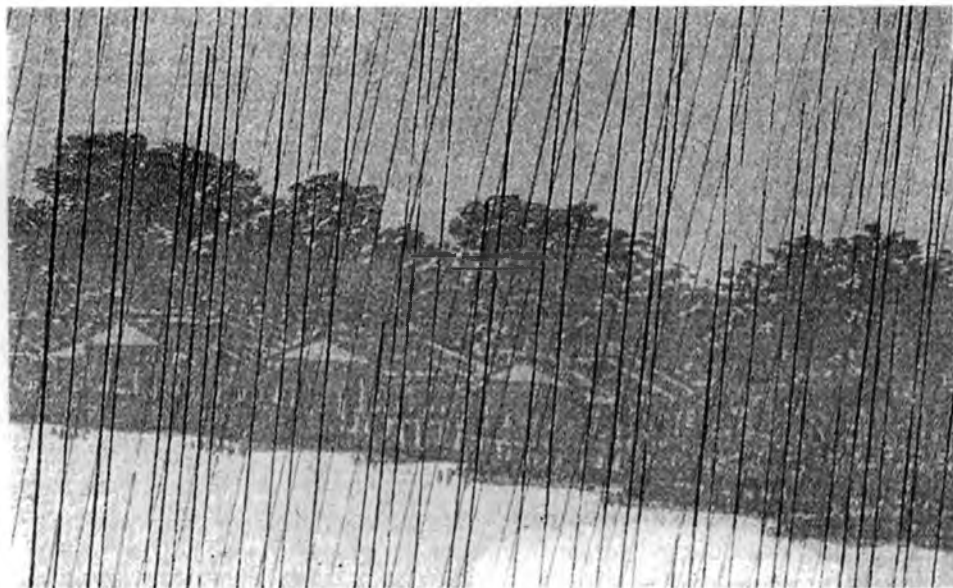
Shiki, tworzący blisko trzysta lat później, w końcu wieku XIX, u schyłku *ukiyo* i w okresie modernizacji Japonii określa wciąż jeszcze podobny nastrój w swym *haiku*:

Kłębiące się chmury.  
 Przechodzimy  
 Nad bezwodną rzeką<sup>29</sup>.

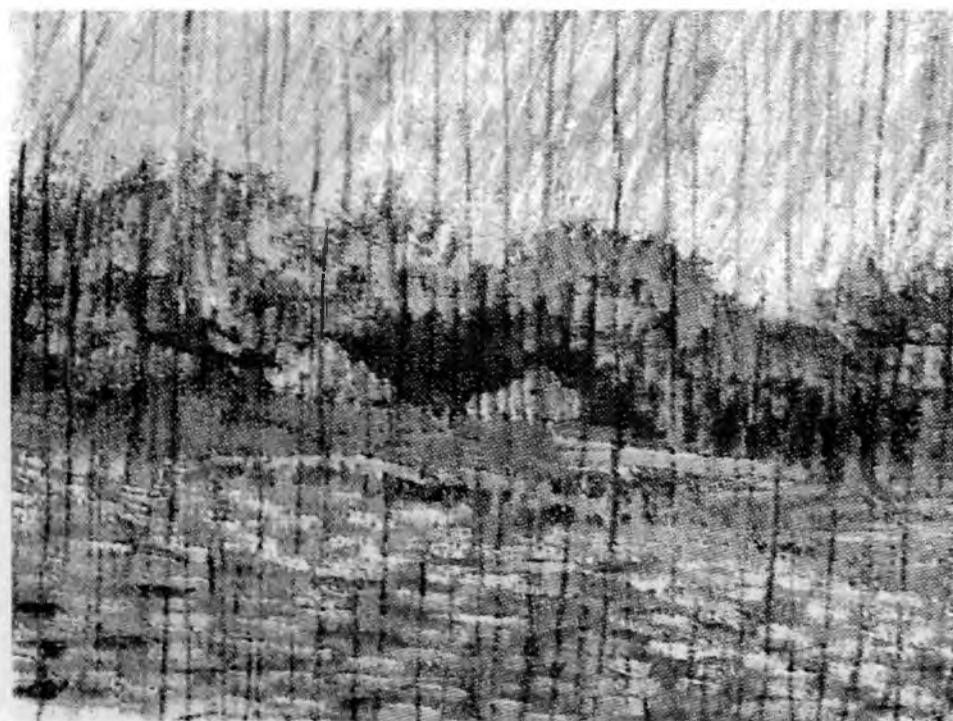
Przekaz, konstruowany przez Hiroshige z poszczególnych składników obrazu i odczytywany następnie przez odbiorcę pozostaje w momencie swego powstania w obrębie tej samej poetyki, znanej im obu, dla której nadrzędną wartością jest trafne określenie nastroju chwili. W typowym dla Edo, poetyckim spotkaniu *haikai* kolejne osoby tworzą następujące po sobie strofy, których układ określa rytm i powtarzalność nastroju, zaznaczane przez włączenie do tekstu określonych słów lub obrazów. Popularne podręczniki i opracowania dostarczają przygotowanych wcześniej wzorów, które w praktyce komponowania poematów mogą być uzupełniane. *Wieczorna ulewa* odwołuje się do dokładnie tej samej poetyki. Hiroshige przedstawia zarazem pewną określoną sytuację związaną z rzeczywistym widokiem Ohashi jesienią, podczas wieczornej ulewy, jak i odnaleziony w tej sytuacji szczególny nastrój nostalgii, wpisujący się w japoński termin *nazukashi*, określający między innymi wizualną reminiscencję zapomnianego przed laty widoku. Obraz tworzy całość poprzez kompozycję i kolor, ale jednocześnie składa się z szeregu elementów, którymi japoński twórca posługuje się na podobieństwo słów w wierszu. Zestawienie tych słów ma dla odbiorcy równie ważne znaczenie, jak ich wzajemne usytuowanie w obrazie. Koncepcja taka pozwala na wyobrażenie całości przedstawie-

<sup>28</sup> *Haiku*, przełożyła A. Żuławska Umeda, Wrocław 1982, s. 10.

<sup>29</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, Kraków 1992.



12. Hiroshige, *Ōhashi*, jw., fragment – zabudowania



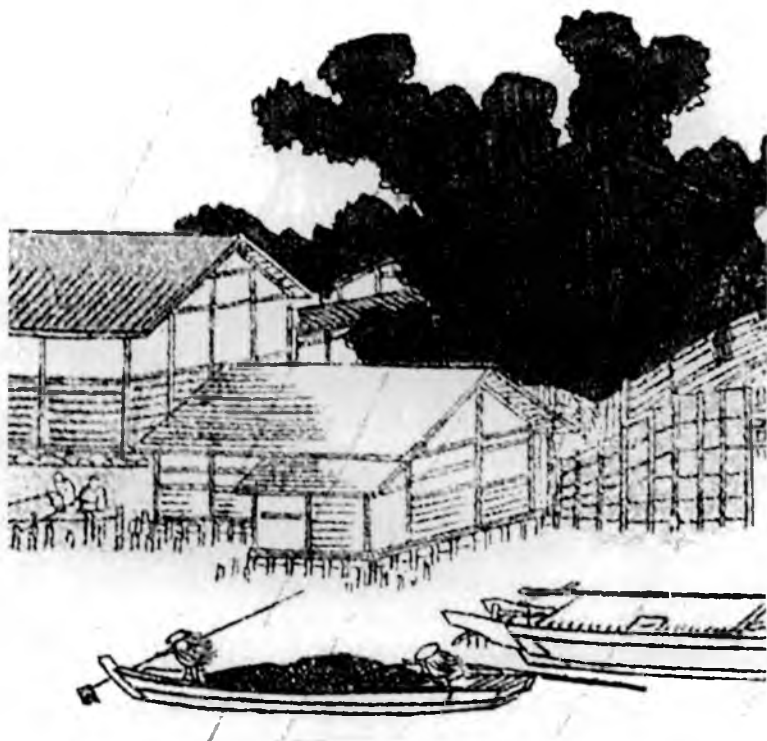
13. Vincent van Gogh, *Japonaiserie – Most w deszczu*, jw., fragment – zabudowania

nia jako zbioru form, niekoniecznie występujących w rzeczywistości dokładnie w takim ustawieniu, albo dokładnie w tym samym momencie.

Relatywność narracji Hiroshige, zakorzeniona w tradycji artystycznej Azji Wschodniej, wpływa na zniekształcenia perspektywiczne w obrębie pola obrazowego. Obiekty położone dalej są mniejsze, ich kolory zmienione powietrzem, krawędzie nieco rozmyte. Kontur, istotny element formalny *ukiyo-e* kończy się wraz z postacią flisaka, nie sięgając odległego brzegu rzeki, na którym jedynie ciemne i jasne partie monochromatycznych obszarów barw pozwalają na niełatwe rozpoznanie fragmentów architektury i pejzażu. Zamiast jednak konsekwentnego zastosowania reguł perspektywy linearnej, Hiroshige decyduje się na poprowadzenie w oddali płaskiego pasma stłoczonych elementów pokazanych praktycznie na dwóch, bliskich sobie planach, z aksonometrycznym ujęciem architektury i płaskimi sylwetkami drzew.

Im bliżej obserwatora, tym wyraźniejsze staje się zniekształcenie przestrzeni. Tratwa, na której stoi flisak, jest wyraźnie zbyt długa w stosunku do swej szerokości, a sylwetka człowieka dwuwymiarowa, jakby obserwowana była z zupełnie innego punktu spojrzenia, znacznie bliżej powierzchni wody. Podobnie dwuwymiarowe są postacie na moście, utrzymane w konwencji sylwetkowej, zgodnej z regułami formalnymi gatunku, ale przeciwnej sytuacji mostu, elementu dominującego w tej partii obrazu, którego przestrzenność powinna konstruować relacje tej części wyobrażenia. Tradycja różnicowania układów perspektywicznych podporządkowanych lokalnym partiom obrazu była charakterystycznym elementem struktur obrazowych drzeworytu Edo, Hiroshige zmierza jednak jeszcze dalej w separacji poszczególnych motywów, tworząc z nich niezależne obrazy, połączone akcją i poetyckim sensem a więc faktycznie decyzją artysty. Tylko i wyłącznie wola grafika nadaje mostowi zdumiewający kształt, w żaden sposób nie dający się wtłoczyć w konwencje jakiegokolwiek systemu perspektywicznego. Różne krzywizny wewnętrznej i zewnętrznej krawędzi mostu powodują optyczne poszerzenie i koliste wypuklenie jego części centralnej i zewnętrznej. Pozorna statyka, wyznaczona ciągiem podpór, zostaje zakwestionowana, a widok zniekształcony i płynny, tak jakby deszcz na pierwszym planie pozostawiał wyraźne kontury, rozmywając całe kształty przedmiotów.

Wewnętrzne i zewnętrzne obrzeże partii pola obrazowego zajętego przez most wypełniają wertykalne pasma kobaltowej czerni. Odpowiada im postrzępiona plama podobnej czerni przy górnej partii obrazu. Tylko pierwsze z ciemnych pasm, to położone bezpośrednio przy dolnej krawędzi można logicznie tłumaczyć cieniem rzucanym przez nabrzeże lub sam most. Trudno znaleźć uzasadnienie dla drugiego, przebiegającego w jednej czwartej wysokości pola obrazowego. Jej regularny przebieg, podobnie zresztą jak w wypadku strefy dolnej, nie odpowiada sugerowanej linii



14. Hokusai, *Okolice mostu Shin Yanagibashi*, ilustracja do *Ehon Sumidagawa – Ryōgan ichiran*, s. 93, drzeworyt barwny, fragment, 1803, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, 1-4654, repr. za: M. Forrer, *Hokusai*, New York 1988, il. 95, s. 93

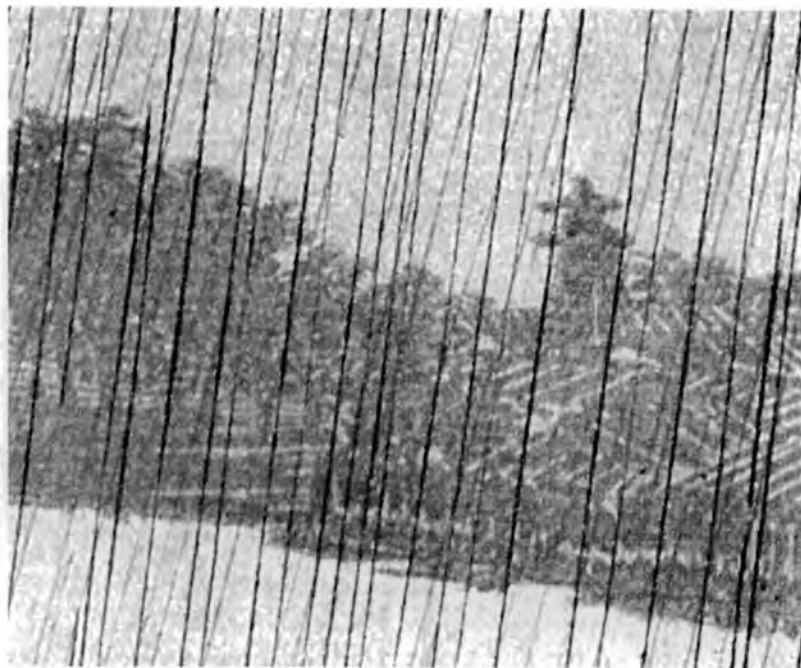
mostu, nie powinien więc być rzucany przezeń cieniem. Ciemne pasma na powierzchni wody oryginalnie mogły być cieniami nabrzeża i mostu, w grafice zostały jednak pozbawione swego logicznego uzasadnienia, przyjmując rolę modulatorów obszernej, płaskiej powierzchni wody stanowiącej tło dla konstrukcji Ōhashi. Stały się obrazami wieczornych cieni na wodzie, już nie cieniami czegoś, ale cieniami samymi w sobie. Przyciemnienie górnej krawędzi pola obrazowego jest swoistym znakiem charakterystycznym znacznej części pejzaży Hiroshige. Jego źródłem mogło być oryginalnie wyobrażenie chmur o zachodzie słońca lub o świcie. W *Wieczornej ulewie* partia czerni przyjmuje wyjątkowo materialną formę sugerując rodzaj dachu nad punktem obserwacji. Fragmenty takiego zadaszienia, określającego pozycję artysty i widza „we wnętrzu” nieokreślonej



15. Vincent van Gogh, *Chata na wrzosowisku*, piórko i atrament, 22,5 x 29 cm, 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, repr. za: M. Neumannova, *Van Gogh. Rysunki*, Warszawa 1888, il. 19 i s. 204

konstrukcji architektonicznej i „na zewnątrz” pejzażu czy raczej „poza” nim, pojawiają się także w innych drzeworytach Hiroshige, w formie bardziej precyzyjnie zdefiniowanej. Nie można oczywiście wykluczyć możliwości, iż ma to być pokrywa chmur burzowych, jednak w swych licznych prace ukazujących deszcz czy śnieżycę, Hiroshige konsekwentnie stosuje konwencjonalny obraz regularnych, obłych kształtów chmur, typowy dla tradycji malarskiej Azji Wschodniej.

Decydującą rolę artysty w prezentacji widoku, podporządkowanie rzeczywistości obrazu jego woli ostatecznie określa wybrany ogólny punkt widzenia, z góry, w ujęciu, które w europejskiej sztuce romantycznej bywa paradoksalnie nazywane „widokiem z mostu”. Przyjęte spojrzenie z góry nie było w tym miejscu fizycznie możliwe, nie istniało w pobliżu wzgórze ani budowla, które umożliwiłyby Hiroshige zyskanie takiej perspektywy. Jej umowność podkreśla kadrowanie obrazu, w którym lewy odcinek mostu jest bardzo blisko umownego punktu spojrzenia, przy czym nie wyznacza on jeszcze materialnego zakończenia rzeczywistej konstrukcji. Inaczej mówiąc, w dopuszczalnej logicznie rzeczywistości



16. Hiroshige, *Ōhashi*, jw., fragment – wieża

malarz i obserwator musieliby znajdować się na wysokim budynku usytuowanym na cyplu wcinającym się w rzekę tuż przy moście. Faktycznie, w nakreślonej przez Hiroshige przestrzeni spoglądają na jego powierzchnię z punktu nad wodą, w pobliżu brzegu. Timon Screech sugeruje, iż tego rodzaju malarski punkt spojrzenia w końcu wieku XVIII zyskał wsparcie naukowe dzięki eksperymentom prowadzonym z importowanymi z Europy przyrządami optycznymi<sup>30</sup>. Nie kwestionując roli prowadzonych faktycznie na szeroką skalę badań optycznych, trzeba stwierdzić, iż podstawy takiej konstrukcji obrazu sięgają początków malarstwa chińskiego i związane są leżącą u jego podstaw narracyjną czy też poetycką koncepcją obrazowania rzeczywistości<sup>31</sup>. Wola twórcy pozwala na kreację rzeczywistości w której wizerunku zawiera się nastrój rozumiany przez odbiorcę. Obaj, twórca i odbiorca, malarz i widz, pozostają na zewnątrz, koncentrując

<sup>30</sup> T. Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imaginery in Later Edo Japan, The Lens within the Heart*, Cambridge (USA) 1996, s. 212-254.

<sup>31</sup> Zagadnienie narracyjności malarstwa chińskiego nie zostało jak dotąd precyzyjnie zdefiniowane, choć pojawia się w szeregu publikacji dotyczących malarstwa chińskiego. Termin „perspektywy poetyckiej” w odniesieniu do reguł malarstwa chińskiego czasów Song i jego japońskich odpowiedników podaje I. Yoshikawa w *Major Themes in Japanese Art*, New York/Tokio 1976.

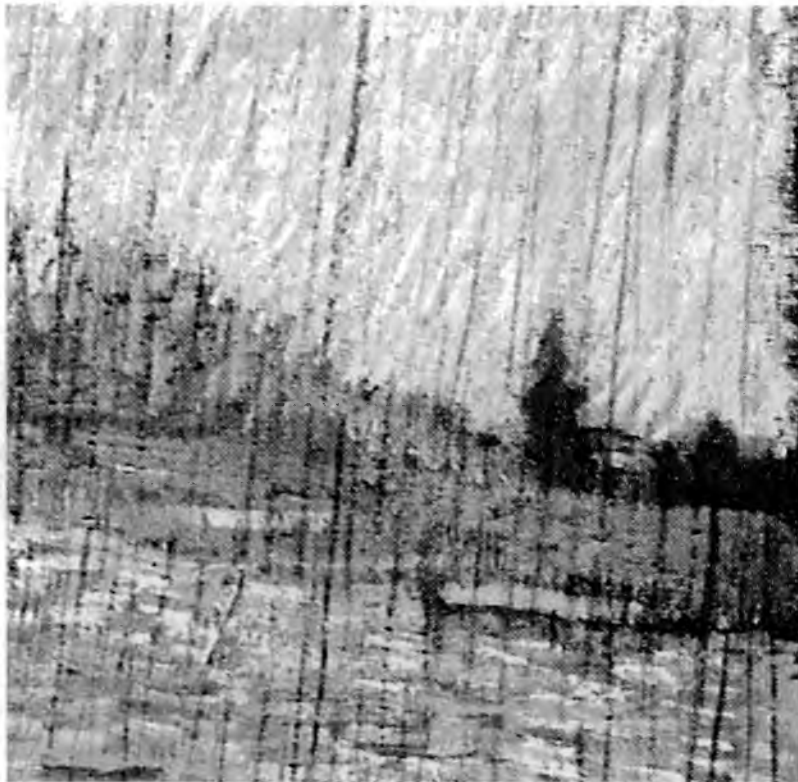
się na własnych emocjach ekstrapolowanych w przestrzeń obrazu. Zajmując uprzywilejowaną, zewnętrzną pozycję, decydują o jego przestrzeni wewnętrznej, określając swym nastrojem interpretację przedstawienia, w której momentalność uczucia odpowiada migawkowym widokom.

### WIECZORNA ULEWA W INTERPRETACJI VAN GOGHA

Van Gogh wyjątkowo starannie przygotowywał się do kopiowania drzeworytów. Zachowały się jego dokładne przerysy w siatce proporcji, zarówno *Oiran*, jak i *Ogrodu sliw*. Nie ma żadnych dowodów podobnego przerysu *Wieczornej ulewy*. Możliwe, iż w tym wypadku, po doświadczeniach z pozostałymi grafikami, powstał od razu obraz olejny.

By określić rodzaj, skalę i kierunek zmian, jakie van Gogh wprowadza do grafiki Hiroshige, należy najpierw przypomnieć, iż miał on do dyspozycji późną, prawdopodobnie częściowo uzupełnianą odbitkę, w której wyraźnie zmieniono skalę barw. Nieco różowy, przechodzący w kobaltowy fiolet odcień szarości pejzażu drugiego brzegu i partii nieba zastąpił wyraźny błękit. Stopniowe przejście od ciemnych brązów podpór do jaśniejszej powierzchni mostu zostało całkowicie zagubione. Zamiast niego pojawiają się intensywnie ciemne, prawie czarne podpory i bardzo intensywny oranż belek. Zniknęły postrzępione formy w górnej partii obrazu, zamienione w równy pas czerni, całkowicie wyeliminowano irracjonalny cień w jednej czwartej obrazu. Wytarcie klocka doprowadziło do nierównego nałożenia błękitu w strefie nieba nad drugim brzegiem i rozjaśnienia powierzchni wody w lewej części pola obrazowego. Z tła kartusza tytułowego usunięto czerwień w górnej partii, wypełniając je nieregularnym za-rysem esowatej plamy zieleni.

Van Gogh powiększył przede wszystkim format obrazu. Z niewielkiej grafiki wyprowadził prawie czterokrotnie większe płótno o wymiarach 75 x 54 cm. Najważniejszą i najbardziej oczywistą zmianą formalną, której dokonał van Gogh, było wprowadzenie potężnego, zielono czerwonego obramowania, wypełnionego dowolnymi przerysami znaków przypominających zapis chiński. Większość z nich została przez malarza zniekształcona w stopniu uniemożliwiającym określenie pierwowzorów, kilka zachowało czytelność, ale i one nie tworzą żadnego sensownego tekstu. Ich podstawowa funkcja jest dość oczywista, określają one zawartość ramy jako *japonaiserie*, japońszczyznę. Zawartość obrazu jest jednak oryginalnie w sposób równie oczywisty japońska i nie wymaga dookreślenia. Kształt mostu, stroje postaci, parasole, wystarczająco dobitnie atrybuują obraz. Wprowadzenie ramy podkreśla więc dystans dzielący malarza, a siłą rzeczy także odbiorcę od obrazu. Wszystkie trzy kopie drzeworytów japońskich, namalowane przez van Gogha, zyskały ramy, jednak w kopii



17. Vincent van Gogh, *Japonaiserie – Most w deszczu*, jw., fragment – wieża

*Wieczornej ulewy* obramowanie jest najsilniej zaznaczone. Kopia *Oiran* wg Eisena otoczona została luźno zakomponowanym zestawem częściowo motywów japońskich, częściowo autocytatów. Kopia *Kwitnącej śliwy* wg Hiroshige prezentuje zmniejszoną wersję ramy *Wieczornej ulewy*, pozbawioną partii górnej i ze zredukowaną częścią dolną. Przypadkowo, identyczny zabieg stosują japońscy twórcy drzeworytów wykonując około roku 1800 wizerunki utrzymane w stylu europejskim lub wręcz kopiujące grafiki niderlandzkie, przenikające do Japonii za pośrednictwem holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej<sup>32</sup>. W obu wypadkach podkreślany dystans ma zarówno kulturowy jak i stylistyczny charakter. W kilku gra-

<sup>32</sup> Około roku 1810 Hokusai wykonał m.in. znaną serię *Edo hakkei – Oranda ekagami* (*Osiem widoków Edo w stylu holenderskim*), w której wszystkie przedstawienia otoczone były ramami naśladującymi drewniane ramy obrazów europejskich lub – niekiedy – zarys bruku europejskiego znanego z ulic faktorii holenderskiej w Deshima, podczas gdy tekst japoński, przekreślony o dziewięćdziesiąt stopni w stosunku do obrazu, imitował poziomy układ alfabety łacińskiego. M. Forrer, *Hokusai*, New York 1988, s. 131-139.

fikach japońskich pojawia się nawet taka sama koncepcja wypełnienia namalowanej ramy znakami obcego pisma – w wypadku Japonii oczywiście alfabetu łacińskiego. Rama pełni jeszcze jedną funkcję, pozwala ona na przesunięcie poza obręb głównej partii obrazu kartuszy z tytułami i sygnaturą. Pozbawione znaczenia poprzez niemożność zrozumienia tekstu, tracą także swe właściwe miejsce w obrazie, stając się zbędnymi



18. Hokusai, *Wieża przy świątyni buddyjskiej*, fragment drzeworytu *Burza pod Fuji*, szkic do serii *Stu widoków Fuji*, fragment, 1835, kolekcja Huguette Berès, Paris, repr. za: M. Forrer, *Hokusai*, New York 1988, il. 398, s. 313

z punktu widzenia van Gogha plakietkami, których właściwe miejsce leży poza główną częścią obrazu. Kwadratowy kartusz tytułu planszy zagubił swój sens pośrednika między obrazem a tekstem, w konsekwencji czego nie ma żadnej potrzeby nanoszenia nań nieregularnej plamy zieleni. Van Gogh ujednolica tło, nakładając równą warstwę kadmowej żółci i zamieniając czerń kaligrafii w swobodną arabeskę brązowych linii. Nieczytelność tekstu i eliminacja mediacyjnej funkcji tła kartusza rozbijają skutecznie oryginalny ciąg narracji, od obrazu, poprzez teksty z powrotem do obrazu, pozostawiając wrażenie braku równowagi, korygowane w kopii

poprzez diagonalną, zwierciadlaną duplikację kartuszy, pojawiających się w partii ramy już w wersji zmultiplikowanej.

Bardziej subtelne, ale równie zdecydowane zmiany zachodzą w zasadniczej partii obrazu. Rozległe obszary monottonnych, płaskich powierzchni, decydujące o nastroju oryginalnego drzeworytu zostały przez van Gogha radykalnie zmodyfikowane. Na wodzie pojawiły się fale, nanoszone szybkimi, krótkimi pociągnięciami czystych kolorów, podobnie błękit nieba zyskał szereg odcieni. Przypadkowe zróżnicowanie gradacji koloru nieba i wody, efekt zużycia klocka drzeworytniczego, stało się jednym z elementów określających kierunek interpretacji van Gogha. Umożliwiło ono rozpoznanie przezeń lokalnego działania światła w partiach, gdzie oryginalnie Hiroshige niczego podobnego nie zakładał. Podobny proces objął



19. Vincent van Gogh, *Autoportret*, olej na płótnie, 62 x 52 cm, 1888, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), repr. za: P. Lecaldano, *Tout l'œuvre peint de Van Gogh, II 1888-1990*, Paris 1971, pl. LXXXIV



20. Portret Musō Soseki, wielobarwny tusz, fragment, 1349, Myōchiin, repr. za: (ed.) Y. Yamane, *Nihon bijutsushi*, Tokio 1983, s. 233, il. 502

konstrukcję mostu, na którego powierzchni powstał jasnożółty pas mokrych belek rozświetlonych odbitym światłem. Zmieniając kolor mostu, van Gogh trafnie skorygował kolor podpór, których rozjaśniony brąz jest w jego kopii znacznie bliższy wczesnym odbitkom Hiroshige niż ciemna szarość wersji, którą się posługiwał.

Poważnym zmianom uległa perspektywa obrazu. Most, wciąż jeszcze zniekształcony, zyskał nieco bardziej racjonalną formę, poprzez silniejsze zaznaczenie skrótu perspektywicznego w jego prawej części. Widok nadbrzeża w wersji van Gogha nie jest już płaski, pojawiła się w nim rozległa przestrzeń, na której swobodnie rozmieszczone zostały budynki, drzewa i wzgórza, oryginalnie ściśnięte w dwóch, zwartych planach. Aksonometryczne ujęcie architektury zastąpiły delikatnie zaznaczone skróty perspektywiczne.

Postacie na moście zachowały swe japońskie kostiumy, jednak wszystkie pozostałe elementy obrazu van Gogh wymienił na bardziej swojskie. Ciąg ten rozpoczyna postać flisaka. Azjatyckie nakrycie głowy, podobne do takiego, jakie nosi jeden z mężczyzn na moście, zmieniło się w rodzaj miękkiego kapelusza. Okrywająca flisaka słomiana narzuta, także powtórzona w kostiumie jednego z przechodniów, została wymieniona na dwa elementy, rodzaj luźnego, krótkiego płaszcza i torbę lub może worek przewieszony na plecach. Dziwną formę przyjęła tratwa, w wersji Hiroshige skonstruowana z kilku luźno powiązanych pni. Omawiana wyżej lokalna zmiana układu perspektywicznego w grafice Hiroshige, prowadząca do wydłużenia kształtu tratwy, najwyraźniej nie została przez van Gogha zaakceptowana. Tratwa w *Japonaiserie* zmienia się w podłużny pień z dwoma odroślami, a akrobatyczną pozę człowieka płynącego w ten sposób wezbraną podczas deszczu rzeką musiał uznać van Gogh za swoisty element japońskiej egzotyki, bardziej prawdopodobny niż koncepcja lokalnego stosowania odrębnego systemu perspektywicznego. Typowe konstrukcje domów i magazynów japońskich, otoczone wąskimi gankami, sięgające pomostami nad powierzchnię wody, by umożliwić odbieranie towarów z łodzi, zamieniły się w paryskiej kopii w chaty o długich, ukośnych połaciach dachów, których pierwowzór możemy rozpoznać w *Chacie na wrzosowisku*, narysowanej przez van Gogha w Drente, jeszcze w 1883 roku<sup>33</sup>. Van Gogh odsunął namalowane przez siebie wiejskie domy od brzegu rzeki i swobodnie rozłożył je w pejzażu. Most, temat kompozycji, został w konsekwencji wyłączony z kontekstu ciasnej zabudowy miejskiej i wprowadzony w całkowicie odmienny układ pól i wiejskich chat. Widoczna w oddali, przy prawej krawędzi obrazu wieża świątyni lub naturalna dla Edo strażnica z podwójnym azjatyckim dachem zmieniła się w nieokreśloną formę z konstrukcją architektoniczną z tyłu i drzewem lub dzwonnica z przodu, której rozmycie usprawiedliwia dystans dzielący ją od obserwatora.

## PROBLEMY Z PRZEKŁADEM

Wszystkie zmiany wprowadzone przez van Gogha, dotyczące koloru, powierzchni, perspektywy i pojedynczych elementów, składają się na proces okcydentalizacji obrazu. W swym przekładzie z form japońskich na europejskie van Gogh koncentruje się na kolorze, do niego odwołuje się w swych listach. Kolor nadany przez van Gogha jest wyraźnie różny od oryginału. Jesienny wieczór zamienił się w wiosenny lub letni dzień z równą swobodą, z jaką kupiecką zabudowę Edo wymieniły północno-europejskie, wiejskie chaty. Zasada swobodnej wymiany niezrozumiałych elementów architektury czy kostiumu odpowiada wymianie barw i techniki ich na-

<sup>33</sup> M. Neumannova, *Van Gogh. Rysunki*, Warszawa 1888, il. 19 i s. 204.

kładania. W obu wypadkach to co „obce”, wymieniane jest na „swojskie”. W procesie interpretacji, już na początku, rozbiciu uległa zwarta struktura narracyjności czy poetyczności obrazu, siłą rzeczy niedostępna dla van Gogha. Nie mogła jej zastąpić sama obserwacja, gdyż rola elementów anegdotycznych związana z konstrukcją i z percepcją obrazu określa w równej mierze formę, jak i relacje barw oryginału. Logiczna i naturalna zmiana płaskiej powierzchni wody w grafice Hiroshige, na złożoną, połykliwo i ruchomą fakturę rzeki van Gogha przełamuje ostatecznie i nieodwracalnie związek między nastrojem a formą leżący u podstaw obrazu japońskiego.

Akademicka kopia studyjna, nawet w swym najbardziej twórczym wariancie, miała być, jak wspominałem, studiowaniem, rodzajem praktycznego badania dawnych mistrzów, a w pewnym sensie także potwierdzeniem odporności ich dzieł na tego rodzaju próby. Van Gogh wykracza poza podstawowe funkcje kopii, próbując dokonać swoistej ekstrakcji wybranych elementów technicznych, określonych problemem światła. Paradoxem jest jednak zastosowanie tego rodzaju podejścia do tradycyjnego drzeworytu japońskiego. Udział rzeczywistego autora projektu w procesie nadawania odbitce ostatecznej warstwy barwnej był w Edo stosunkowo niewielki. Zwyczajowo, autor wykonywał czarno-biały szkic tuszem, zaznaczając jedynie znakami poszczególne kolory. Zabieg taki stosowany był od początków historii rozwoju gatunku i przetrwał aż do jego fazy schyłkowej i w taki właśnie sposób przygotowywali swe projekty artyści szkoły Utagawa<sup>34</sup>. Twórca drzeworytu miał do dyspozycji szeroką wprawdzie, ale jednak zamkniętą paletę barw i sporadycznie tylko mógł zdecydować o zastosowaniu nowego odcienia. Ograniczone możliwości nadzoru farbiarzy, jeśli w ogóle były mu dane, to wyłącznie podczas pierwszej edycji i w praktyce jedynie podczas przygotowywania pierwszych odbitek. W efekcie nieliczne tylko odbitki tej samej planszy dysponują zbliżoną gamą barwną. Zróżnicowanie barw widoczne wyraźnie w wielu znanych odbitkach *Wieczornej ulewy* wynika w równym stopniu z patyny lat, co z dowolności wyboru kolorów przyjętych w różnych wersjach druku przez farbiarzy. W przeciwieństwie do zestawień kolorów preferowanych przez van Gogha Delacroix, Milleta i Rembrandta, projektant drzeworytu musiał posługiwać się przyjętą konwencją barwną. Swoisty leksykon barw *ukiyoe* to pojęcie tyleż metaforyczne co praktyczne, gdyż poszczególnym barwom faktycznie odpowiadają znaki pisma stosowane przez twórcę i farbiarza do identyfikowania kolorów projektu. Oryginalny zestaw przejęty został ze starszych gatunków, z tradycyjnego malarstwa dworskiego szkoły Kano i z drzeworytu buddyjskiego, które określiły podstawy

<sup>34</sup> Przykładem może być dziewiętnastowieczny szkic do repliki drzeworytu Kaigetsudo, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. W. Rządek, *Ukiyoe, Obraz przepłyającego świata*, Poznań 1993, s. 98, il. 145.

techniczne drzeworytu Edo<sup>35</sup>. W ciągu dwóch wieków rozwoju *ukiyo-e* nie-licznym twórcom dane było uzupełnienie zbioru o nową barwę-znak czy modyfikacja znaczenia dawnego. Dwie ważne dla ostatniej fazy drzeworytu zmiany nastąpiły przed rozkwitem szkoły Utagawa. Pierwszą z nich była rekodyfikacja skali barwnej w związku z wynalezieniem techniki druku wielobarwnego, który po 1760 r. zastąpił ręcznie kolorowane drzeworyty, drugą natomiast eksperymenty prowadzone w latach osiemdziesiątych tegoż stulecia między innymi przez Shibę Kokana z zastosowaniem technik graficznych i malarskich sztuki holenderskiej, przede wszystkim miedziorytu<sup>36</sup>. Następne ważne zmiany dokonały się już po śmierci Hiroshige, dokładnie w czasach twórczości van Gogha, kiedy Kobayashi Kiyochika tworzył drzeworyty, znając dostępne mu bezpośrednio współczesne techniki malarstwa zachodniego.

Otwartym musi pozostać pytanie, na ile trafny był w takiej sytuacji kierunek artystycznych eksperymentów van Gogha. Analiza kopii *Wieczornej ulewy* pozwala ustalić, iż koncentrują się one na poszczególnych elementach, w obrębie poszczególnych form i plam, tam, gdzie van Gogh stworzył autorskie interpretacje barwne, posługując się własną techniką. Jego metoda nakładania koloru umożliwia konstrukcję skomplikowanych relacji barwnych w obrębie niewielkiego, lokalnego obszaru pola obrazowego. Dla Hiroshige, związanego regułami druku drzeworytów, metoda taka, dobrze znana w Edo<sup>37</sup>, nie nadawała się do wykorzystania w *ukiyo-e*. Japoński twórca musiał posłużyć się wyraźnie zdefiniowanymi obszarami skonwencjonalizowanej barwy, co do której ostatecznego odcienia mógł mieć tylko ograniczone zaufanie, jako, że drukowanie grafik nie zależało już od niego. W konsekwencji relacje barwne obecne w jego drzeworytach muszą rozgrywać się przed wszystkim między obszarami barw a dopiero w drugiej kolejności w obrębie samych obszarów. To ostatnie jest zresztą możliwe w zasadzie głównie w wypadku *nikuhitsu ukiyo-e* czyli jednorazowych prac wykonywanych techniką całkowicie malarską oraz w *surimono*, krótkich seriach wydawniczych o luksusowym charakterze<sup>38</sup>. Van Gogh miał w swej kolekcji przeciętnej jakości odbitkę, znacznie słabszą pod względem jakości barw i czytelności linii od np. pre-

<sup>35</sup> W rozwiniętym i w późnym okresie rozwoju *ukiyo-e* tradycja techniczna szkoły malarstwa dworskiego została wzmocniona, najpierw dzięki szkole Maruyama, tworzącej w obu technikach, następnie dzięki udziałowi byłych malarzy dworskich w przygotowywaniu grafik.

<sup>36</sup> M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, s. 23-25.

<sup>37</sup> M. Sullivan, op. cit., s. 16-17.

<sup>38</sup> Względy rynkowe sprawiły, iż *nikuhitsu ukiyo-e*, luksusowe prace wykonywane na specjalne zlecenia, były podówczas w Europie prawie nieznanne. Techniczną różnicą dzielącą *surimono* od „zwykłego” *ukiyo-e* można zauważyć porównując typowe przedstawienia Kiyonagi z jego *Sceną z trzema lalkami*, niskonakładowym drzeworytem wydanym na prywatne zlecenie dla upamiętnienia rocznicy śmierci mistrza *bunraku*. W. Rządek, op. cit., s. 24 i 118.

zentowanych przez Lane'a przykładów z kolekcji japońskich<sup>39</sup>. Pozornie naturalne, płynne przejścia między wyraźnie jasnymi i ciemnymi barwami w partii nieba i wody w *Wieczornej ulewie* posiadanej przez van Gogha były przypadkowym efektem wyczerpywania się tuszu na klocek w miarę druku kolejnych odbitek i nie występują na wcześniej wykonanych grafikach, zostały też wyeliminowane, po uzupełnieniu farby, w odbitkach późniejszych. One to jednak stały się podstawą istotnego fragmentu reinterpretacji obrazu.

## LE SENS MNEMONIQUE

Van Gogh wyraźnie identyfikuje swoje podejście do praktyki wykonywania kopii w liście do Theo dn. 19 września 1889 roku:

Pozwalam by biel i czerń z Delacroix albo Milleta czy wreszcie czegoś co ktoś powtórzył za nimi posłużyła mi jako temat. A potem, rozumiesz, improwizuję na tym kolor, w sumie samodzielnie, ale poszukując wspomnień ich obrazów<sup>40</sup>.

Odrębny wariant takiego podejścia konstruuje próba uchwycenia wyrazu oryginału przy zasadniczej zmianie kompozycji w przedstawieniu zbliżonego tematu podjęta przez van Gogha w *Martwej naturze z Biblią* z roku 1885, odwołującej się do *Vanitas* Rembrandta z 1630 roku<sup>41</sup>. Swobodne przekształcenie przedstawienia w granicach zasadniczego tematu i z zachowaniem analogicznych form ekspresji powtarza van Gogh dwa lata później w *Oiran*, będącej nie tyle odległą repliką pierwowzoru Eisena, co raczej kwintesencją obserwacji *bijinga*, wizerunków pięknych kobiet wykonywanych przez mistrzów szkoły Utagawa i konstytuujących znaczną część prywatnej kolekcji malarza, podobnie jak *Martwa natura z Biblią* była kwintesencją holenderskich, vanitatywnych martwych natur.

Pomysł malowania wrażeniowego studium „z pamięci”, w nawiązaniu do szkiców, wspomnień i własnych interpretacji, jest bliski technice stosowanej tradycyjnej w malarstwie azjatyckim, zwłaszcza pejzażowym. Powszechnie praktykowany był przez twórców japońskiego drzeworytu, którzy nie malowali bezpośrednio z natury, a w plenerze tylko niekiedy wykonywali szkice późniejszych kompozycji<sup>42</sup>. Relacje między obrazami

<sup>39</sup> R. Lane, op. cit., s. 183 i 247. Druga z reprodukcji (fig. 260) jest zbyt mała by ocenić poziom techniczny, jest to jednak, jak zaznacza Lane jedna z pierwszych wersji grafiki Hiroshige, jedyna z pełnym zestawem elementów. Jeszcze w bardzo dobrej jakości późniejszych odbitkach (tamże, il. 187) drobne fragmenty zostały usunięte.

<sup>40</sup> List do Theo z 19 września 1889. *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, vol. 3, New York n.d. (1957), s. 216, cyt. za: Benjamin, op. cit., s. 197.

<sup>41</sup> M. Arnold, op. cit., s. 54-55.

<sup>42</sup> Ten ostatni zwyczaj zyskuje większą rangę dopiero po otwarciu Japonii i radykalnym zwiększeniu się wpływów sztuki europejskiej w latach siedemdziesiątych i osiemdzie-

japońskimi a ich naturalnymi pierwowzorami są więc podobne do tych, które zazwyczaj łączą kopie van Gogha z kopiowanymi oryginałami, jednak – paradoksalnie – w znacznie mniejszym stopniu w wypadku kopii oryginałów japońskich. Zachowany w kolekcji amsterdamskiej precyzyjny przerys *Kwitnącej śliwy* Hiroshige, przeniesionej starannie na siatkę proporcji dowodzi odrębnego, bardziej analitycznego podejścia van Gogha do *ukiyoe*, wynikającego być może z prób naukowego zrozumienia nieznanego gatunku artystycznego. Funkcję „malowania pamięciowego” w sztuce japońskiej podkreślał Louis Gonse w szeroko dyskutowanej *L'art japonaise* z 1883 roku. Pełny wyraz znalazła teoria Gonse'a dopiero w wydanym już po śmierci van Gogha tekście *L'art japonaise et son influence sur le goût européen*, w którym podał definicję „le sens mnemonique” jako szczególnego zmysłu, którym posługują się Japończycy w swej twórczości<sup>43</sup>. Proces ten wyjaśnił jako rodzaj syntezy opartej na precyzyjnym wspomnieniu.

Gonse w swej definicji zaleca skoncentrowanie całej uwagi artysty na podmiocie obserwacji i przywołanie pamięci, dzięki czemu zyskuje się całkowite opanowanie przedmiotu, co z kolei prowadzi do poprawności, intensywności i ożywienia obrazu, do nadania mu charakteru prostoty, do syntezy. „Le sens mnemonique” jest jego zdaniem związany z uważnym spojrzeniem, które winno utrwalić szybki, migawkowy obraz, niedostępny, gdy wyobrażany przedmiot pozostaje przez cały czas przed oczyma malarza.

...si vous concentrez votre attention sur votre sujet et si la mémoire entre en jeu au point de vous permettre de le posséder complètement, vous donnerez au rendu de votre dessin une justesse, une intensité, une vie, vous lui imprimerez un caractère de simplicité et de synthèse, et aussi, une allure décorative que vous ne sauriez atteindre si vous avez l'objet constamment sous les yeux<sup>44</sup>.

Według relacji Fenolosa, Gonse podczas przygotowywania swej wcześniejszej, bardzo popularnej we Francji i Anglii, być może znanej van Goghowi książki, współpracował z kolekcjonerami i antykwariuszami japońskimi, zwłaszcza z Kenzaburo Wakai<sup>45</sup>, stąd zapewne zgodność jego

siątych XIX wieku. Wciąż jednak ostateczna wersja drzeworytu powstaje w pracowni, a szkice *in situ* służą głównie zanotowaniu lokalizacji elementów, podczas gdy w określeniu końcowej formy obrazu artysta opiera się na zapamiętanych wrażeniach. Szereg przykładów podaje (ed.) H. Okamoto, *Kobayashi Kiyochika Shaseichō*, Tokio 1991.

<sup>43</sup> L. Gonse, *L'art japonaise et son influence sur le goût européen*, „Revue des arts décoratifs”, kwiecień 1898.

<sup>44</sup> L. Gonse, op. cit., s. 106, cyt. za E. Evett, *The late nineteenth-century European critical response to Japanese art: primitivist leanings*, „Art History” 6, 1983, s. 98.

<sup>45</sup> E.F. Fenollosa, *Review of the chapter on Painting in Gonse's „L'art. Japonais”*, Boston 1885, s.4. Fenollosa nie zajmuje się jednak częścią teoretyczną pracy Gonse'a, konstruując swą oddzielnie wydaną recenzję wokół miażdżącej krytyki drzeworytu *ukiyoe* jako sztuki wulgarnej i niskiej wartości. Gonse współpracował zarówno z Kenzaburo Wakai, jak i z jego asystentem Tadamasa Hayashi. Obaj Japończycy pojawili się w Paryżu, biorąc udział w organizacji słynnego pawilonu japońskiego podczas paryskiej Exposition Universelle w 1878 roku, a po jej zakończeniu zajęli się handlem antykami.

obserwacji z przytaczaną często w Japonii charakterystyką „dobrego malarstwa” autorstwa Sekiena z 1788 roku. Nauczyciel Utamaro, wówczas już w podeszłym wieku, we wstępie do *Księgi owadów* Utamaro napisał, że „przedmiot malowania najpierw trzeba odkryć sercem, wczuć się weń, a dopiero potem kopiować go dłonią”<sup>46</sup>.

Wyjaśnienia takie sytuują postrzeganie sztuki japońskiej w kontekście popularnych w drugiej połowie XIX wieku teorii budujących podstawy interpretowania sztuki dzieci, sztuki prymitywnej, sztuki chorych psychicznie, ale także greckiej sztuki archaicznej. Emanuel Loewy określił podstawy stylistyczne archaiki greckiej jako odzwierciedlenie selektywnego wyboru zapamiętywanych obrazów natury, w którym zasadnicze kryterium stanowi określenie odrębności, przejrzystości i pełni wyrazu<sup>47</sup>. Naturalną, niewykształconą umiejętność percepcji, jaką Loewy znajduje u Greków, Gonse przeciwstawia świadomej, wykształconej „skoncentrowanej obserwacji” Japończyków. Evett zwraca uwagę na zbieżność wymienionych grup artystycznych z cechami identyfikującymi impresjonistów. W skrajnej postaci do samego van Gogha można odnieść komentarze Mantza i Huysmansa, szukających źródeł impresjonistycznego koloru w aberracjach psychofizycznych<sup>48</sup>. Van Gogh znał ten typ postrzegania sztuki japońskiej i sztuki impresjonistów, co więcej, przynajmniej częściowo identyfikował się z nim w swoim liście do Theo, w którym pisał, iż „sztuka japońska jest jak sztuka prymitywna, jak sztuka grecka, jak nasi starzy Holendrzy, Rembrandt, Potter, Hals, Vermeer, Ostade, Ruysdael”<sup>49</sup>.

Trudny do zdefiniowania związek między malarstwem impresjonistów a malarstwem japońskim został w znacznej mierze upubliczniony dzięki pośmiertnej sławie van Gogha stawiającego *ukiyo-e* na równi ze sztuką Rembrandta i Milleta. Już jednak w 1884 roku Gonse opisywał naturalne uznanie, jakim obdarzył obrazy Maneta zaproszony przezeń na wystawę jego japoński znajomy. Postacie grających w karty miały – jego zdaniem – niemal wychodzić z obrazu, a jasny kolor był taki, do jakiego był on przyzwyczajony od dzieciństwa. Tekst Gonse’a stanowi dość charakterystyczny przykład szeregu popularnych opracowań, których obfitość, a także jakość musiała ukierunkowywać zainteresowanie van Gogha. Wychodząc z podobnych, malarskich założeń obserwacji, całkowicie odmienny sposób analizy przyjął znacznie wcześniej, w 1867 roku Rosetti. Jeden z założycieli Stowarzyszenia Prerafaelitów, wyrażał się z uznaniem o drzeworytach Hokusai’a jeszcze przed europejską ekspansją afirmacji japońskości, poświęcając im X rozdział swej *Fine Art, chiefly contempora-*

<sup>46</sup> W. Rządek, op. cit., s. 19.

<sup>47</sup> E. Loewy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, Londyn 1907. Szerzej tekst Loewy’ego dyskutuje E. Evett, op. cit., s. 99.

<sup>48</sup> Evett, op. cit., s. 84-85.

<sup>49</sup> List 511, cyt. za: Arnold, op. cit., s. 158.

ry<sup>50</sup>. Opisując nieznaną cykl grafik albumowych Hokusai, Rosetti koncentruje swą uwagę dokładnie na tych samych kwestiach które samego Hokusai interesowały. Pisze on o splecionych liniach, o problemie stawianej pędzelkiem kreski i plamy, o ekspresji gestu i pozy, wreszcie o masie i kompozycji obrazu. Praktycznie nie zajmuje się problemem światła ani koloru, choć stanowiły one istotne zagadnienie jego własnej praktyki malarskiej. Van Gogh tworzący w swoistym szumie informacyjnym, na który prócz Gonse'a składają się teksty pisane m.in. przez Viollet-le-Duca, Binga, Bosqueta i Dureta<sup>51</sup>, jest w znacznym stopniu podporządkowany w swych poszukiwaniach zarówno problemowi, który jego samego najbardziej interesuje, jak i sugerowanemu powszechnie istnieniu rozwiązania, które ma znajdować się w drzeworycie japońskim<sup>52</sup>.

## LEKCJA JAPONAISERIE

Bardzo różna jest ocena proporcji, w jakich doświadczenia zebrane podczas wykonywania *Japonaiserie* znalazły swoje konsekwencje w późniejszej twórczości van Gogha. Sam van Gogh pisał przede wszystkim o poszukiwaniach „japońskiego światła”. Według najbardziej zdecydowanych teorii efektem prac przy *Japonaiserie* ma być wyrazista zmiana konstrukcji perspektywicznych organizujących jego obrazy po 1887 roku. Novotny, analizując w 1953 roku „ostro definiowane, zanikające linie i rozbudowane repoussoirs” van Gogha, stwierdza, iż „w malarstwie europejskim nigdzie nie pojawiają się metody (uzyskiwania) ostrości i ekspresji skrótu perspektywicznego, które swą radykalnością mogłyby dorównać stosowanym w drzeworytach japońskich”<sup>53</sup>. Pośrednim uzasadnieniem takiej tezy jest szkic olejny van Gogha z marca 1888 roku *Le pont de Langois*<sup>54</sup> z ostrym poprowadzeniem wzdłuż diagonali zniekształconego układu perspektywicznego przypominającego przyjęty przez Hiroshige w Wieczornej ulewie. „Japońską” interpretację tego akurat obrazu wzmocnienia jedno z rzadkich potwierdzeń samego van Gogha, piszącego o nim w

<sup>50</sup> W. M. Rosetti, *Fine Art chiefly contemporary*, London 1867, s. 363-387.

<sup>51</sup> Ważniejsze teksty funkcjonujące w artystycznym i krytycznym obiegu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, to m.in.: E. Viollet-le-Duc, *On devient un dessinateur*, Paris 1885; G. Bousquet, *Le Japon de nos jours*, Paris 1877; Th. Duret, *L'art japonais*, Paryż 1884. Samuel Bing, poza praktycznym handlem antykami azjatyckimi, wydawał w latach osiemdziesiątych XVIII wieku periodyk *Le Japon. Artistique*.

<sup>52</sup> Ch. van Rappard-Boon, *Van Gogh et le Japon*, w: *Le Regard de Vincent Van Gogh sur les estampes japonaises*, Arles 1999, s. 12-13.

<sup>53</sup> F. Novotny, *Reflections on a Drawing by van Gogh*, „Art Bulletin” 35, 1953, s. 36, cyt. za: A. Murray, *Strange and subtle perspective, Van Gogh, The Hague School and the Dutch Landscape Tradition*, „Art History” 3(4)1980 s. 411.

<sup>54</sup> P. Lecaldano, op. cit., s. 204, il. 490.

liście do Emile'a Bernard, dla którego szkic ów był przeznaczony, iż „jeśli nawet Japończycy nie czynią już żadnych postępów w swoim własnym kraju, to nie powinno być wątpliwości, że sztuka ich jest kontynuowana we Francji”<sup>55</sup>. Murray potwierdza związek rozwiązania diagonalni, głównego wyznacznika struktury obrazu z drzeworytem japońskim, zwraca jednak uwagę na fakt, iż organizacja całości kompozycji znajduje odpowiedniki na gruncie europejskim, w realizacjach szkoły haskiej, a konkretnie w pracach Weissenbrucha<sup>56</sup>.

Drugim elementem interesującym van Gogha była faktura japońskiego papieru z odcisniętymi śladami bloków drzeworytniczych, która w połączeniu z konwencjonalnym formatem grafik tworzyła zespół czynników technicznych trudnych do odtworzenia w odmiennej technice. Zdaniem Ortona prace van Gogha powstałe po wystawie w café du Tambourin, przede wszystkim te z końca 1887 roku dowodzą, iż podstawowym wnioskiem praktycznym jaki wyciągnął on ze swych studiów nad drzeworytem japońskim było nadanie większego znaczenia powierzchni. Jego proces twórczy był od tego czasu bardziej planowy, mniej automatyczny i mniej impresjonistyczny. Pod względem koloru, od tego właśnie momentu zaczyna się styl *Arles*, technika organizowania pola obrazowego dużymi obszarami czystego koloru, z wyborem odrębnych sposobów pracy pędzlem, dostosowanych do poszczególnych obszarów<sup>57</sup>. Przyjęta przez Hiroshige metoda podporządkowania perspektywy obszarowi zmieniona zostaje w podporządkowanie koloru. Także Yolande Clerque, wskazuje inspiracje japońskie w sposobie malowania *L'italienne (La Segatori)* i serii obrazów z 1888: *L'italienne ans oeillets, l'Arlesine i La Mousmé*<sup>58</sup>.

Obydwa wnioski wyprowadzone z *japonaiserie* znalazły swój wyraz w *Autoportrecie* z września 1888 r., przeznaczonym dla Gauguina, malującego w zamian swój własny portret. W listach do Theo van Gogh pisał o tym portrecie:

Napisałem w odpowiedzi na list Gauguina, że jeśli byłoby mi wolno podkreślić mą własną osobowość w portrecie, zrobiłbym tak, próbując wyrazić w obrazie nie tylko mnie samego, ale impresjonistę w ogóle i przedstawiłbym to w portrecie bonzy, prostego czciciela wieczystego Buddy (...)

Któregoś dnia zobaczysz mój autoportret, który wysyłam Gauguinowi. (...) Głowa jest wymodelowana jasnymi barwami namalowanymi w grubym impasto na jasnym tle, prawie bez cieni. Tylko oczy zrobiłem odrobinę skośne, jak u Japończyków<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> A. Murray, op. cit., s. 411.

<sup>56</sup> A. Murray, op. cit., passim.

<sup>57</sup> F. Orton, op. cit., s. 16.

<sup>58</sup> Y. Clerque, *Un sud mythique*, w: *Le Regard de Vincent Van Gogh sur les estampes japonaises*, Arles 1999, s. 12-13.

<sup>59</sup> List 545, cytata za: T. Goino, op. cit., s. 16, znaczenie autoportretu z 1888 podkreśla też Arnold, op. cit., 161 i Orton, op. cit., s. 21.

Gładkie, neutralne tło, upozowanie głowy z oczyma spoglądającymi w kierunku widza, ale zarazem nieco obok i nigdy nie spotykającymi jego spojrzenia, spadziste łuki ramion okrytych brązowo-czerwoną, ciemną kurtą, spod której wylania się o ton ciemniejsza kamizelka, wreszcie ostre wycięcie kołnierza, częściowo wypełnione bardzo jasnymi odcieniami żółcieni i zieleni koszuli przypominają m.in. kompozycję słynnego portretu mistrza zen Musō Soseki ze świątyni Myōchiin, namalowanego przez Mutō Shū w roku 1349<sup>60</sup>. Van Gogh portretem z 1888 roku określa zasadniczą zmianę w swym podejściu do sztuki japońskiej. Zamiast próbować kopiowania, stawia się w sytuacji „francuskiego Japończyka”.

Nie ma niestety żadnych ocen *Japonaiserie* dokonywanych przez ich twórcę. Pośrednio można je odczytywać z zaniechania praktycznych studiów nad drzeworytem. Po roku 1887 van Gogh nie kopiował już *ukiyo*e, choć nadal wykonywał kopie studyjne ulubionych malarzy europejskich. Nie przestał też wyrażać uznania dla drzeworytu, przewija się ono regularnie w jego listach, a same grafiki towarzyszyły mu aż do śmierci wisząc na ścianach pokoju w Café Ravoux w Auvres<sup>61</sup>. Choć w jednym z listów pisze *mogę robić z tych wszystkich rysunków małe obrazki jak drzeworyty japońskie*<sup>62</sup>, to cytowany na początku tekstu list do Theo z 10 września 1889 roku, napisany na kilka miesięcy przed śmiercią artysty, pośrednio sugeruje niepewność, porażkę w zrozumieniu sposobu odczuwania Japończyków. Nieвозмоść być może usprawiedliwioną poszukiwaniem w grafikach relacji, których faktycznie tam nie było. Zmiany traktowania powierzchni i przekształcenie perspektywy stanowią jednak wnioski praktyczne o trudnym do podważenia znaczeniu. W sytuacji nieprzenikalności poetyki sensu i nieznamości japońskiego kontekstu obrazów, pozostają świadectwem jakości intuicyjnych, swobodnych przekładów van Gogha w momentach, gdy próby świadomej translacji były skazane na niepowodzenie.

## RULES OF TRANSLATION. HIROSHIGE'S *EVENING TORRENT* AND VAN GOGH'S *JAPONAISERIE, PONT SOUS LA PLUIE*

### Summary

Van Gogh's growing interest in the Japanese woodcut made him collect more than four hundred items. In spring 1887, together with his brother, Theo, the artist prepared two exhibitions of the *ukiyo*e in Paris. The climax and conclusion of van Gogh's studies on Japanese engravings was his copy of *Evening Torrent in Adake* by Hiroshige from 1857.

<sup>60</sup> Obraz Shū tworzy reprezentatywny przykład licznej grupy werystycznych portretów mistrzów zen, wykonywanych zarówno w Chinach, jak i w Japonii. (Ed.) Y. Yamane, *Nihon bijutsushi*, Tokio 1983, s. 233, il. 502. Zob. też: *Nihon bijutsushi jiten*, Tokio 1987, s. 434, il. 5.

<sup>61</sup> F. Orton, op. cit., s. 23.

<sup>62</sup> List 484, cyt. za: F. Orton, op. cit., s. 19.

In the composition of Hiroshige's woodcut one may distinguish three complementary structures determined by shapes, the relations of light, and the distribution of color. The original order of the work's perception, leading from the preliminary vision to the cartouches with the text, is continued by the the women's kimonos in the foreground, to bring the spectator-reader within the space delineated by the Japanese artist. The painting consists of a number of elements which Hiroshige used as if they had been words in a poem. The desolate bridge, usually a busy throughfare, the overwhelming grayness of the neutral, flat section of the painting, and finally, the paradoxical serenity of the autumn torrent correspond with the poetic symbolism of rain in *haikai*. Hiroshige represents both a situation related to the actual view of Ohashi in autumn, with an evening torrent, and an inherent, unique atmosphere of nostalgia, conveyed by the Japanese term *nazukashi*, whose referents include a visual reminiscence of a long forgotten view. The dominant role of the artist in the view's presentation – the subjection of the painting's reality to his will - is ultimately determined by the chosen vantage point from the above. Both the artist and the spectator remain outside, concentrating on their own emotions extrapolated into the space of the painting. Taking a privileged, external position, they decide about its internal space, conditioning by their moods an interpretation in which the transient feeling corresponds with the changing view.

Van Gogh had at his disposal a late, most likely at least in part modified copy in which the scale of colors had been changed and other alterations introduced. In his own copy, he magnified the size and added huge green-and-red framing stressing the distance which separates the artist and, by the same token, the spectator from the painting. The cartouches with texts that he did not understand, playing no narrative role, lost their place in the painting, incorporated in the frame as purely decorative elements. Many changes of color, surface, perspective, and single elements contributed to the occidentalization of the painting in the course of which "strange" components were changed into "familiar" ones. In the process of interpretation, the coherent structure of the narrativity and poeticity of the painting fell apart already in the beginning, since it was obviously inaccessible to van Gogh. Quite natural for the Dutch painter, the change of the flat surface of water in Hiroshige's woodcut into a complex, moving and flickering texture of the river in *Japonaiserie*, ultimately and irrevocably broke the connection between mood and form, so fundamental for the Japanese painting.

One of the effects of van Gogh's work on *Japonaiserie* might have been a change of perspective organizing his paintings after 1887. His canvasses from the last months of 1887 prove that the basic practical conclusion which he drew from his studies on the Japanese woodcut was the growing significance of the surface. In terms of color, since then began the *Arles* style, a technique of organizing the pictorial field by vast stretches of pure color, with the type of brushwork depending on its specific sections. Hiroshige's method of subjecting perspective to a given section was thus changed into the subjection of color. Still, the changes in the treatment of surface and perspective are practical conclusions which cannot be overrated. As van Gogh knew nothing about the poetics and specific contexts of the Japanese painting, they are a testimony of intuition, free translation attempted by the Dutch artist in a situation when any conscious effort was doomed to failure.