

BOGDAN ZEMANEK

SAMURAJ A SPRAWA EUROPEJSKA

Punktem wyjścia niniejszych rozważań jest postać japońskiego wojownika, umieszczona w III tomie *Album Orbis* Cypriana Norwida. Oddalona od pozostałych „dalekowschodnich” ilustracji z tomu I, stanowi dziwny wtręt w części dzieła poświęconej europejskiemu średniowieczu. Próba wyjaśnienia jej obecności w tym właśnie miejscu Norwidowskiego albumu pokazuje, jak XIX-wieczni podróżnicy, fotografowie i rysownicy tworzyli wizję Japonii w Europie. Ta kolonialna w swym charakterze narracja była potem wielokrotnie powielana, by na końcu trafić do prywatnych notatników (w tym artystycznych). Podsumowując swe rozważania, chciałbym także przedstawić propozycję odczytania ryciny, w odniesieniu do jej położenia w artystycznym notatniku Norwida i w pierwotnym źródle, z którego pochodziła.

JAPONIA W ŚWIECIE *ALBUMU ORBIS*

Świat Dalekiego Wschodu reprezentowany jest na kartach *Album Orbis* w bardzo ograniczonej postaci; z krajów regionu Japonię reprezentuje pojedynczy rysunek mnichów buddyjskich (AO I, karta 64 *recto*), który dopełnia notatki poświęcone Chinom. Przyczyny tego mogą być co najmniej dwojakie. Po pierwsze, społeczeństwo japońskie, żyjące na położonym za wschodnim skrajem kontynentu azjatyckiego archipelagu, stworzyło cywilizację oryginalną, fascynującą – ale będącą specyficznym wariantem cywilizacji sinickiej¹ i swego rodzaju „ślepym zaułkiem”. We współczesnym świecie pełnym japońskich wytworów,

¹ Nie jest to deprecjonująca uwaga z pozycji „człowieka od Chin”, tylko uogólnienie typu „kultura polska jest wariantem krzyżówki judeochrześcijańskiej z helleno-rzymską”. Autor prosi kolegów-japonistów o wyrozumiałość.

od samochodów Hondy, przez zegarki Casio, po seriale *anime* i *Hello Kitty*, łatwo zapomnieć, że wpływ Japonii na historię świata przednowoczesnego był dość nikły. Norwid, konstruuując wszechogarniającą wizję „cywilizacji świata”, miał więc prawo Japonię potraktować marginalnie, podobnie jak „zmarginalizował” np. cywilizacje Ameryki Środkowej i Południowej.

Drugi powód jest bardziej pragmatyczny. Japonia była po prostu zbyt mało znana. Intensywny handel z Chinami trwał od połowy XVII w. Już wcześniej, od końca XVI w., Chiny starali się poznać członkowie Towarzystwa Jezusowego – wielcy prekursorzy sinologii i japonistyki. Wykształceni i znający wiele języków, by pozyskać uczonych mandarynów dla wiary chrześcijańskiej, intensywnie studiowali chińską kulturę. Nawet po roku 1721, kiedy cesarz Kangxi zakazał działalności misjonarzy w całych Chinach, misja uczonych jezuitów pozostała na jego dworze. W stołecznym Pekinie działali oni jako naukowcy i artyści do początku XIX w., nieprzerwanie opisując Chiny dla Europejczyków². Warto tu wspomnieć o polskim wątku: jednym z wybitnych wczesnych sinologów jezuitów był Michał Boym, syn nadwornego lekarza Zygmunta III Wazy, autor pionierskich dzieł o medycynie, geografii i medycynie chińskiej (m.in. *Specimen medicinae sinicae*; *Flora sinica*)³. Oprócz niego w Chinach działali Andrzej Rudomina, Mikołaj Smogulecki i Jan Bąkowski.

W Japonii jezuitów misjonarzy działali bardzo krótko: od przybycia w latach 40. XVI w. do edyktu Toyotomi Hideyoshiego z 1587, zakazującego ich działalności. Edykt z roku 1597 i kolejne, wydane przez siogunata Tokugawów z 1614 r., zakazujące praktykowania wiary chrześcijańskiej, i wreszcie fala prześladowań doprowadziły do niemal całkowitego zniszczenia tej religii w Japonii, mimo początkowych sukcesów i licznych nawróceń⁴. W tak krótkim czasie jezuitów nie zdołali gruntownie poznać i przetłumaczyć na potrzeby Europy japońskiej kultury. Braki te uzupełniali kupcy Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, wśród których najważniejszymi dla przybliżenia kultury Kraju Kwitnącej

² Zob. np. L.M. BROCKEY, *Journey to the East: the Jesuit mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press 2007); *The Jesuits, the Padroado and East Asian science (1552-1773)*, red. L. Saraiva, C. Jami, Singapore–Hackensack, NJ: World Scientific 2008.

³ E. KAJDAŃSKI, *Michał Boym: ambasador Państwa Środka*, Warszawa: Książka i Wiedza 1999.

⁴ J.W. HALL, *Japonia: od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, tłum. K. Czyżewska-Madajewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1979; więcej szczegółów zob. J. ELISONAS, *Christianity and the Daimyo*, [w:] *Early Modern Japan*, red. J.W. Hall, J.L. McClain, seria: The Cambridge History of Japan 4, Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 301-368.

Wiśni byli: autor *Historii Japonii* Engelbert Kaempfer i dużo od niego późniejszy Isaac Titsingh (najważniejsze jego dzieła, wydane po francusku, to *Mémoires et anecdotes sur la dynastie régnante des djogouns*⁵ i *Annales des empereurs du Japon*⁶). Ogólnie jednak kupcy ci nie mogli się równać wykształceniem i przygotowaniem z braćmi zakonu Loyoli, a ich izolacja w jedynej europejskiej faktorii w Japonii na sztucznej wysepce Dejima w porcie Nagasaki nie ułatwiała bezpośrednich obserwacji.

Za życia Norwida dokonano się wielkie, choć niedobrowolne, otwarcie Chin i Japonii na świat zewnętrzny, w szczególności zaś Europę. W roku 1840 (gdy poeta miał 19 lat), po pierwszej wojnie opiumowej, Brytyjczycy wymusili otwarcie kilku portów dla swobodnego handlu i nawiązanie stosunków dyplomatycznych między Pekinem a Londynem. Dopiero (a może już) w 33. urodziny Norwida, czyli w 1854 r., Amerykanie pod groźbą siły wymusili zakończenie trwającej 215 lat samoizolacji Japonii i podpisanie traktatu z Kanagawy o przyjaźni i handlu. „Otwieranie” Japonii na wymianę z Europą postępowało niespiesznie, więc gdy pod koniec lat 60. XIX w. pojawiły się pierwsze opisy podróży po tym kraju, Europejczycy zdążyli już, po drugiej zwycięskiej wojnie opiumowej, wtargnąć w głąb Państwa Środka⁷.

Paradoksalnie, dzięki podjęciu przez Japonię od 1868 r. szybkiej modernizacji i zwiększonej wymiany z Europą, jej sztuka wywarła daleko głębszy i szerszy wpływ na sztukę europejską niż chińska. Wpływ ten zaznaczył się jednak pod sam koniec życia Norwida, a ostateczne „zaćmienie” Chin przez Japonię – już po jego śmierci. Być może właśnie dlatego japońskie tropy nieco umknęły Annie Borowiec, która wskazała wiele źródeł materiałów zamieszczonych w *Albumie*. Efekty swoich żmudnych dociekań opublikowała w obszernej i bogato ilustrowanej książce „*Album Orbis*” *Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*⁸. Poniższe uwagi nie są krytyką tytanicznej pracy autorki, a próbą jedynie rozwinię-

⁵ I. TITSINGH, *Mémoires et anecdotes sur la dynastie régnante des Djogouns, souverains du Japon, avec la description des fêtes et cérémonies observées aux différentes époques de l'année... et un appendice contenant des détails sur la poésie des Japonais, leur manière de diviser l'année, etc...*, red. A. Rémusat, Paris: A. Nepveu 1820, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96810387>.

⁶ I. TITSINGH, „*Nipon o dnī itsi ran*”, ou *Annales des empereurs du Japon, traduites par M. Isaac Titsingh... précédé d'un aperçu de l'histoire mythologique du Japon...*, 1834, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581223m>.

⁷ Jednym z owoców tej wiktorii było założenie francuskiej legacji w Pekinie – co było też ukoronowaniem niemal dwudziestoletniej służby dyplomatycznej w tym kraju kuzyna poety, Michała Kleczkowskiego (1858-1860).

⁸ A. BOROWIEC, „*Album Orbis*” *Cypriana Norwida – jako księga sztukmistrza*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2016.

cia i doprecyzowania niektórych jej stwierdzeń. W poniższym tekście chciałbym przeanalizować pochodzące z Kraju Kwitnącej Wiśni elementy *Albumu*.

Punktem wyjścia była ilustracja z karty 14 *verso* w III tomie *Albumu*. Przedstawia ona japońskiego samuraja, uzbrojonego charakterystycznie dla tej klasy w dwa lekko zakrzywione japońskie miecze, z których krótszy, *wakizashi*, jest widoczny w całości, a dłuższego, *katany*, widać rękojeść. Łucznik ów ma też typowy dla japońskiej tradycji asymetryczny łuk *yumi* i zbroję⁹, typowe jest też jego uczesanie, obuwie itp. Wszystkie te szczegóły przyciągają uwagę osoby oswojonej z Dalekim Wschodem i poszukującej dalekowschodnich tropów w *Albumie*, a na dokładkę amatorsko się interesującej wojskowością; nie muszą być oczywiste dla historyka sztuki i literaturoznawcy. W pierwszym ze swych tekstów o *Albumie* Borowiec nie wspomina o rycinie w ogóle¹⁰, w drugim – *Księdze sztukmistrza* – niestety, błędnie identyfikuje ją jako „wycinek przedstawiający łucznika z czasów wypraw krzyżowych”¹¹. Poprzedni badacze *Albumu* nie poświęcili ilustracji zbyt wielkiej uwagi: zarówno Juliusz W. Gomulicki¹², jak i Piotr Chlebowski¹³ notują, że jest to „wojownik w typie orientalnym z napiętym łukiem” (należy zaznaczyć, że w ciągu dalszych prac Chlebowski dotarł do źródła ilustracji, uzyskując dokładną identyfikację¹⁴).

Jak podkreśla autorka, trzeci tom *Albumu* jako jedyny zachował się w postaci oryginalnej – czyli najprawdopodobniej sam Norwid wkleił japońskiego samuraja między europejskich rycerzy i mniszki. Choć nie można całkiem wykluczyć pomyłki poety, jest ona mało prawdopodobna: następstwo epok w tomie III jest oczywiste. W *Księdze sztukmistrza* autorka pokazuje, jak Norwid rozwija swoją wizję dziejów¹⁵, od czasów karolińskich i epoki wczesnych walk z muzułmanami (postać Rolanda – wspomniana w notce na stronie naprzeciw samuraja) do krucjat (i ich organizatorów, Konrada III, Ludwika Świętego) i dalej do Joanny d’Arc i Karola VII. Sądzę, że właśnie ta spójność zmyliła badaczkę i spowodowało

⁹ Można przypuszczać, że jest to zbroja typu *hotoke dō gusoku*. Problem ten należałoby jednak gruntowniej przebadać. Zob. S.R. TURNBULL, *The samurai sourcebook*, London: Cassell 2000.

¹⁰ A. JAWORSKA, „*Album Orbis [III]*” Cypriana Norwida – struktura opowieści – struktura dziejów, „*Przestrzenie Teorii*” 9(2008), s. 107-120.

¹¹ A. BOROWIEC, „*Album Orbis*”, s. 315.

¹² C. NORWID, *Pisma wszystkie. Aneksy*, t. XI, red. J.W. Gomulicki, Warszawa 1976, s. 541.

¹³ P. CHLEBOWSKI, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2009, s. 405.

¹⁴ P. CHLEBOWSKI, informacja ustna, w rozmowie z 31.01.2017.

¹⁵ A. BOROWIEC, „*Album Orbis*”, s. 80-81 nn.

wała, że wzięła ona łuczника, w zbroi i z mieczem, za Europejczyka sprzed wieków, nie zaś za współczesnego Norwidowi Japończyka. Jego archaiczne na tle ówczesnych armii europejskich uzbrojenie sprzyjało pomyłce.

Pozostaje jednak kwestia, dlaczego między kapitelem romańskim i mozaikami z Hagia Sophia a szkicami przedstawiającymi średniowiecznych rycerzy i zakonnice Norwid wkleił japońskiego wojownika z XIX w.? I skąd go wzięł? Pytanie drugie jest kluczowe, bo im lepsza znajomość materiału źródłowego, tym sensowniej można dokonać interpretacji. Następstwo obrazów i tekstów w *Album* nie ma charakteru w pełni chronologicznego, lecz raczej symboliczny, co zgodnie podkreślają badacze tego dzieła. Przykładowo, obok Karola VII (1403-1461) pojawia się tron dużo wcześniejszego Dagoberta (ok. 602-ok. 628) z dynastii Merowingów. Najwyraźniej dla poety istotniejszy jest zwrot historyczny, jaki się za panowania obu tych władców dokonał, niż wiek, w którym rządząli¹⁶.

Norwid nie podpisał wycinka z japońskim łucznikiem i przykroił go tak, że brak sygnatury autora. Borowiec zwraca uwagę, że Norwid czynił tak często i mógł to być świadomy zabieg, odwracający uwagę od „konkretnych” wyobrażeń, a kierujący widza ku motywom, jakie reprezentują. Czyli ważniejszy był opancerzony wojownik niż to, kto go narysował.

Stylistycznie jest to typowa XIX-wieczna grafika, neutralna w swojej poprawności, niebędąca karykaturą i niezdradzająca stylem – przynajmniej niespecjaliście jak ja – autora. Poszukiwania jej atrybucji ułatwiło stosunkowo niewielkie „okno czasowe” wyznaczone datami otwarcia Japonii i powstawania *Albumu*; dość szybko udało się znaleźć źródło ilustracji na kartach *Le Japon illustré* A. Humberta.

ŹRÓDŁA NORWIDOWSKICH INSPIRACJI – POLITYK, RYSOWNIK I FOTOGRAF

Aimé Humbert (1819-1900), polityk szwajcarski, w 1862 r. wyruszył jako pełnomocny ambasador Szwajcarii, by zawrzeć traktat z Japonią, na której sześć lat wcześniej działała „czarnych okrętów” komandora Matthew Perry’ego wymusiły otwarcie na świat. W lutym 1864 r. Humbert podpisał traktat o przyjaźni i handlu z rządem siogunatu Tokugawów, a przy okazji odwiedził kilka miast japońskich. Swoje wrażenia opisał najpierw w pięcioczęściowym cyklu artykułów opublikowanych w latach 1866-1869 na łamach periodyku „Tour du Mon-

¹⁶ Tamże, s. 82.

de”¹⁷, a następnie w dwutomowym dziele *Le Japon illustré* z 1870 r.¹⁸ Artykuły i książka zawierają, jak to było w ówczesnym zwyczaju, nie tylko opis podróży, lecz również obszernie informacje o charakterze etnograficznym, geograficznym i historycznym. 248 ilustracji tomu pierwszego i 227 drugiego, nie licząc planów i map, pozwalało czytelnikom „naprawdę zobaczyć” ten egzotyczny kraj. O popularności publikacji świadczy fakt, iż cztery lata po wydaniu francuskim ukazał się przekład angielski z nieco innym zestawem ilustracji¹⁹.

Przekartkowanie I tomu książki Humberta pozwoliło zidentyfikować nie tylko samuraja z tomu III *Albumu*, lecz także mnichów japońskich z tomu I (karta 64 *recto*). Borowiec (s. 218) ostrożnie zanotowała, że są to „dwie postacie (Japończycy?), podpisane «Bonzes au Japon»” (wcześniejsi autorzy cytowali podpis nad ilustracją, bez uwag na temat narodowości postaci; współcześnie rzadko używane, niegdyś popularniejsze określenie „bonza” zostało zapożyczone przez języki europejskie, w tym francuski, z japońskiego *bonsō* – mnich). Norwidowscy „bonzowie” to kolaż dwóch ilustracji. Postać z lewej to humbertowski „mnich wyższej rangi” ze strony 117, opisany jako il. 76 *Bonze d’un grade supérieur – Dessin du Émile Bayard d’après une photographie*²⁰. Postać z prawej to „mnich wędrowny” ze strony 154, opisany w wykazie jako il. 96 *Bonze qu-êteur – Dessin du Émile Bayard d’après une photographie*²¹. Wcześniej wspomniane samuraj to il. 143. *Archer japonais (troupes du Siogoun) – Dessin de E. Théron d’après une photographie*²². Jak widać, wszystkie rysunki były sporządzane na podstawie fotografii²³ – w ostatnim wypadku nie ma wątpliwości, że

¹⁷ Były to odpowiednio: A. HUMBERT, „*Le Japon*, par M.A. Humbert, ministre plénipotentiaire de la Confédération suisse”, „*Le Tour du monde: nouveau journal des voyages*” 14 lipca 1866, s. 1-80; TENŹE, „*Le Japon*”, „*Le Tour du monde*”, 15 stycznia 1867, s. 289-336; TENŹE, „*Le Japon*”, „*Le Tour du monde*”, 18 lipca 1868, s. 65-112; TENŹE, „*Le Japon*”, „*Le Tour du monde*”, 19 stycznia 1869, s. 353-416; TENŹE, „*Le Japon*”, „*Le Tour du monde*”, 20 lipca 1869, s. 193-224.

¹⁸ TENŹE, *Le Japon illustré*, t. I-II, Paris: L. Hachette 1870, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580682j>.

¹⁹ TENŹE, *Japan and the Japanese Illustrated*, tłum. F. Cashel Hoey, H.W. Bates, London: R. Clay & Son and Taylor, Publishers 1874.

²⁰ TENŹE, *Le Japon illustré*, I, s. 414.

²¹ Tamże, s. 415. Podobnie jak w wypadku samuraja, Piotr Chlebowski dokonał prawidłowej identyfikacji pochodzenia ilustracji, już po wydaniu *Silvy Rerum* (P. Chlebowski, inf. ustna).

²² Tamże, s. 416.

²³ Warto zaznaczyć, że obaj ilustratorzy, Émile Théron i Émile Bayard, należeli do czołowych ilustratorów epoki; zwłaszcza Bayard jest pamiętany ze swych ilustracji do dzieł Hugo (to jego wyobrażenie Collette trafiło na plakaty musicalu *Les Misérables*).

oryginałem było studyjne zdjęcie *Samurai with Long Bow*, z roku 1863, autorstwa F. Beato²⁴.

Felice (Felix) Beato (1832-1909), fotograf brytyjski włoskiego pochodzenia, był jednym z pierwszych światowych fotografów-reportażystów. Pierwsze szlify zdobywał podczas wojny krymskiej; następnie wyruszył do Indii, by obserwować wielkie powstanie sipajów – spóźnił się, ale zdążył udokumentować skutki walk i popowstaniowe represje. W roku 1860 dołączył do brytyjskich sił ekspedycyjnych wyruszających z Hongkongu na kampanię podczas drugiej wojny opiumowej²⁵ i w ten sposób został pierwszym w historii fotografem wojennym w Chinach²⁶. Choć niedostateczne oświetlenie nie pozwoliło mu uwiecznić momentu ostatecznego triumfu brytyjskiego – sceny podpisania wymuszonego na Chińczykach traktatu²⁷ – to jego zdjęcia stanowią jedyną pełną dokumentację tej kampanii. W późniejszych latach towarzyszył wojskom kolonialnym podczas konfliktów w Japonii (1864), Korei (1871), Sudanie (1885) i Birmie (1886)²⁸. Innymi słowy, Beato był jednym z ważniejszych przedstawicieli znacznej grupy fotografów, którzy z zapałem dokumentowali dalekie kraje. Ich znaczącą rolę w kształtowaniu XIX-wiecznej wyobraźni wizualnej podkreślają badacze zajmujący się europejską kulturą tego okresu, w tym także Piotr Chlebowski²⁹.

W 1863 r. Beato przybył do Japonii na zaproszenie Charlesa Wirgmana, rysownika i korespondenta „Illustrated London News”, którego poznał w Chinach. Razem założyli dobrze prosperujące studio rysunkowo-fotograficzne³⁰. Mając doświadczenia z Krymu, Indii i Chin, Beato nie bał się wyzwań i umiał trafić w gust zainteresowanych dalekimi krajami Europejczyków. Jego widoki Japonii, portrety wojowników, rzemieślników, kobiet w tradycyjnych strojach itp., były niezmiernie popularne w Europie i USA jako pierwsze obrazy z dalekiego i do

²⁴ Obecnie w zbiorach The Jean Paul Getty Museum, nr katalogowy 2007.26.154; <http://blogs.getty.edu/iris/pointing-east-thinking-west-felice-beatos-photographic-view/>

²⁵ L. GARTLAN, *Felice Beato*, [w:] *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, ed. J. Hannavy, New York: Taylor & Francis Group 2008.

²⁶ A. HACKER, F. WAKEMAN, *China Illustrated: Western Views of the Middle Kingdom*, New York: Tuttle Publishing 2012.

²⁷ W.T. HANES, F. SANELLO, *Opium Wars: The Addiction of One Empire and the Corruption of Another*, Naperville, Ill.: Sourcebooks 2002.

²⁸ L. GARTLAN, *Felice Beato*.

²⁹ P. CHLEBOWSKI, *Romantyczna silva rerum*, s. 335-336.

³⁰ A. HOCKLEY, *Felice Beato's Japan: Places. An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama, Visualizing Cultures*, 2012, https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_places/fb1_essay01.html; L. GARTLAN, *Felice Beato*.

niedawna niedostępnego kraju; obecnie stanowią bezcenne źródło wiedzy o Japonii z połowy XIX w.³¹

Beato sprzedawał zdjęcia i całe albumy, w których umiejętnie konstruował uzupełnione opisami fotograficzne narracje. Między jego obrazowo-tekstowymi albumami a *Albumem* Norwida dostrzec można pewne podobieństwo – jednak już losy ich twórców diametralnie się różnią. Beato pojechał do Chin w 1859 r., Norwid – mimo planów, by wziąć udział w takiej wyprawie, nigdy do Chin nie dotarł; Beato osiągnął dzięki swej sztuce zamożność, Norwid umarł nędzarzem; kolaże Beato były przeznaczone dla szerokiej publiczności, albumowy kolaż Norwida pozostał prywatny; wizje świata Beato były „małe”, lokalne i konkretne: były relacją z wycieczek po mieście, zapisem wrażeń ze zwiedzanych świątyń; wizja świata Norwida była wielka, wszechogarniająca i mistyczna: ukazywała cywilizację świata. „Mała” wizja Beato w znacznej mierze ukształtowała europejskie postrzeganie Wschodu – wielka wizja Norwida nawet dla Polaków pozostawała na wiele lat nieznana...

Ale to nie sprzedawane – nawet w znacznej liczbie – albumy sprawiły, że „przez ponad pięćdziesiąt lat, aż do początków XX w. fotografie Azji autorstwa Beato ukształtowały «zachodnie» spojrzenie na kilka azjatyckich społeczeństw”³². Stało się tak dzięki postępującej rewolucji w druku. W 1863 r. „Illustrated London News” zamieściło rycinę wykonaną na podstawie nie szkicu z natury, a fotografii właśnie – autorem ilustracji był Charles Wirgman. Wkrótce po przybyciu Beato do Japonii, w 1864 r., „Illustrated...” opublikowało kolejną rycinę Wirgmana opartą na zdjęciu – tym razem była to praca wymienionego z nazwiska Beato. Wkrótce za przykładem londyńskiego czasopisma poszły inne tytuły i choć ówczesna technika uniemożliwiała tanią reprodukcję fotografii – to w przetworzonej formie zdjęcia Włocha „stanowiły typowy materiał ilustracyjny dzienników podróży, gazet ilustrowanych i innych publikowanych opisów”³³ (podkr. moje – B.Z.). Nawet po 1877 r., gdy Beato sprzedał studio swojemu uczniowi Raimundowi von Stillfried-Rathenitzowi i opuścił Japonię, nowy właściciel przez dziesięciolecia kontynuował sprzedaż odbitek z jego negatywów, stanowiących część majątku firmy. W ten sposób spojrzenie Beato na japońską rzeczywistość oddziaływało nawet po jego wyjeździe z tego kraju – po-

³¹ A. HOCKLEY, *Felice Beato's Japan: Places*.

³² L. GARTLAN, *Felice Beato*, 131.

³³ Tamże.

przez powielane zdjęcia i prace znacznej grupy wyszkolonych przez niego fotografów i ilustratorów japońskich³⁴.

W początkowych latach pobytu Beato w Japonii cudzoziemcom nie wolno było opuszczać wyznaczonych dla nich traktatami stref w miastach portowych. Beato, nad wyraz przedsiębiorczy, chcąc ominąć te zakazy, dołączył do misji Aimé Humberta, wykorzystując okazję do sfotografowania miejsc normalnie dlań niedostępnych. Humbert wspomina Wirgmana w przedmowie do swojej książki, zaś Beato pojawia się jako bohater anegdot i wspomnień³⁵. Choć w większości opisów rycin w artykułach i książce nie podaje autora fotografii, zdarzają się wyjątki – np. przy ilustracjach przedstawiających świątynie w Kamakurze³⁶.

Z obrazów, które ostatecznie trafią do Norwidowskiego *Albumu*, pierwowzorem „mnicha wysokiej rangi” jest prawdopodobnie *Japanese High Priest in full canonical*, którego można zobaczyć w albumie japońskich i chińskich portretów³⁷. Mnich na fotografii jest młodszy, ma bogatsze szaty, w inną stronę zwróconą twarz; cała postać jest w lustrzanym odbiciu względem ryciny. Zgadza się jednak postawa, układ szat, charakterystyczny jasny szal. Drugi mnich jest wyraźnie wzorowany na fotografii Beato, przedstawiającej wędrownego mnicha zebrzącego³⁸. Tu też różnice są dość niewielkie: mnich na zdjęciu jest w lekkim wykroku, kij trzyma przed sobą prawo w skos, a w lewej ręce ma miseczkę zebrzącą; na rycinie Bayarda – postać stoi prosto, kij trzyma lewo w skos, a w lewej ręce ma wyłącznie różaniec. Niemniej obok ogólnego podobieństwa jest też kilka detali, które mogą świadczyć, że to ta sama postać: zgadza się ułożenie rąk i głowy, charakterystyczny fontaż u różańca, ozdobne zakończenie kija, zdobione obszycie kołnierza szaty (choć na rycinie mniej dokładnie odwzorowane).

³⁴ E.M. HIGHT, *The Many Lives of Beato's «beauties»*, [w:] *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, red. E.M. Hight, G.D. Sampson, London: Routledge 2005, s. 26-58, seria: Documenting the Image 9.

³⁵ W tym anegdotę o tym, jak Beato fotografował pałac książęcy w Takanawie – gdy rozstawił sprzęt, strażnicy podeszli i zakazali mu zdjęć; poprosił o zgodę, lecz żołnierze, zapytawszy dowódcę, wrócili z absolutnym zakazem. Beato nie oponował i grzecznie poskładał aparat – zwłaszcza, że w ciągu kilku minut, jakie samurajom zajęła próba uzyskania zgody, zdążył już „zdjąć” dwa negatywy. A. HUMBERT, *Le Japon illustré*, s. 329.

³⁶ A. HUMBERT, *Le Japon*, „Le Tour du monde: nouveau journal des voyages” 14 lipca 1866, s. 1-80.

³⁷ F. BEATO, „[Studio Portraits of Japanese Officers (Yaconin) and a High Priest Dressed in Robes]”, photo, print, drawing, *Library of Congress*, <https://www.loc.gov/resource/cph.3g14550/> [dostęp: 25.01.2017].

³⁸ F. BEATO, „SFA003006344”, <http://www.spaarnestadphoto.nl/search.pp?showpicture=94313&page=1&pos=1> [dostęp: 25.01.2017].

Wysoce prawdopodobne, że Beato sporządził serię niewiele różniących się zdjęć jednego modelu, które sprzedawał różnym odbiorcom.

SPOJRZENIE Z ODDALI

Ryciny pozwalały Europejczykom spojrzeć na Japonię, lecz kierowały ich wzrok na to, na co fotograf uznał za istotne i ograniczały ich pole widzenia do tego, co objął obiektyw. „Okno na świat” było wąskie i wychodziło na konkretny zakątek – widz nie mógł sam decydować, w którą stronę spojrzy. Ponadto ilustracje „oddalały” też to spojrzenie, dając obraz „z drugiej ręki”. Przekształcanie – wzbogacanie lub zubożanie oryginalnych obrazów – było częścią procesu wydawniczego³⁹. Przerysowani mnisi stracili nieco na detalach szat, samuraj zaś zyskał tło w postaci zamkowego muru z blankami, za którymi w oddali widać góry. Forma blanków, która nie zapewnia skutecznej osłony, i połupane kamienie z niewiadomego powodu leżące na szczycie muru, sugerują raczej wizję „romantycznych ruin” niż precyzyjną dokumentację funkcjonalnej fortyfikacji. Dodatkowo, samuraj w książce Humberta został podpisany jako *Łuczniczka japońska (z oddziałów sioguna)*, podczas gdy w oryginale Beato to po prostu *Samuraj z długim łukiem*. Podpis dopasowywał ilustrację do rozdziału, w którym się ona znajduje: opisu siedziby siogunów w Kamakurze i historii wczesnego siogunatu.

Fakt, że do *Albumu* Norwida trafiły już dzieła dwukrotnie przetworzone, uważam za znaczący. Wielokrotne przetwarzanie informacji, w tym wizualnych, było bardzo typowe dla wczesnej ery poznawania Dalekiego Wschodu, a im dalej od krajów bezpośrednio zaangażowanych w „otwieranie” Chin i Japonii, tym więcej było tych przetworzeń. Mnisi w *Albumie* są „trzeciego rzędu”: fotografie Beato – ryciny Bayarda – akwarela Norwida. Na każdym etapie następowała utrata szczegółów – ostatnia faza jest już tylko artystyczną impresją, przedstawiającą sylwetki, uzupełnione wszakże (jak i samuraj) szkicowym pejzażem górskim w tle (uzupełniającym jest tu jednak sam Norwid). Jest to praktyka dla *Albumu* typowa – bardzo w nim wiele przerysowań i „impresji na temat”.

Samuraj jest „drugorzędowy” – Norwid przykleił ilustrację z gazety, nie dokonując jej dalszej modyfikacji. Drugą grafiką „drugorzędową” jest przerysowany przez Norwida fragment mozaiki – lub dokładniej – motyw mozaiki stworzony przez Norwida, oparty na rycinie nr 112 *Motifs de mosaïques japonaises*. — *Fac-similé de gravures japonaises* ze s. 183 *Japon illustré*⁴⁰. Traktuję go jako

³⁹ E.M. HIGHT, *The Many Lives of Beato's «beauties»*.

⁴⁰ A. HUMBERT, *Le Japon illustré*, I, s. 415.

„drugorzędowy”, bo *facsimile* zakłada pełną wierność japońskiemu oryginałowi. Mimo że jest to Norwidowska wariacja na temat ilustracji, a nie kopia, stanowi silną przesłankę, by stwierdzić, że Norwid zapoznał się z *Japon illustré* (skoro mógł przekształcić mnichów, to mógł i mozaikę, a mało jest prawdopodobne, by umieścił akurat przy japońskich mnichach motyw tak zbliżony do występującego u Humberta, a zaczerpnięty zupełnie skądinąd⁴¹).

Pozostaje pytanie: jak Norwid natrafił na książkę Humberta? Mogła go zainteresować recenzja zamieszczona w czytowanym przezeń „Le Monde illustre”, w której określona jest ona jako „najpiękniejsza z książek”, pełna grafik i „niezmiernie interesująca”⁴². Znajomość *Japon illustré* może być istotna dla wyjaśnienia zagadki samuraja wśród Karolingów. Przywołany wizerunek łuczника pojawia się także na stronie 322, we wcześniejszym artykule Humberta z „Tour le Monde”, podobnie jak obaj mnisi (na s. 59 i 328 odpowiednio)⁴³; mozaiki wszakże w żadnym z tekstów tego czasopisma nie ma.

WOJOWNIK SIOGUNA

Rozdział o wizycie w pałacu w Kamakurze Humbert rozpoczyna od opisu miejscowości i przechodzi do wyjaśnienia, kim byli siogunowie. Według autora rządili oni Japonią – w imieniu teokratycznego władcy-mikada – od końca XII do początku XVII w., od założyciela ich władztwa, Minamoto Yoritomo, aż do (Tokugawy) Ieyasu, który ustanowił nową dynastię, używającą tytułu *taikun*⁴⁴. Yoritomo, syn wielkiego rodu, przybywszy na dwór cesarski w Kioto, miał zorientować się w jego moralnej i politycznej słabości. Gdy zamknięci w pałacu arystokraci, z cesarzem na czele, zajmowali się miałkami ceremoniami i intrygami, rody prowincjonalnych panów feudalnych *daimyō*, od których nikt nie egzekwował powinności wobec korony, uzurpowały lokalnie władzę i walczyły między sobą; kraj pogrążał się z wolna w anarchii. Yoritomo uzyskał od cesarza szerokie uprawnienia, by uporządkować sytuację. W miejsce tymczasowo powoływanego pospolitego ruszenia zorganizował pierwszą w Japonii zdyscyplino-

⁴¹ C. Norwid (*Pisma wszystkie. Aneksy*, t. XI, s. 525) podaje: „wzór ornamentacji chińskiej (kobierca? dywanu?)”; P. CHLEBOWSKI (*Romantyczna służba rerum*, s. 388) czyni podobnie.

⁴² „Le Monde illustre” [Paris] 23 grudnia 1869, s. 411, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6235066t>.

⁴³ A. HUMBERT, „*Le Japon*, par M.A. Humbert, ministre plénipotentiaire de la Confédération suisse”, s. 1-80, 305-352.

⁴⁴ W rzeczywistości Tokugawowie też używali tytułu sioguna, termin *taikun* był używany w specyficznych kontekstach, jak np. kontakty z cudzoziemcami.

waną i stałą armię. Pobił *daimyo*, którzy usiłowali zachować niezależność, zmuszając ich do złożenia mu przysięgi posłuszeństwa jako przedstawicielowi cesarza. Uporządkował administrację i prawo, ale też manipulował dworem cesarskim, zmuszając do abdykacji cesarzy, którzy mu się sprzeciwiali. Sprawował rządy za panowania od 76. do 83. cesarza Japonii; od 82. otrzymał oficjalny tytuł *sioguna* (naczelnego dowódcy). Od tego czasu istniały dwa dwory: Mikada w Kioto i Yoritomo w Kamakurze; dworacy z Kioto wazyli sobie lekce dwór sioguna, wyśmiewając jego otoczenie jako prostaków i parweniuszy, jawiących się sobie samym jako zbawcy boskiej korony mikada. Lecz gdy mongolski chan Kubijaj zażądał, by Japonia mu się podporządkowała, cesarz próbował negocjacji – siogun zaś zorganizował obronę i odparł największą do tego czasu morską inwazję w dziejach Dalekiego Wschodu. Odtąd siogunowie traktowani byli jako zbawcy narodu, a Kamakura stała się realną alternatywą dla Kioto, ostatecznie przejmując w pełni kontrolę nad rządami w cesarstwie⁴⁵.

Przytoczyłem ten przydługi fragment o historii, albowiem ukazuje on siogunów jako organizatorów państwa, wprowadzających silną i skuteczną świecką władzę w miejsce zdegenerowanej władzy teokratycznej; jako obrońców i zbawców narodu⁴⁶. Będący jego kontynuacją opis świątyń w Kamakurze uzupełnia ten obraz: oba są poświęcone ubóstwionemu cesarzowi-wojownikowi i wspomina się w nich dawnych bohaterów. W całość wplecione są cztery ilustracje, przedstawiające (cytuję podpisy) – oficera i żołnierzy japońskich z czasów wojen domowych w XIII w.; obóz na wzgórzu; łucznika japońskiego (z oddziałów sioguna) i pikiniera japońskiego (z oddziałów sioguna)⁴⁷.

Załóżmy, że postać z ilustracji reprezentuje tekst, wśród którego się znajduje; dominującą w nim postacią jest pojedynczy bohater (Minamoto) – eliminuje to rycinę grupy żołnierzy i szkic obozu. Pozostają dwaj żołnierze – obaj podpisem wprost związani z siogunem! – wojownik z włócznią i wojownik z łukiem. Ten ostatni trafił na karty *Albumu Orbis*. Czemu właśnie on? Myślę, że zadecydowały przesłanki artystyczne, nie poznawcze – jego przedstawienie jest bardziej dynamiczne, bardziej atrakcyjnie, jest to po prostu artystycznie lepszy niż statyczny obraz piechura z włócznią.

Jeśli łucznik „uosabia” sioguna, jeśli Norwid podstawiał go sobie zamiast Yoritomo, jego obecność między Karolem Wielkim a organizatorami krucjat ma sens. Yoritomo – jak Charlemagne – był organizatorem armii i państwa, w któ-

⁴⁵ A. HUMBERT, *Le Japon illustré*, s. 226-232.

⁴⁶ Zainteresowanych bardziej rzeczowym i wyważonym opisem działań Minamoto Yoritomo odsyłam do współczesnych pozycji, np. J. TUBIELEWICZ, *Historia Japonii*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1984.

⁴⁷ A. HUMBERT, *Le Japon illustré*, s. 226-232.

rym zaprowadził porządek w miejsce chaosu; był, podobnie jak wspomniany na przeciwległej stronie Roland, kapitanem swego władcy, nie zaś samym władcą; *de facto* sprawował pełną władzę, choć nie był z królewskiego rodu. Cesarz Japonii, któremu Yoritomo odebrał rządy, był dalekim potomkiem bogini Amaterasu, jego władza miała legitymizację sakralną. Podobną dziedzicznie-sakralną legitymizację mieli germańscy królowie frankijscy – Merowingowie, którym odebrali władzę Karolingowie (najpierw faktycznie, a potem także *de iure*). Jest też drugi zestaw paraleli – Karol był obrońcą papieżstwa i papież, władca teokratyczny i najwyższy, koronował go cesarzem. Yoritomo – wedle słów Humberta – ocalił *trône pontifical* i to *l'empereur théocratique* nadał mu tytuł sioguna⁴⁸.

Łuczniczka wygląda dostatecznie „archaicznie”, by móc reprezentować trzynastowiecznego sioguna; nie zaburza graficznego układu Norwidowskiego kolażu. Norwid, niebędący japonistą i bronioznawcą, mógł uważać, że łuczniczka ten naprawdę wygląda jak żołnierz sprzed 700 lat. Trzeba dodać, że Humbert dokonuje pewnej „archaizacji”, co wiązałbym z jego egzotyzującą i orientalizującą postawą obserwacyjną. W *Japon illustré* umieścił sporo rycin dawniejszych wojowników, bardziej historycznie adekwatnych czasom Yoritomo. Ilustrują one jednak czasy jeszcze dawniejsze, pre- i wczesnohistoryczne, m.in. opowieści o pierwszym legendarnym cesarzu Japonii, Jinmu. W ten sposób dokonano się pewne przesunięcie ilustracji w głąb historii – wojownicy z wieków średnich obrazują starożytność, XIX-wieczni – czasy Minamotów.

Na ile świadomie Norwid umieścił odwołanie do Minamoto jako państwotwórcy w tym właśnie miejscu w *Albumie*? Usunięcie podpisu mogło służyć zatarciu „japońskości” obrazka, który w przeciwnym wypadku byłby dla czytelnika – a może i dla samego Norwida – dysonansem. Choć w połączeniu z innymi grafikami samuraj wskazuje, że poeta znał prace Humberta, sama ilustracja pochodzi z gazety (przez kartkę przebija druk ułożony w trzy kolumny). Samuraj „wędrował” m.in. po wszystkich wydaniach *Les races humaines*⁴⁹, ale wklejona

⁴⁸ Interesującą, acz poboczną kwestią jest fakt, że wśród samych Japończyków Minamoto Yoshitsune, młodszy brat Yoritomo, zdecydowanie przewyższa sławą i popularnością brata, który jest niewątpliwie jedną z najważniejszych postaci w historii kraju. Yoshitsune, niezwykle zdolny generał, był jednym z wodzów zwycięskiej armii Yoritomo – potem jednak drogi braci się rozeszły i Yoshitsune, zawzięcie ścigany przez starszego brata, został ostatecznie zmuszony do samobójstwa. Zapisał się w pamięci Japończyków jako młody, szlachetny, bezkompromisowy bohater (w romantycznym typie); ostateczna tragiczna przegrana uczyniła z niego postać tym bardziej dramatyczną. Poświęcono mu liczne sztuki, opowieści, a współcześnie także film i serial telewizyjny. Zob. I. MORRIS, *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan*, New American Library 1975.

⁴⁹ L. FIGUIER, *Les races humaines*, Paris: Hachette 1872, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2038525>.

do *Albumu* rycina nie pochodzi z „Tour de Monde” ani z żadnego wydań książki L. Figuera⁵⁰. Być może Norwid wkleił ją do *Albumu* wiele lat po lekturze Humberta, kiedy w pamięci została mu wizja prawodawcy, wodza i twórcy stabilnej władzy, a jego japońska, egzotyczna specyfika nieco się zatarła. Może przypadkiem trafił w gazecie na niegdyś widzianego łuczника i wykorzystał jego podobieństwo do reprezentacji postaci, której pamiętał czyny, ale nie nazwisko.

Pozostaje mieć nadzieję, że następnym badaczom dzieła Norwida uda się znaleźć odpowiedź na te pytania i ostatecznie rozwiązać zagadkę proveniencji rysunków zamieszczonych w *Album Orbis*.

BIBLIOGRAFIA

- BOROWIEC A., „*Album Orbis*” Cypriana Norwida – jako księga sztukmistrza, Gdańsk 2016.
- BROCKEY L.M., *Journey to the East: the Jesuit mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Mass 2007.
- BURKE P., *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*, Ithaca–New York 2001.
- CHLEBOWSKI P., *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009.
- GARTLAN L., *Felice, Beato*, [w:] *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. J. Hannavy, New York 2008.
- HACKER A., WAKEMAN F., *China Illustrated: Western Views of the Middle Kingdom*, New York 2012.
- HALL J., *The Cambridge History of Japan*, t. IV, Cambridge 2006.
- HANES W.T. I SANELLO F., *Opium Wars: The Addiction of One Empire and the Corruption of Another*, Naperville 2002.
- HIGH E.M., *The Many Lives of Beato's «beauties»*, [w:] *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, red. E.M. High, G.D. Sampson, London 2005.
- HUMBERT A., *Le Japon illustré*, t. I-II, Paris 1870.
- NORWID C.K., *Pisma wszystkie. Aneksy*, t. XI, red. J.W. Gomulicki, Warszawa 1976.
- TUBIELEWICZ J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.

⁵⁰ We wszystkich tych wymienionych drukach na odwrotnej stronie karty z łucznikiem są obrazy lub tekst sformatowany odmiennie od przebijającego przez wycinek w *Albumie*.

SAMURAJ A SPRAWA EUROPEJSKA

S t r e s z c z e n i e

Tekst analizuje pierwotne pochodzenie grafik z *Albumu Orbis*: japońskich mnichów (t. I) i japońskiego łuczniczki (t. III). Zapożyczone przez Norwida z *Le Japon illustré* Aimé Humberta ilustracje są przekształconymi fotografiami autorstwa Felice Beato, przetworzonymi na grafiki drukowane w prasie i książce, a następnie przerysowane lub wycięte przez Norwida i umieszczone w nowym kontekście ilustracyjno-narracyjnym *Albumu*. To kilkietapowe zapożyczenie (fotografia–grafika–rysunek) i związane z tym przekształcenia ilustrują nie-bezpośredni charakter przepływu wiedzy między Japonią a Europą w połowie XIX w. Ta wymiana kulturowa była silnie osadzona w kontekście europejskiej, w tym francuskiej, ekspansji kolonialnej w Azji. Umieszczenie przez Norwida ryciny japońskiego łuczniczki między obrazami z wczesnego europejskiego średniowiecza może sugerować, że stworzył on paralelę między działaniami dynastii karolińskiej względem papieżstwa i działaniami pierwszych *siogunów* rodu Minamoto względem japońskiego dworu cesarskiego, tak jak te ostatnie opisuje A. Humbert.

Słowa kluczowe: Album Orbis; Japonia; wymiana kulturowa; Felice Beato; orientalizm; Aimé Humbert.

SAMURAI AND THE EUROPEAN QUESTION

S u m m a r y

The article analyses the origins of the pictures in C.K. Norwid's *Album Orbis*: Japanese monks from vol. I and a Japanese archer from vol. III. Norwid borrowed the illustrations from Aimé Humbert's book *Le Japon illustré*; these illustrations originated as photographs by Felice Beato, transformed first into graphics printed in books and in press articles, and later cut-out or re-drawn by Norwid and placed in an entirely new illustrative and narrative context within his *Album*. Such multi-stage borrowing (photography-graphic-drawing) required many modifications; this process reflected the indirect and multi-stage transfer of knowledge between Japan and Europe in the 19th century and this knowledge exchange was taking place in the context of European, including French, colonial expansion in Asia. The fact that Norwid placed the Japanese archer among illustrations from early medieval Europe may suggest that he wanted to create a parallel between the actions of the Carolingian dynasty towards the papacy and the actions undertaken by the first Minamoto shoguns with regard to the Japanese emperor, as the latter were described by A. Humbert.

Key words: Album Orbis; Japan; cultural exchange; Felice Beato; orientalism; Aimé Humbert.

Translated by Rafał Augustyn

BOGDAN ZEMANEK – doktor, Instytut Bliskiego i Dalekiego Wschodu Uniwersytetu Jagiellońskiego;
e-mail: bogdan.zemanek@gmail.com