



il.1 Katsushika Hokusai, *Ejiri w prowincji Suruga*, za: [www.peterbaker.org](http://www.peterbaker.org)

# Dzieło w obrazowym dialogu. Współczesna recepcja *Ejiri* w prowincji Suruga Katsushiki Hokusai\*

Michał Szymański

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule jest problem współczesnej<sup>1</sup> recepcji jednego z najbardziej znanych drzeworytów Katsushiki Hokusai *Ejiri w prowincji Suruga (Sunshū Ejiri)*<sup>2</sup> [il. 1], pochodzącego ze słynnego cyklu *36 widoków góry Fuji (Fugaku Sanjūrokkei)*. Ukazujący Fuji cykl, opublikowany między 1830 a 1834 r.<sup>3</sup>, niewątpliwie zdobył ogromną popularność nie tylko w samej Japonii, lecz także na Zachodzie, w wyniku nasilenia kontaktów między kulturami, które wcześniej były znacznie ograniczane<sup>4</sup>. Rozpowszechnienie serii grafik poza terytorium Japonii, należy więc wiązać z szerszym procesem recepcji japońskiego drzeworytu, który w kulturze europejskiej określa się mianem japonizmu. Japonizm, jak wiadomo, to niezwykle obszerny wpływ japońskiej sztuki na kulturę zachodnią, występujący w wielu krajach, pod różnymi postaciami. Z uwagi na rozległość tego zjawiska i jego obszerne opracowanie w literaturze<sup>5</sup> nie uznaję za zasadne opisanie jego przebiegu, wymagającego osobnego artykułu. Warto zaznaczyć jedynie, że miało ono dwojaki charakter: z jednej strony bardziej powierzchowne inspiracje, objawiające się zainteresowaniem egzotyczną tematyką i ikonografią, z drugiej bardziej głębokie wpływy, związane ze zmianą sposobu kształtowania kompozycji<sup>6</sup>. Drugi aspekt jest znacznie istotniejszy w kontekście recepcji cyklu Hokusai, choć często, opisując wpływy japońskiego drzeworytu, autorzy wskazują na uogólnione cechy, takie jak operowanie dekoracyjnymi liniami, asymetrię kompozycji<sup>7</sup> czy przejście typowego dla drzeworytów motywu zakratowania<sup>8</sup>. W przypadku cyklu Hokusai niektóre z wymienionych własności są pomocne w przedstawieniu podobieństw i różnic w budowie obrazu, ale próba ich zbyt prostego przełożenia ogranicza nieco interpretację złożonej natury tych wpływów<sup>9</sup>. Niezależnie od tego trzeba stwierdzić, że jakkolwiek wiele pisze się o recepcji drzeworytów w kontekście japonizmu, to niewiele miejsca poświęca się bardziej współczesnym interpretacjom.



\* Artykuł stanowi znacznie przekształconą i skróconą część pracy magisterskiej pt. *Wędrowka pewnego motywu. Recepcja wybranych drzeworytów z cyklu „36 widoków góry Fuji” Katsushiki Hokusai*, napisanej pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Mariusza Bryła w Instytucie Historii Sztuki UAM w 2015 roku.

<sup>1</sup> Używam tu określenia „współczesna recepcja” dla rozróżnienia inspiracji podejmowanych w ciągu ostatnich 20 lat od XIX-wiecznych dzieł, związanych ze zjawiskiem japonizmu.

<sup>2</sup> Na Zachodzie rycina ta funkcjonuje pod dwoma nazwami – oprócz *Ejiri w prowincji Suruga* określa się ją również: *Podróżnicy zaskoczeni nagłym zrywem wiatru w Ejiri* lub *Nagły zryw wiatru w Ejiri*. Drugi z wymienionych tytułów, pomimo, że jest daleki od dosłownego tłumaczenia, często pojawia przy omawianiu tego dzieła.

<sup>3</sup> Francesco Morena datuje ją na lata 1830–1832: **F. Morena**, *Hokusai*, przeł. H. Borkowska, Kraków 2006, s. 66; Gabriele Fahr-Becker na 1831–1834: **G. Fahr-Becker**, *Japanese Prints*, Köln-London-Los Angeles 2012, s. 148; Nagata Seji na 1831–1832: **N. Seji**, *Hokusai*, Berlin 2011, s. 75.

<sup>4</sup> Japonia długo stosowała politykę izolacjonizmu, a sytuacja zmieniła się w 1854 r. – u wybrzeży Japonii pojawiły się okręty pod dowództwem komandora Matthew Perry’ego, który wymusił nawiązanie kontaktów handlowych ze Stanami Zjednoczonymi. **E. Longstreet**, **S. Longstreet**, *Yoshiwara: Miasto zmysłów*, przeł. A. Wosińska, Bydgoszcz 2008, s. 15–17.



<sup>5</sup> Zob. **B. Phillipe**, *Japonisme*, „La Renaissance littéraire et artistique” 1872, no. 4; **Z. Alberowa**, **Ł. Kossowski**, *Inspiracje sztuką japońską w malarstwie i grafice polskich modernistów*. Katalog, Kraków 1981; **S. Wichmann**, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, London 1981; **A. Król**, *Japonizm Polski*, Kraków 2011.

<sup>6</sup> **A. Kluczevska-Wójcik**, *Od japonaiseries do japonizmu: Japonia w sztuce przełomu wieków*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym*, red. **J. Poklewski**, **T. F. de Rosset**, s. 197.

<sup>7</sup> **A. Król**, *op. cit.*, s. 95, **Z. Alberowa**, **Ł. Kossowski**, *op. cit.*, s. 63.

<sup>8</sup> **S. Wichmann**, *op. cit.*, s. 289–290.

<sup>9</sup> Spośród różnych wskazywanych przez autorów zestawień obrazów jako jedno z nielicznych trafnych porównań można wskazać *Sale muszli Sazai w świątyni Pięciuset Rakanów Gohyaku Rakanji Sazaidō i Taras w Saint-Adresse Claude’a Moneta*. **N. Seji**, *op. cit.*, s. 205.

<sup>10</sup> Ōban jest jednym z kilku formatów stosowanych w japońskim drzeworycie, obejmującym skalę wielkości 27 × 19 cm. Należał do typu najczęściej stosowanego przez artystów tworzących rycinę. **N. Seji**, *op. cit.*, s. 3. Jednakże biorąc pod uwagę wymiary omawianej ryciny, należy stwierdzić, że podział wielkości w zależności od rodzaju drzeworytu był umowny i artyści nie kierowali się nim rygorystycznie, jedynie ogólnie odnosząc się do ustalonych zasad.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 333.

<sup>12</sup> Została tu zastosowana jej odmiana nazywana perspektywą ukośną, w przypadku której mamy dwa punkty zbiegu linii perspektywicznych. W rycinie Hokusai oba punkty zostały wyznaczone przez dwie biegnące równolegle ścieżki.

Współczesne nawiązania do cyklu należy rozpatrywać w kontekście innych zjawisk, nieodnotowanych w literaturze przedmiotu. W tym przypadku inspiracje serią mają swój wyraz w pojedynczych dziełach, a najliczniejszą ich grupę stanowią prace podejmujące recepcję drzeworytu na Zachodzie funkcjonującego pod tytułem *Nagły zryw wiatru w Ejiri*. Klasyczna rycina stała się punktem odniesienia dla wielu dzieł, inicjując złożony międzyobrazowy dialog, który warto byłoby prześledzić. W przeciwieństwie do licznych japonizujących dzieł zostaną tu wybrane takie, które w jawny sposób odnoszą się do źródła swojej inspiracji, opatrzone zbliżonym tytułem, niekiedy z nazwiskiem artysty w nawiasie. Najważniejsze jednak, że wykorzystują one określone motywy nasuwające jednoznaczne skojarzenia z drzeworytem Hokusai. Owe prace ustawiają się w pewnej relacji do oryginalnego dzieła, zatem głównym zadaniem pozostaje ustalenie charakteru i stopnia ich wzajemnych powiązań. Podstawowy przedmiot analizy będzie stanowić porównanie wskazanego wyżej drzeworytu z fotografią Jeffa Walla *Sudden gust of wind*, która jest pierwszym znanym przykładem współczesnej recepcji tej ryciny i jako taka stanowi wzór dla kolejnych inspiracji, wyznaczając początek obrazowej wędrówki drzeworytu Hokusai.

Drzeworyt opatrzony tytułem *Ejiri w prowincji Suruga* z 1831 r. jest wykonany w formacie *ōban*<sup>10</sup> i ma wymiary 26 × 32 cm. Na rycinie została umieszczona sygnatura: „Saki no Hokusai litsu hitsu” oraz pieczęć wydawcy: Nishimuraya Yohachi, którą są opatrzone wszystkie grafiki z cyklu *36 widoków góry Fuji*<sup>11</sup>.

Kompozycję drzeworytu tworzy złożony układ linii krzywych i poziomych, co w pierwszym momencie powoduje trudność w określeniu głównych elementów porządkujących całą strukturę, w czym pomaga wyodrębnienie najważniejszych obszarów kolorystycznych. W całościowym oglądzie prymat narzuca tutaj zielony obszar, zajmujący mniej więcej trzy czwarte powierzchni pola obrazowego, w obrębie którego zostały umieszczone szerokie białe pasma oraz biała biegnąca esowato droga. Dominujące na pierwszym planie drzewa z jednej strony przesłaniają nieco główny motyw cyklu, jakim jest góra Fuji, z drugiej jednak optycznie łączą obie strefy oddzielone białym pasmem. Złożony, wieloplanowy krajobraz w gruncie rzeczy cechuje spłaszczenie głębi perspektywicznej, spowodowane niewielką odległością między górą a poprzedzającymi ją polami, przez które przechodzi biegnąca esowato droga. W istocie właśnie ta droga, poprzez kolejne składające się na jej odcinki załamania, ujawnia dalsze plany pejzażu, tworząc iluzję głębi perspektywicznej. Ścieżka kreuje wrażenie płynnego przejścia między planami i niejako określa kierunek naszego spojrzenia. Omawiając sposób konstruowania przestrzeni, można wskazać na samą wielkość postaci, która jest zróżnicowana w zależności od odcinka drogi, na której zostały rozmieszczone. Najbardziej oddalone osoby, które wydają się być bliżej góry, są wyraźnie mniejsze od figur wysuniętych na pierwszy plan. Opisane wyżej rozwiązanie dałoby się uznać za zgodne z zachodnimi zasadami perspektywy zbieżnej<sup>12</sup>, gdyby nie wrażenie małego dystansu dzielącego poszczególne elementy

kompozycji, spowodowane w głównej mierze niewielką odległością dzielącą pierwszy plan z drogą i postaciami od góry Fuji<sup>13</sup>. Powyższy opis ujmuje ogólne reguły budowy tego dzieła, ale nie wyczerpuje złożoności pejzażu i znaczeń implikowanych przez poszczególne rozwiązania.

Niewątpliwie znaczącym elementem w postrzeganiu całości krajobrazu jest wskazane białe pasmo, które wyznacza radykalny podział między dolną a górną strefą obrazową. Pasma to z jednej strony niweluje wspomniany wcześniej efekt spłaszczenia perspektywy, a z drugiej wyraża „niedostępność” góry. Białe pasmo wyznacza granicę przerywającą bieg prowadzącej w stronę góry ścieżki, a przy tym stanowi swojego rodzaju horyzont, ponad którym wznosi się zaznaczona ledwie dwiema liniami konturu góra, sprawiająca wrażenie pozbawionej swojego materialnego ciężaru. Dominujący nad dolną strefą masyw zdaje się przynależać do innego porządku niż przedstawiona poniżej przestrzeń z ludzkimi figurami. Biorąc pod uwagę te znaczenia, opisane wyżej zabiegi służą do odizolowania świętej góry od świata ludzkich spraw<sup>14</sup>. Z drugiej strony, należy też zwrócić uwagę na rozwiązania zacierające wyraźny podział pomiędzy górną a dolną strefą obrazową, co jest widoczne już w odniesieniu do granicznego pasma, w obrębie którego przebiega krótki odcinek zieleni. Owa partia zieleni, ze względu na sposób opracowania, odnosi spojrzenie widza do dolnej strefy obrazowej, poniżej granicy wyznaczonej białym pasmem.

Ponadto, przebiegający równolegle wzdłuż niego analogiczny odcinek zieleni, umieszczony u podnóża góry, jeszcze silniej ingeruje w tę – wydawałoby się – całkowicie autonomiczną sferę. Parallele rozwiązanie jest widoczne w obrębie dwóch podobnie opracowanych białych płaszczyzn w prawej części kompozycji, sprawiając, że odrębne partie kompozycji postrzegamy jako wspólne elementy większej całości. Zauważymy tu wyraźną gradację kształtów, wobec czego dzielącą płaszczyznę powierzchnię można potraktować jako rezultat następującej stopniowo przemiany w strukturze pejzażu. Opisane wyżej cechy, które mają niwelować wrażenie radykalnego podziału obu stref, w symboliczny sposób łączą świat ludzkich spraw ze „świętą” przestrzenią przynależną „boskiej górze”<sup>15</sup>. W opisanym krajobrazie duże znaczenie mają postacie ludzi, które nie pełnią wyłącznie funkcji sztafażu, ale odgrywają ważną rolę w kompozycji. Głównym, kreującym tu narrację motywem jest zrywający się wiatr, ponieważ ukazane w grafice zdarzenie zostaje skoncentrowane wokół efektu, jaki wywołuje jego podmuch na poszczególne osoby. Artysta rozmieścił w sumie siedem figur wędrowców w różnych punktach drogi. Postać znajdująca się najbliżej lewej krawędzi pola obrazowego wprowadza widza do wykreowanej w obrazie narracji. Osoba zмирzająca w odwrotną stronę niż dwie umieszczone w pobliżu jest wyraźnie oddzielona od pozostałych. Z drugiej strony, upuszczony przez nią i poderwany przez wiatr stos kartek odgrywa istotną rolę, nie tylko jako element budujący narrację sceny, lecz także ze względu na znaczenie kompozycyjne. Uniesione w powietrze papiery zostają poprowadzone wzdłuż diagonalii obrazu, kierując nasze spojrzenie niemal ku granicy prawej części pola



<sup>13</sup> Niekonsekwencja tego rodzaju cechuje japońską grafikę, w której artyści choć z powodzeniem stosowali ogólne zasady zachodniej perspektywy, to zachowywali przy tym jednak wschodni sposób obrazowania, widoczny w takich rozwiązaniach. A. Schlombs, *Hiroshige*, przeł. A. Cichowicz, Warszawa 2008, s. 35.

<sup>14</sup> Ukazana za pomocą takich środków góra jest nie tylko zgodna ze wschodnim sposobem obrazowania w pejzażu, lecz także oddaje stosunek Japończyków do przyrody, a jeszcze bardziej do góry Fuji, uważanej przez nich za świętą. M. Martini, *Góra Fuji*, [w:] *Góra Fuji. Hokusai i Hiroshige. Japońskie drzeworyty krajobrazowe z kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego*, red. M. Martini, Kraków 2012, s. 9.

<sup>15</sup> Fuji jako boską górę otaczano kultem, ale jako szczyt dobrze widoczny z różnych części Japonii była bliska Japończykom w codziennym życiu.



<sup>16</sup> Autor podaje prosty przykład zaistnienia takiej sekwencji, pisząc o kilku prostopadłościanach, które ze względu na podobny kształt oraz następujące stopniowo zmiany w ich wysokości i szerokości sprawiają wrażenie, że tworzą ciągłą sekwencję ruchu. **A. Rudolf**, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978, s. 467.

<sup>17</sup> Oddaje to stosunek Japończyków do przyrody, gdzie dążenie do osiągnięcia z nią jedności miało mieć swoje odzwierciedlenie w dążeniu do harmonii między dziełem ludzkim a wytworem natury. **J. Tubielewicz**, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 55.

<sup>18</sup> **L. Mulvey**, *A sudden gust of the wind (after Hokusai): from after to before the photograph*, [w:] „Oxford Art Journal” 2007, Vol. 30, s. 29.

<sup>19</sup> Lightbox jest oświetloną od tyłu przezroczystą powierzchnią służącą do wyeksponowania fotografii. Technologia była stosowana już wcześniej w celach reklamowych w formie oświetlonych paneli z umieszczonymi na nich napisami czy też w medycynie do przeglądania zdjęć rentgenowskich i dopiero z czasem została zaadaptowana na potrzeby ekspozycji zdjęć. **T. White**, *Animation from Pencils to Pixels: Classical Techniques for the Digital Animator*, Burlington 2013, s. 309.

<sup>20</sup> **L. Mulvey**, *op. cit.*, s. 29.

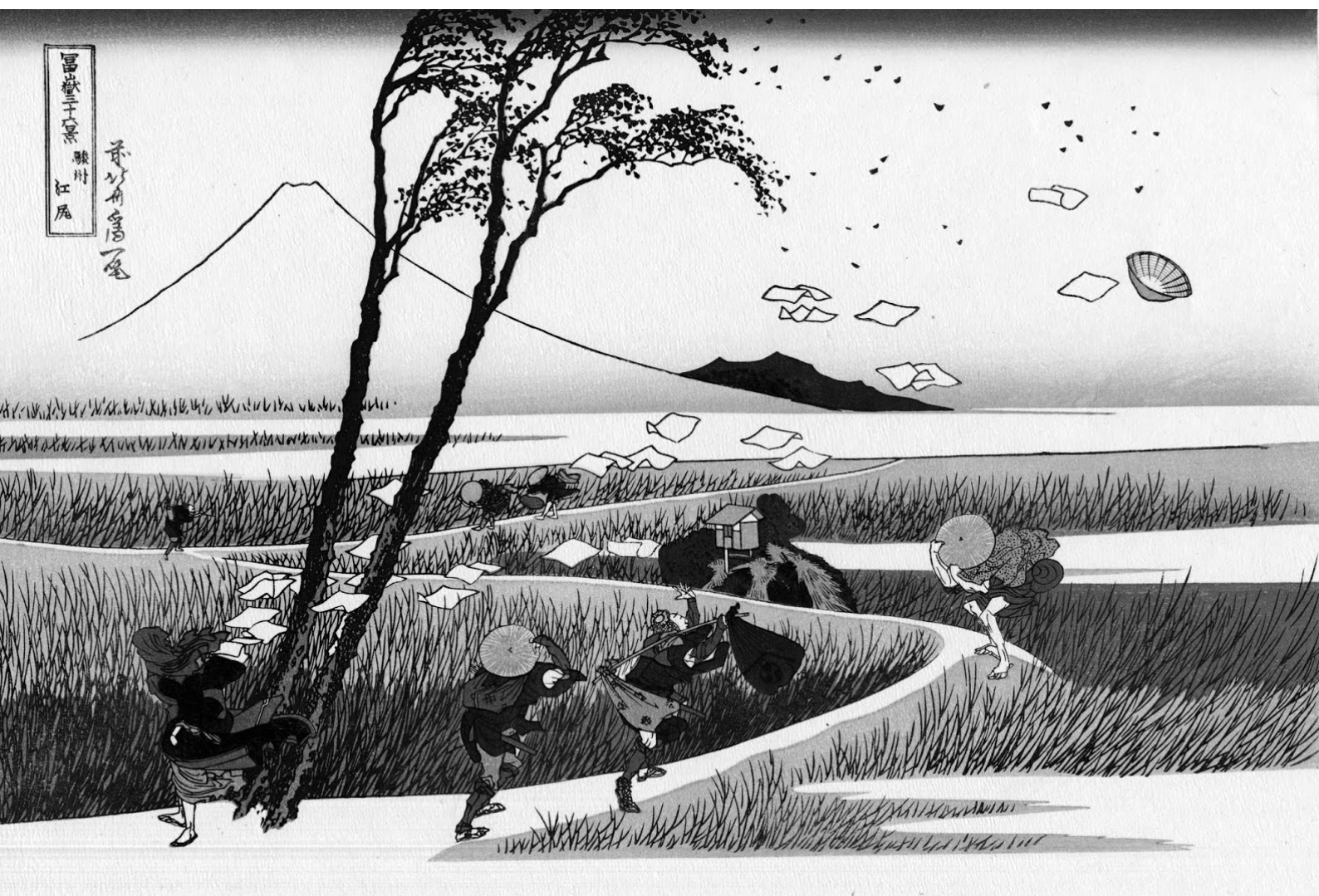
obrazowego, w górnej partii kompozycji. Jednakże wyznaczony przez pojedyncze kartki rytm prowadzi wzrok na opadające z drzewa liście, dalej na gałęzie i ostatecznie w dół, wzdłuż smukłych pni obu drzew, gdzie została umieszczona wspomniana postać. Aczkolwiek opisany wyżej sposób oglądu można by odwrócić – w tym wypadku spojrzenie przechodzi od pni drzew przez opadające z gałęzi liście do kartek, które powtórnie prowadzą nasz wzrok ku ludzkiej figurze. Rytm unoszonych w powietrzu kartek ustanawia więc relację optyczną między postacią a drzewami i to te dwa obiekty stanowią punkt odniesienia dla naszego oglądu.

Bieg ścieżki płynnie prowadzi wzrok ku następnym osobom, którymi są dwaj wędrowcy kierujący się w stronę góry. Mężczyzna znajdujący się z lewej strony w reakcji na silny wiatr mocno przytrzymuje swój kapelusz, a postać przed nim spogląda w stronę właśnie utraconego nakrycia głowy. Słomiany kapelusz został umieszczony na linii unoszących się w powietrzu kartek, co ponownie kieruje nasze spojrzenie do opisanych wcześniej fragmentów w lewej części pola obrazowego. Budowane za pomocą takich środków relacje między obiektami tworzą wspólną narrację, skupiając oddzielone kompozycyjnie elementy wokół jednego wydarzenia. Narrację tę uzupełnia osoba wysunięta najbliżej prawej krawędzi kompozycji, której ustawienie względem człowieka pozbawionego kapelusza pozwala odnieść do siebie obie figury. Postać wchodzi w jeszcze wyraźniejszą relację z wędrowcem za nią ze względu na analogiczny kształt kapelusza oraz podobny układ rąk, co działa na zasadzie zwierciadlanego odbicia. Oczywiście w tym przypadku można zaproponować również odczytanie narracji wykreowanej ruchem figury od prawej strony, przy czym wciąż doświadczalibyśmy wrażenia płynności, które za Rudolfem Arnheimem można by określić jako efekt stroboskopowy<sup>16</sup>. Nadal jednak silne pozostaje wrażenie jedności kompozycji, w której każda postać stanowi integralną część struktury pejzażu, wpisując się w zastosowane tu rozwiązania. Podstawowe zależności między drogą a figurami czy drzewem a unoszonymi w górę kartkami świadczą o budowaniu harmonii w kompozycji, która nie niesie za sobą jedynie czysto estetycznego efektu, ale określone znaczenia. W tym sensie wypracowane w rycinie relacje są wyrazem osiągnięcia jedności między rytmem przyrody a uzależnionymi od niej ludzkimi działaniami<sup>17</sup>. Po analizie różnych aspektów kompozycji Hokusai chciałbym przejść do opisu zdjęcia Walla, konfrontując przy tym podobieństwa i różnice w budowie obydwu dzieł.

Fotografia Jeffa Walla *Sudden gust of the wind (after Hokusai)* [il. 2] powstała w 1993 r., a po raz pierwszy została pokazana w 1994 r. na wystawie „The Epic and the Everyday” w Hayward Gallery. Fotografie o wymiarach 229 × 337 cm<sup>18</sup> oprawiono w przezroczyste podświetlone ramy, za pomocą technologii lightbox<sup>19</sup>. Znaczne rozmiary są charakterystyczną cechą twórczości Walla, który przeważającą część swoich zdjęć powiększał do dużych wymiarów<sup>20</sup>. Wall po raz pierwszy wykorzystał tu stosowane później w wielu swoich pracach metody cyfrowej obróbki zdjęć. *Sudden gust...* stanowi syntezę ponad 100 wykonanych wcześniej fotografii, które zostały połączone w jedno spójne tableau. Zarówno



— il.2 Jeff Wall, *Sudden gust of wind* (after Hokusai), za: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)



富嶽千景  
駿州  
紅尾

茶臼有宮一尾

il.3 Katsushika Hokusai, *Ejiri w prowincji Suruga*, wcześniejsza wersja, za: [www.hokusaionline.co.uk](http://www.hokusaionline.co.uk)



il.4 Katsushika Hokusai, *Ejiri w prowincji Suruga*, wcześniejsza wersja, za: [www.andrewgrahamdixon.com](http://www.andrewgrahamdixon.com)

poderwane przez wiatr papiery, liście, jak i czapka są efektami wygenerowanymi komputerowo<sup>21</sup>. Na fotografii znalazło się pięć postaci, które w odmienny sposób reagują na nagłe zjawisko natury. Wśród nich najbardziej wyróżnia się osoba stojąca najbliżej lewej granicy kadru, która wypuszcza stos poderwanych wiatrem kartek, rozmieszczonych wzdłuż diagonalnej osi kompozycji. Wątkowi narracyjnemu skupionemu wokół zrywu wiatru są podporządkowani nie tylko ludzie, lecz także liście odpowiadające rytmowi rozproszonych papierów i umiejscowiony na ich linii kapelusze. Precyzja tych rozwiązań wskazuje na cyfrową interwencję, która służy zbliżeniu sceny do kompozycji Hokusai. Odniesienie do ryciny poprzez przedstawione środki zdradza piękność, pomimo pozorów naturalności sceny osadzonej we współczesnych realiach. Autor wskazuje na swoje intencje już w tytule, ale najważniejsze będzie ujawnienie, na jakich zasadach konkretne nawiązania funkcjonują w fotografii.

W przypadku wspomnianej już pierwszej postaci od lewej Wall powtórzył nie tylko sposób jej umiejscowienia oraz gest upuszczenia sterty kartek, lecz także motyw rozwiewanego przez wiatr drapowanego materiału, który zasłania twarz figury. Powtórzenie to nie jest jednak dosłownym przeniesieniem, ponieważ Wall ukazuje tę materię w formie rozwiewanego przez wiatr szala, a nie udrapowanej chusty przykrywającej głowę postaci. Fotograf zwrócił uwagę właśnie na ten szczegół, który w najnowszej, najbardziej znanej wersji grafiki przypomina raczej włosy niż materiał chusty. Rozpoznanie, że to włosy, jest możliwe dopiero po dokładnym porównaniu z poprzednimi wersjami grafiki<sup>22</sup> [il. 3, 4]. Powiewający materiał, inaczej niż w drzeworycie, nie tyle zasłania włosy postaci, co sprawia wrażenie elementu autonomicznego wobec niej. Wall dokonuje jego transpozycji, przykrywając twarz w taki sposób, że nie jesteśmy w stanie dostrzec choćby zarysu głowy. Zastosowany przez Walla zabieg można potraktować jako syntezę wizualnych doświadczeń



<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>22</sup> W kolejno powstałych wersjach ryciny widać stopniowe zmiany stosowane w tym elemencie. Czerwony materiał w pierwszej rycinie później zostaje zmieniony w spięte drewnianym elementem włosy, które w ostatniej wersji, pozbawione dodatków, są swobodnie podwiewane przez wiatr.





<sup>23</sup> Podobne nawiązania pojawiają się także na bardziej oddalonych planach, choć początkowo mogą nie przywołać na myśl drzeworytu Hokusai. Mężczyzna w czerwonej czapce, w lewej części pola obrazowego, swoim położeniem odpowiada postaci wędrowca, który w drzeworycie również został umieszczony na drugim planie i tak jak w rycinie osobę na fotografii można odnieść do postaci usytuowanej po przeciwległej stronie.

z oglądu kilku wersji drzeworytu, co tym bardziej zwraca uwagę na rozwiązanie tej kwestii u Hokusai. Omawianą postać ze zdjęcia łączy z ryciną również umieszczenie jej przy dwóch smukłych drzewach, które stanowią tutaj bardziej bezpośredni cytat z dzieła Hokusai. Kolejna osoba od lewej również stanowi odpowiednik wędrowca z grafiki, choć nie jest dosłownym przeniesieniem z japońskiej ryciny. O analogii świadczy oczywiście gest przytrzymywania nakrycia głowy przez obie postacie; łączy je także fakt, że twarze obu mężczyzn są zakryte, choć u Walla jedynie częściowo. Jednakże figura z drzeworytu wyraźnie obserwuje unoszące się w powietrzu kartki, a osoba ukazana na zdjęciu wydaje się być odseparowana od budującego narrację wydarzenia. Natomiast w przypadku mężczyzny umieszczonego niemal w centrum kadru można zauważyć, że jego reakcja na poderwanie przez wiatr kapelusza odpowiada temu, co zostało przedstawione u Hokusai. Z kolei figura mężczyzny znajdująca się najbliżej prawej krawędzi pola obrazowego, zarówno usytuowaniem, ustawieniem ciała, jak i gestami rąk, odpowiada osobie z drzeworytu, stanowiąc bezpośrednie do niej nawiązanie<sup>23</sup>.

Analizując kwestię analogii między postaciami, należy na koniec wskazać zróżnicowane relacje przestrzenne między figurami w obu dziełach. Osoby na pierwszym planie są co prawda rozmieszczone w stosunku do siebie w odległościach zbliżonych do tych w drzeworycie, ale widać pewne rozbieżności wpływające na odbiór tej sceny. Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na widoczny w fotografii większy dystans dzielący drugą od lewej postać od znajdującego się w centrum mężczyzny, co w połączeniu z różnicą gestów skutkuje odizolowaniem obu figur od siebie. Natomiast u Hokusai postacie nie tylko są umieszczone blisko siebie, lecz także obie zwracają głowę ku górze w reakcji na silny wiatr, co stanowi łączący je element narracyjny.

Ponadto nieco inna jest także relacja między figurą w centrum a pochyloną pod wpływem siły wiatru osobą w prawej części kadru. Różnica wynika z usytuowania postaci względem drogi, która w fotografii została wyznaczona przez prosty poziomy pas, a w drzeworycie biegnie w zawiły sposób w głąb kompozycji. W rezultacie w japońskiej grafice wędrowiec naprzeciw osoby tracącej swój kapelusz jest umieszczony powyżej mężczyzny. Natomiast Wall, ustawiając analogiczną figurę w zbliżonej odległości, ale na płaskim terenie, zniwelował efekt głębi, jaki uzyskał Hokusai. Przyglądając się pochylonej postaci w czapce, widać, że jest ona wyraźnie pomniejszona w stosunku do mężczyzny w centrum, co sugeruje, że fotograf brał pod uwagę relację między postaciami w drzeworycie, ale nie uzyskał podobnego efektu. Skutkuje to wrażeniem, że figury nie są ustawione naprzeciw siebie i nie spotykają się na drodze, w przeciwieństwie do wędrowców ukazanych w rycinie. Rozegrane tak relacje powodują, że niewielka sylwetka mężczyzny w czapce wyróżnia się na tle krajobrazu w zestawieniu z innymi postaciami, co ujawnia funkcję tej figury jako cytatu obrazowego, uwidaczniając zapożyczenie z dzieła powstałego w innym medium. Porównując rozwiązania w obu dziełach, nie sposób pominąć pejzażu, który jest osadzony w odmiennych warunkach.

kach geograficznych i kulturowych, a w technice ujawnia odmienne jakości estetyczne.

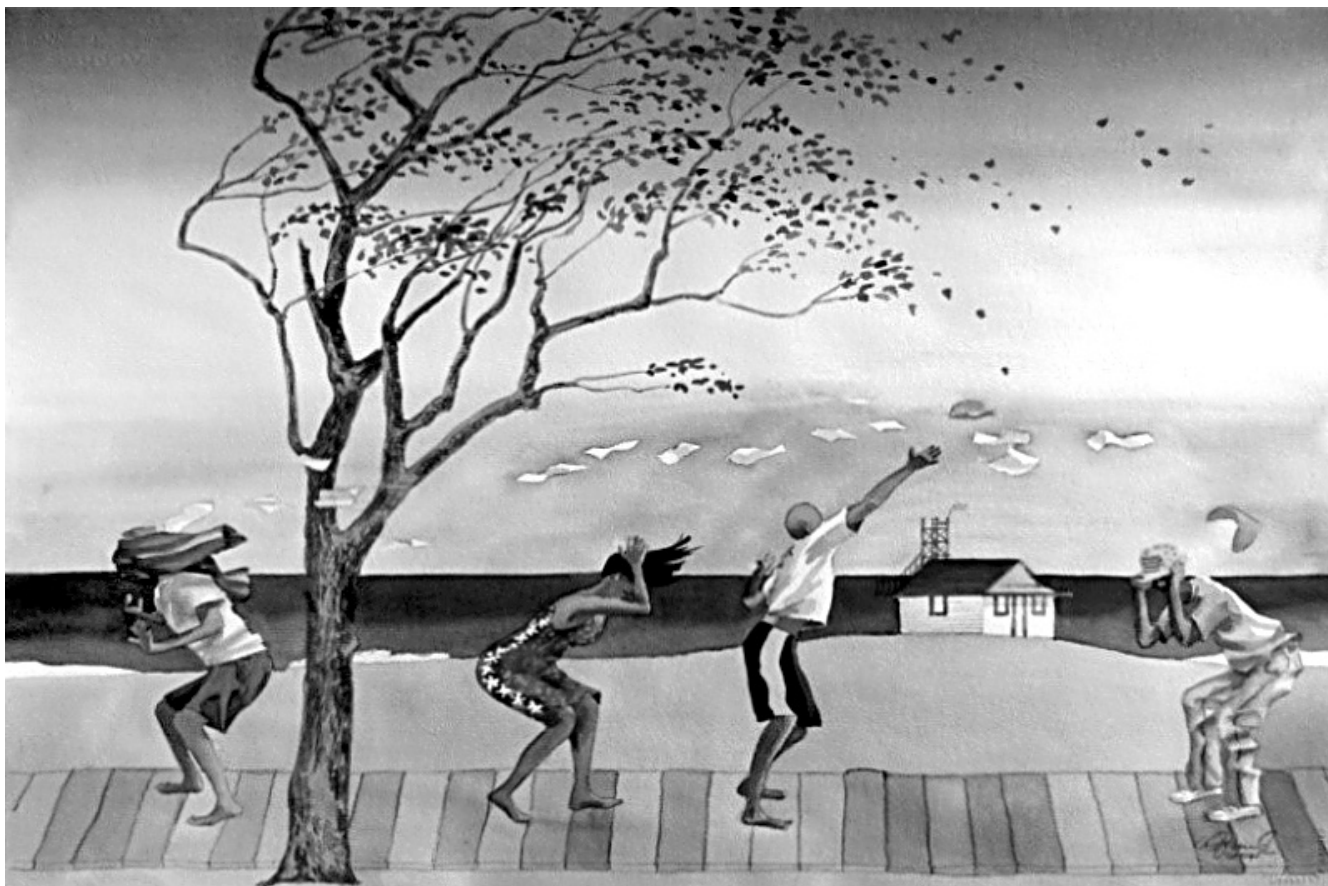
Z drugiej strony to na przykładzie krajobrazu Walla widać, w jak złożony sposób artysta podszedł do recepcji drzeworytu Hokusai, nie opierając się na wiernym naśladowaniu oryginału, ale stosując podobne rozwiązania strukturalne. W obu pejzażach można wyodrębnić trzy główne obszary wyznaczające podział kompozycji. Pierwszy tworzy poprowadzona w głąb, wieloplanowa przestrzeń z postaciami i elementami tła. Kolejny obszar stanowi pasmo wytyczające horyzont w obu krajobrazach, które u Hokusai występuje w formie nieokreślonego białego pasa, a u Walla – jako zasnuty mgłą szpaler drzew. Natomiast trzecią strefę w obu kompozycjach tworzy rozległa przestrzeń nieba. Przede wszystkim jednak Wall inaczej rozwiązuje relacje między tymi głównymi partiami dzielącymi płaszczyznę obrazową. W rycinie dolna strefa z postaciami zajmuje nieco ponad połowę powierzchni pola obrazowego, wizualnie dominując nad strefą nieba. Z kolei w fotografii to właśnie niebo stanowi niemal trzy czwarte powierzchni kadru, o wiele silniej oddziałując poczuciem pustej przestrzeni. Unoszące się w powietrzu liście i kartki, bardziej rozproszone niż w rycinie Hokusai, wypełniają strefę nieba, ale w niewielkim stopniu zmniejsza to dominujące doznanie jego rozległości. Wrażenie to potęguje fakt, że fotograf zrezygnował tutaj z przedstawienia góry, która w rycinie jest motywem istotnym nie tylko ze względów symbolicznych, lecz także kompozycyjnych. Pomimo że Wall nie wprowadził w tym miejscu równie kluczowego elementu kompozycyjnego, to w lewej części kadru umieścił wznoszący się ponad szpaler drzew budynek, który można uznać za ekwiwalent góry Fuji, pozbawiony symbolicznego znaczenia.

Najbardziej różnią się jednak rozwiązania w obszarze dolnej strefy obu krajobrazów. W drzeworycie Hokusai w tej części kompozycji dominuje układ linii ukośnych wyznaczony przez odcinki drogi, a jego dynamikę równoważą poziome akcenty w formie białych płaszczyzn w prawej partii pola obrazowego. Oba elementy powodują wrażenie jednolitości, postrzegania tego wycinka pejzażu, o dość złożonej strukturze, jako integralnej całości. Na ten odbiór mają również wpływ dopełniające się kolorystycznie duże zielone płaszczyzny i białe elementy krajobrazu. Z kolei fotograf opiera swoją kompozycję na zestawieniu linii poziomych i ukośnych, które tworzą regularny, niemal geometryczny podział przestrzeni. Inaczej niż w rycinie, Wall umieszcza postacie nie na biegnącej stopniowo w głąb drodze, ale na pasie brunatnej ziemi, równoległym w stosunku do dolnej krawędzi kadru. Zamiast esowatej ścieżki fotograf wprowadza mocny akcent wizualny w formie kanału, który wraz z szerokim pasem wału z lewej i słupami telegraficznymi z prawej prowadzi nasze spojrzenie prosto ku zamglonemu szpalerowi drzew. Z drugiej strony Wall nie tworzy pejzażu całkowicie odrębnego od krajobrazu Hokusai, a raczej zastępuje zastosowane w grafice środki własnymi rozwiązaniami, przepracowując je na swój język artystyczny. W tym kontekście wał można potraktować jako element odpowiadający fragmentowi ścieżki

bezpośrednio dochodzącemu do białego pasma w drzeworycie. Nie przebiega on oczywiście dokładnie w tym samym miejscu, ale – podobnie jak w rycinie – wyznacza perspektywę w głąb pejzażu. Natomiast wprowadzający do oglądu sceny brunatny pas ziemi to sumaryczne potraktowanie części drogi biegnącej od lewej krawędzi pola obrazowego i białej płaszczyzny z prawej strony, które w grafice sprawiają wrażenie, jakby miały się zetknąć, ale zostały oddzielone niewielkim obszarem zielonej powierzchni.

Należy przy tym podkreślić, że sposób rozwiązania tego fragmentu kompozycji różni się od poprzednich wersji drzeworytu, w których między początkiem drogi a białą płaszczyzną w prawej części kompozycji zostaje przeprowadzone cienkie pasmo [il. 3, 4]. Łączy ono te dwa elementy, wyodrębnione w najpóźniejszej i najbardziej znanej wersji ryciny. Wskazanie na tak istotną różnicę w zastosowanych rozwiązaniach prowadzi do wniosku, że fotograf mógł zapoznać się z poprzednimi wersjami grafiki. Jeszcze bardziej subtelnym nawiązaniem jest kanał, który z jednej strony przywodzi na myśl formę białej płaszczyzny z ryciny, na tle której została umieszczona postać najbliższej prawej krawędzi pola obrazowego, a zarazem jako mocny akcent wizualny, prowadzący spojrzenie w głąb, pełni podobną funkcję i oddziałuje w analogiczny sposób, co główna droga w drzeworycie. Z drugiej jednak strony w fotografii stanowi on element dominujący, który – inaczej niż droga u Hokusai – nie harmonizuje z pozostałymi częściami pejzażu. Kompozycja Walla sprawia wrażenie, jakby była złożona z osobnych części, co utrudnia postrzeganie krajobrazu jako integralnej całości. Właśnie brak spójności, jako cecha budowy pracy, stanowi podstawową różnicę między dziełami, co w efekcie ma wpływ nie tylko na kompozycję, lecz także na treści wynikające z ustanowienia określonych relacji w strukturze pejzażu. Niespójność między elementami kompozycji u Walla odzwierciedla dysharmonię między naturą a człowiekiem. Ukazane tutaj postacie odcinają się od surowego krajobrazu i wydają się zbyt małe w stosunku do rozległego, panoramicznego pejzażu. Brak spójnej relacji między figurami a tłem jest szczególnie widoczny w przypadku unoszonych przez wiatr kartek, które – inaczej niż u Hokusai – nie kierują naszego spojrzenia do spadających z drzew liści, a przez nie do upuszczającej je osoby, ze względu na rozległą przestrzeń nieba.

Z kolei u Hokusai postacie tworzą istotną część struktury pejzażu, zostały bowiem rozmieszczone w taki sposób, że w oglądzie ryciny nasze spojrzenie płynnie przechodzi pomiędzy nimi a fragmentami przyrody. W fotografii Walla natomiast, w tym przemysłowym krajobrazie, trudno odnaleźć jedność zarówno w otaczającej figury przestrzeni, jak i między samymi postaciami, zdającymi się wzajemnie nie zauważać. Ponadto rygorystyczny podział kompozycji wyodrębnia optycznie każdy plan, eliminując wrażenie płynności oglądu, jakie odczuwamy, patrząc na pejzaż Hokusai. Fotograf ukazuje tutaj postindustrialną rzeczywistość, którą jednak przesłania, nadając jej formę artystycznej kompozycji zaczerpniętej z klasycznego dzieła. Jednakże ze zderzenia obu tych światów wyłania się sztuczność tego tworu, niedopasowanie i brak jedności. Tym



sposobem Wall pokazuje nam, że świat harmonii natury i człowieka, przedstawiony w drzeworycie Hokusai, nie może istnieć we współczesnych realiach. Fotograf konfrontuje nas z faktem, że w warunkach post-industrialnego rozwoju zaistnienie takiej zgodności nie jest możliwe, a to z kolei kieruje nas do miejsca wykonania fotografii, w pobliżu Vancouver<sup>24</sup>. Tym samym Wall płynnie przechodzi od lokalnych problemów do kwestii uniwersalnych, a osiąga to za pomocą nawiązania do klasycznego dzieła poprzez omówione już cytaty. Dla określenia opisanych odniesień, jak i charakteru tej fotografii, bardziej trafne wydaje się jednak użycie pojęcia parafrazy, które w teorii literatury, w przeciwieństwie do cytatu, nie jest dosłownym przytoczeniem danego fragmentu, ale stanowi jego przekształconą wersję. W obu przypadkach istotny pozostaje za to wpływ na treść<sup>25</sup>, co – jak wykazałem – jest istotne w parafrazy Walla.

Fotografia Walla jest pierwszym i z pewnością najbardziej znanym dziełem w tak złożony sposób podejmującym recepcję klasycznej ryciny Hokusai, ale z czasem powstało wiele prac, które głównym obiektem swojej inspiracji uczyniły drzeworyt tego twórcy. W porównaniu z fotografią Walla nie wszystkie z nich tak dogłębnie problematyzują relację między oryginałem a nawiązującym do niego dziełem. Pomimo to są one istotne dla budowania obrazowego dialogu z drzeworytem Hokusai.

il. 5 Paul Wysmyk, *Sudden gust of wind*, za: [www.wysmykartwork.wordpress.com](http://www.wysmykartwork.wordpress.com)



<sup>24</sup> Fotografia została zrobiona dokładnie w Valley Fraser, gdzie mieści się słynna farma żurawiny. Ziemię w tych okolicach całkowicie podporządkowano przemysłowi, co prowadzi do kwestii urbanizacji podmiejskich terenów. L. Mulvey, *op. cit.*, s. 35–36.

<sup>25</sup> S. Czekałski, *Intertekstualność i malarstwo: problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 99–100.



— il.6 Phil Fisk, *Sudden gust of wind* (after Jeff Wall), za: [philfiskwordpress.com](http://philfiskwordpress.com)

Ciekawym przykładem dalszej wędrówki klasycznej ryciny jest obraz kanadyjskiego artysty Paula Wysmyka zatytułowany *Gust of wind (Hokusai)* [il. 5], który został wykonany farbami akwarelowymi na płótnie. Dzieło, powstałe w 2007 r., stanowi część krótkiego cyklu, w którym artysta przedstawia różne narracyjne sceny na tle Woodbine Beach w Toronto<sup>26</sup>. Tytuł obrazu, w którym oprócz nieco przekształconej wersji oryginalnej nazwy autor przywołuje nazwisko japońskiego mistrza, jednoznacznie kieruje nas ku rycinie Hokusai. Oglądając scenę ukazującą różne reakcje postaci na nagły podmuch wiatru, już na wstępie trudno nie dostrzec, że została ona oparta na głównym wątku narracyjnym przedstawionym na pierwszym planie drzeworytu. Ponownie pojawia się tu figura wypuszczająca plik kartek, które pod wpływem wiatru przelatują pomiędzy gałęziami drzew, oraz motyw kapelusza unoszącego się ponad głowami ludzi. Zauważenie tych podobieństw skłania do bardziej szczegółowego rozpatrzenia podstawowych analogii. Wspomniany na początku mężczyzna odpowiada figurze z drzeworytu nie tylko położeniem, lecz także sposobem przykrycia twarzy przez materiał, którego kształt przybiera formę zbliżoną do drapowanej chusty. Z drugiej strony, sposób przedstawienia tego materiału przywołuje raczej skojarzenia z ręcznikiem, co jest po prostu bliższe kontekstowi, w jakim malarz umieścił scenę.

Zainicjowany przez tę figurę główny wątek narracyjny również zrealizowano nieco inaczej. Przede wszystkim w obrazie Wysmyka kartki nie zostają wypuszczone z rąk postaci, a raczej unoszą się znad materiału przesłaniającego twarz mężczyzny, co jest odmienne wobec logiki poprowadzonej w rycinie narracji. Poza tym w drzeworycie wzniesione w powietrze papiery są pokierowane wzdłuż diagonali obrazu i wchodzi przy tym w opisywaną już relację z pozostałymi elementami. Natomiast w obrazie Wysmyka kartki początkowo poderwane podmuchem wiatru stopniowo opadają, tworząc formę łuku dochodzącego do niedającego się zidentyfikować przedmiotu w prawej partii obrazu. Poprowadzone takim rytmem kartki w żaden sposób nie odnoszą naszego spojrzenia do opadających z drzew liści, co zmienia ustanowione w rycinie relacje, znacząco wpływając na odbiór pejzażu. Następną figurą w obrazie zasadniczo różni się ustawieniem względem umieszczonej w tym miejscu postaci z ryciny, a jedyną analogię stanowi tu ujęcie lewej ręki kobiety, które odpowiada gestowi trzymającego swój kapelusz mężczyzny. Jednakże, co ciekawe, biorąc pod uwagę pochyloną lekko w dół głowę i sposób rozstawienia nóg, bliżej jej do znajdującej się w tym miejscu osoby na zdjęciu Walla. Z kolei figura umieszczona w centrum, pomimo zasadniczych podobieństw w sposobie przedstawienia, różni się pod względem relacji przestrzennych z innymi elementami kompozycji.

Postać z obrazu Wysmyka z silnie wyciągniętą ręką niemal dosięga porwanej przez wiatr czapki, podczas gdy kapelusz z ryciny Hokusai jest na tyle oddalony, że jedynie dostrzegając gesty wędrowca, jesteśmy w stanie powiązać ze sobą te dwa elementy. Wpływ na to zróżnicowanie ma oczywiście wskazany już rytm wyznaczony przez poderwane przez wiatr kartki, na linii których zostało umieszczone nakrycie głowy.



<sup>26</sup> <https://wysmykartwork.wordpress.com/previous-work> (data dostępu: 10 V 2015).

W rezultacie jeśli w obrazie Wysmyka papiery stopniowo opadają, to unoszona pośród nich czapka znajduje się w zasięgu ręki postaci. Zabieg ten znacząco upraszcza system związków zbudowany w grafice Hokusai. Natomiast figura znajdująca się najbliżej prawej krawędzi kompozycji ustawieniem również nie odbiega od mężczyzny z ryciny, za to jest umieszczona w innej relacji względem pozostałych postaci, znajdując się na prostej, regularnej drodze. W tym momencie ujawnia się odmienna metoda kształtowania struktury krajobrazu, która w kompozycji Wysmyka polega na budowaniu prostych, układających się równolegle warstw, w większym stopniu odnoszących się do geometrycznego podziału pejzażu w fotografii Walla.

Podobieństwa z dziełem Walla można odnaleźć także przy porównaniu strefy nieba, która w obu przypadkach zajmuje niemal trzy czwarte powierzchni pola obrazowego. Z drugiej strony, artysta niweluje towarzyszące temu rozwiązaniu wrażenie pustki, jakie uzyskał Wall, wypełniając znaczną część tej przestrzeni rozbudowaną koroną drzewa. Natomiast w kwestii jasnego podziału kompozycji na dwie strefy, wprowadzonego za pomocą szerokiego pasma o jednolitej powierzchni, obraz Wysmyka jest już bliższy japońskiej grafice. Oprócz tego warto wskazać na rolę domku na drugim planie, który również stanowi odniesienie do ryciny Hokusai. Niezależnie od zróżnicowania w wielkości i odległości, spowodowanych odmiennie zastosowaną perspektywą, oba obiekty zostały umieszczone w zbliżonym miejscu, pomiędzy dwoma figurami na pierwszym planie.

Podsumowując, transpozycja, jakiej dokonał malarz, niezależnie od oceny artystycznej jakości jej rezultatu, staje się istotnym źródłem w badaniach wpływu ryciny Hokusai na współczesnych artystów. Przykłady takie pozwalają nam dokładnie prześledzić drogę wyborów, jakich dokonuje twórca podejmujący się recepcji znanych dzieł, która przy każdym elemencie kompozycji objawia się w zbliżeniu lub oddaleniu od zamysłu wpisanego w inspirujące ich prace. Dodatkowo, w analizie pojawiła się także rola fotografii Walla, która pokazuje, jak inne dzieło, jako pierwsze podejmujące się „przekładu” klasycznej kompozycji, zaczyna pośredniczyć w procesie jego dalszej recepcji. Wątek ten, jedynie ogólnie zasygnalizowany w powyższych rozważaniach, będzie niezwykle istotny w późniejszych opisach. Przykłady tych dzieł pokazują, że fotografia Walla staje się katalizatorem w recepcji drzeworytu Hokusai, inspirując wielu kolejnych twórców do zmierzenia się z tym klasycznym motywem. Patrząc na liczbę powstałych potem prac, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że „przekład” Walla uczynił japońską rycinę tak znanym motywem i że sama fotografia stała się punktem odniesienia dla artystów. Nadal jednak wpływ samej ryciny ma znaczenie, a więc należy wziąć pod uwagę oba źródła inspiracji, które mogą ujawniać się w obrębie jednej pracy.

Dziełem, które chciałbym opisać w kontekście tych złożonych inspiracji, jest fotografia Phila Fiska pt. *Sudden gust of wind* z 2012 r. [il.6]. W porównaniu z wcześniej omawianymi przykładami tytuł tej pracy nie zawiera odwołania do nazwiska autora słynnej ryciny i stanowi dokładne powtórzenie tytułu użytego przez Walla. Ponadto sam autor




il. 7 Phil Fisk, *Sudden gust of wind* (after Jeff Wall) Zdjęcie próbne, za: [philfiskwordpress.com](http://philfiskwordpress.com)



il.8 Williamson Adams, reklama marki banana republic, za: [www.williamsonadams.com](http://www.williamsonadams.com)



 <sup>27</sup> <https://philfisk.wordpress.com/2012/02/08/a-sudden-gust-of-wind> (data dostępu: 12 II 2012).

stwierdza, że reprodukcja fotografii Walla od paru lat wisiała na ścianie w jego domu. Natomiast jego praca ma stanowić kontynuację procesu hołdu, który zapoczątkował Wall względem ryciny Hokusai<sup>27</sup>. Ogólną cechą łączącą obie fotografie jest właśnie współczesny kontekst, na co wskazuje zarówno sceneria, jak i nowoczesny ubiór przedstawionych tu postaci. Podobieństwo obu prac opiera się również na cyfrowej technice wykonania fotografii, choć proces powstania zdjęć przebiegał w nieco odmienny sposób. Podczas gdy dzieło Walla stanowi kompilację złożoną z setek wykonanych osobno fotografii, Fisk wykonał pojedyncze zdjęcie, pracując potem nad jego cyfrową obróbką. Rozpatrując potencjalne wpływy, należy w tym porównaniu wziąć pod uwagę odwołania o mniej jasnym charakterze, będące rozwiązaniami ujawniającymi się na wielu poziomach budowania kompozycji. Dynamiczne ujęcie postaci w lewej części kadru, w formie przypominającej podwiewaną przez wiatr flagę, oddaje wrażenie silnego powiewu wiatru, podobnie jak u Hokusai i Walla stanowiące oś wykreowanej w obrazie narracji. Niemniej jednak ustawienie figury i jej zakomponowanie nie wykazuje żadnych podobieństw wobec potencjalnego źródła inspiracji, na jakie powołuje się autor.

Natomiast słup, którego trzyma się postać, stanowi tu wyraźne nawiązanie do drzew, elementu występującego zarówno u Walla, jak i Hokusai. Słup znajduje się w tej samej części obrazu i – podobnie jak pnie drzew – sięga niemal do górnej granicy pola obrazowego. W przeciwieństwie do Walla i Hokusai Fisk redukuje jednak znaczenie tego elementu



— il.9 Williamson Adams, zdjęcie z katalogu banana rebuplic, za: [www. search.it.online.fr/covers](http://www.search.it.online.fr/covers)

w przestrzeni, z prostej formy czyniąc jedynie aluzję do kształtu smukłego pnia. Z kolei figura na lewo od słupa, w centrum kadru, została uchwycona w momencie, gdy lekko odrywa się od ziemi, próbując uchwycić poderwaną przez wiatr kartkę, co ogólnie odnosi się do mężczyzny, który utracił swój kapelusz. Zauważalna jest analogia w gestach, ale Fisk nadaje sylwetce nieporównywalnie większy dynamizm. Biorąc pod uwagę ustawienie obu figur, widać, że autor, ukazując historię opartą na podobnej narracji, inaczej komponuje scenę na pierwszym planie. Przede wszystkim postać wypuszczająca stos kartek w powietrze zostaje tu zastąpiona przez duży kosz na śmieci, który pełni podobną funkcję. Jednak jego miejsce w kompozycji jest inne, wskutek czego przedmiot ten nie inicjuje narracji w dziele. Przesunięcie, jakiego dokonuje Fisk, wpływa także na interakcję z pozostałymi obiektami w przestrzeni, z której zostaje wyłączony wertykalny element słupa nawiązujący, jak wcześniej wskazałem, do kształtu drzewa. Wywiewane przez wiatr śmieci, podobnie jak kartki w drzeworycie, unoszą się w górę w określonym rytmie, choć brak tutaj podobnej konsekwencji w ich regularnym rozlokowaniu w krajobrazie. Rozproszenie papierów w przestrzeni wykazuje za to analogię z kompozycją Walla. Z drugiej strony, Wall rozmieszcza kartki, prowadząc nasze spojrzenie wzdłuż diagonali i – w przeciwieństwie do Fiska – uwzględnia relację ze spadającymi z drzew liśćmi. Poza tym papiery na zdjęciu Fiska stopniowo przybierają kształt ptaków, budując osobliwy rytm, co świadczy o przepracowaniu zaobserwowanych form na użytek własnej koncepcji. O swobodzie w wykorzystywaniu obrazowych inspiracji świadczy również umieszczenie czerwonego kosza na śmieci w miejscu, gdzie zarówno w fotografii, jak i grafice znajdowała się ludzka postać, wypełniając przestrzeń między masztem a dużym czarnym śmietnikiem. Zabiegi te pokazują, że Fisk swobodnie operuje repertuarem aluzji, zmuszając widza do pogłębionych poszukiwań relacji łączących jego fotografię z dziełami, jakimi się inspirował.

Nawiązaniem o bardziej czytelnym charakterze jest za to osamotniona figura na drugim planie, która odnosi się do lekko pochylonej osoby, chroniącej swój kapelusz przed podmuchem wiatru. Usytuowanie postaci w głębi pejzażu odpowiada rozwiązaniu Hokusai, który wędrowca umieścił w swoim krajobrazie na dalszym odcinku drogi, w przeciwieństwie do kompozycji Walla, gdzie figura ta znajduje się na tym samym pasie ziemi co pozostałe. Niemniej jednak, odległość dzieląca tę postać od mężczyzny w centrum kompozycji jest w fotografii Fiska znacznie większa w porównaniu z niedużym dystansem postaci u Hokusai. Poza tym jedynie na zdjęciu Fiska figurę umieszczono poza drogą, która i u Hokusai, i u Walla stanowi oś optyczną i narracyjnie integrującą postaci. Zresztą pozostałe osoby, choć optycznie związane z drogą, unoszą się ponad jej powierzchnią. Zaś ich dynamiczne ujęcia stwarzają poczucie wyodrębnienia jeszcze silniej niż u Walla, który jednak w dużym stopniu odnosi się do układu z ryciny, o wiele subtelniej budując różnice. W związku z tym, w fotografii Fiska bardziej niż u Walla odczuwa się wrażenie cyfrowej interwencji, odbierającej scenie cechy prawdopodobieństwa.

Pozostaje jeszcze rozpatrzyć, czy w budowie pejzażu artysta pozwolił sobie na dowolność, czy w tym przypadku również połączył rozwiązania zaczerpnięte ze zdjęcia i ryciny. Otwierająca krajobraz ćwierćkolistą formą trawnika, okolona przez promenadę w kształcie łuku, pozornie nie wykazuje analogii z konstrukcją żadnej z branych pod uwagę inspiracji. Jednakże zestawienie zielonego obszaru z wygiętą w łuk ścieżką zwraca uwagę na odniesienie się do układu form i kolorów zastosowanego w drzeworycie. Oczywiście sama droga w fotografii Fiska jest inaczej zakomponowana niż w grafice, ale gdyby odwrócić nieco bieg promenady i prosty odcinek alei poprowadzić w głąb, wtedy łuk odpowiadałby kształtem pierwszemu fragmentowi drogi w japońskim pejzażu. Wniosek o odwołaniu do grafiki przez formę drogi silnie potwierdza porównanie ostatecznej wersji fotografii z poprzedzającym ją próbnym zdjęciem [il. 7]. Z tego zestawienia wynika, że po cyfrowej interwencji powierzchnia drogi jest znacznie bardziej rozjaśniona i przypomina lustrzaną taflę, z niewyraźnymi odbiciami, a w próbnej fotografii słońce odbija ostro zarysowane cienie postaci na szarych płytach chodnika. Pozwala to wnioskować o chęci celowego upodobnienia promenady ze zdjęcia do białej drogi w japońskiej grafice. Niemniej jednak, usytuowanie osób z pierwszego planu wobec drogi jest u Fiska bliższe rozmieszczeniu figur na prostej ścieżce w fotografii Walla. Lekki łuk, jaki tworzy promenada, nie zmienia odbioru odległości między postaciami na pierwszym planie, w przeciwieństwie do umiejscowienia figur w drzeworycie. Za to pas piasku otwierający kolejny plan kompozycji zupełnie nie odpowiada budowie krajobrazu, zarówno w fotografii, jak i w drzeworycie. Ostatni fragment pejzażu dający podstawę do porównań stanowi białe pasmo, które w swojej formie jest najbliższe przedstawieniu tego elementu w rycinie Hokusai, wyznaczając podobny podział między dolną a górną strefą pola obrazowego. Podsumowując, na podstawie szeregu wymienionych cech należy stwierdzić, że zdjęcie Fiska to przykład złożonej recepcji, w której nieraz te same rozwiązania można odczytywać jako wpływ dwóch dzieł. Fotograf dokonuje przekładu form, wykorzystując jedynie wybrane motywy, które przekształca i dowolnie przemieszcza w swojej kompozycji.

Ostatnie prace, jakie chciałbym omówić w ramach problemu recepcji *Ejiri w prowincji Suruga*, coraz swobodniej odnoszą się do drzeworytu, przepracowując jedynie podstawowe motywy kompozycji. Pośród takich dzieł ciekawym przykładem jest związana z bardziej popularnym obiektem fotografia reklamowa marki odzieżowej Banana Republic, autorstwa Williamsona Adamsa z 2013 r., która pojawiła się na ścianach budynków większych amerykańskich miast [il. 8], a także w katalogu promującym produkty firmy<sup>28</sup> [il. 9]. Sposób przedstawienia kobiety na zdjęciu, wraz z wykreowaną wokół niej sytuacją, narzuca skojarzenia z postacią wypuszczającą w powietrze kartki na fotografii Walla. Twarze obu osób są zakryte przez elementy, które zdają się stanowić integralne części przedstawienia figur. Przed wszystkim jednak, wspólną cechą zdjęć są wywiewane przez wiatr papiery, wyznaczające regularny rytm prowadzący nasze spojrzenie ku granicy kadru. Jednakże na zdjęciu Adamsa zostaje



<sup>28</sup> <http://www.williamsonadams.com/?p=1004> (data dostępu: 23 V 2015).



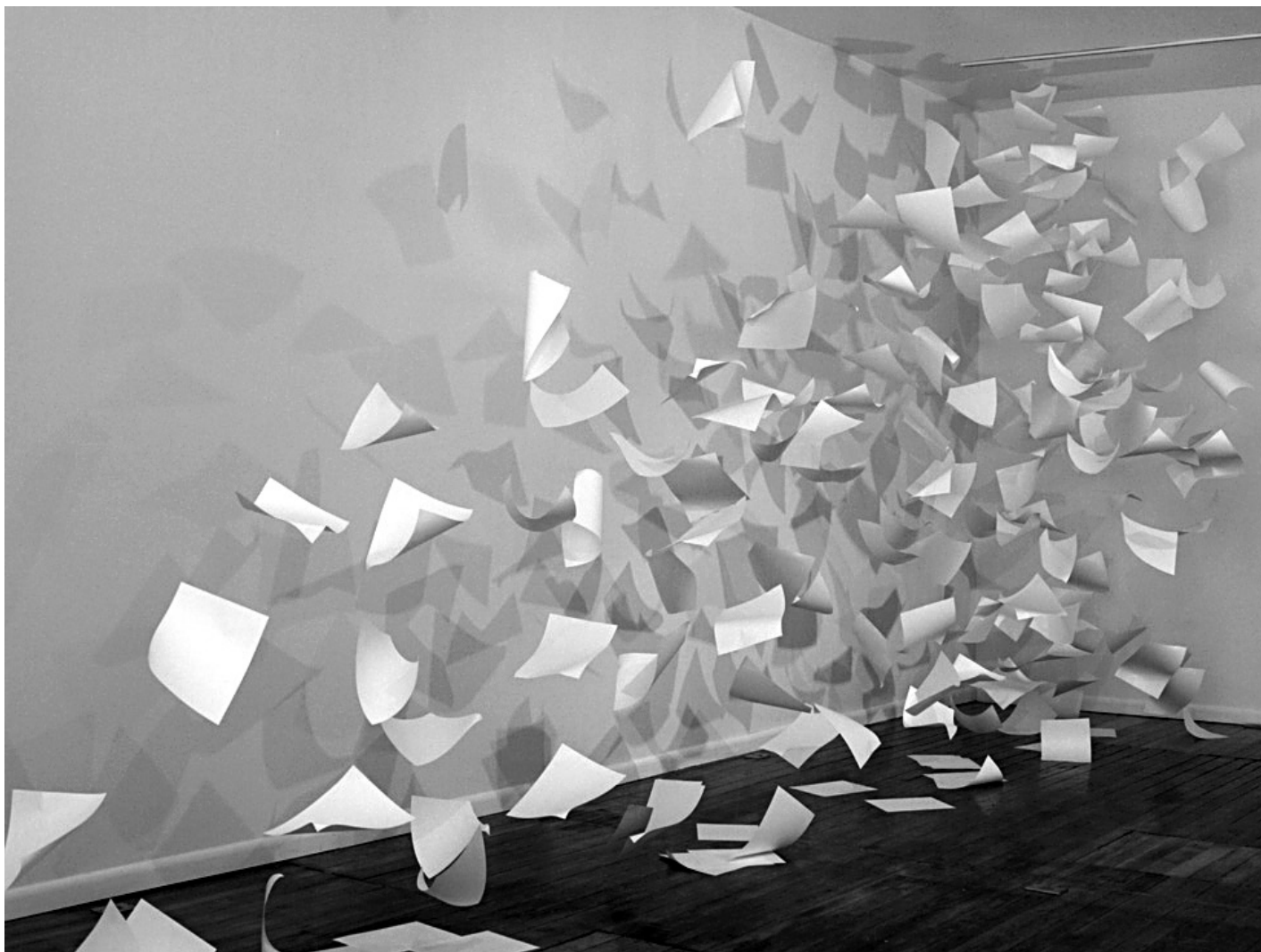
il.10 Serkan Ozkaya, *Sudden gust of wind*, za: [www.serkanozkaya.com](http://www.serkanozkaya.com)

odwrócony porządek narracji zaproponowanej w fotografii Walla. Wprawdzie kobieta również wypuszcza kartki za siebie, ale została umieszczona w prawej części kadru i w rezultacie unoszone wiatrem papiery prowadzą wzrok ku lewej krawędzi pola obrazowego, zmieniając kierunek oglądu tej sceny. Praca promująca kolekcję znanej marki odzieży stanowi interesujący przykład odwołania fotografii o komercyjnym charakterze do klasycznego dzieła sztuki. Na podstawie wskazanych cech możemy domniemywać, że autor nie musiał znać drzeworytu, odnosząc się do samego zdjęcia. Nie zmienia to jednak faktu, iż reklamy billboard w istotny sposób wpisuje się w problem recepcji ryciny.

Przykładem tendencji do jeszcze większych uproszczeń interpretowanej kompozycji jest czasowa instalacja Serkana Ozkaya o tytule *Sudden gust of wind*, która była prezentowana w Boots Contemporary Art Space w St. Louis między 19 września a 31 października 2008 roku<sup>29</sup>. Praca składa się z dużej liczby kartek formatu A4, które zostały podwie-



<sup>29</sup> <http://bootscontemporaryartspace.org/blog/suddengust> (data dostępu: 5 VI 2015).

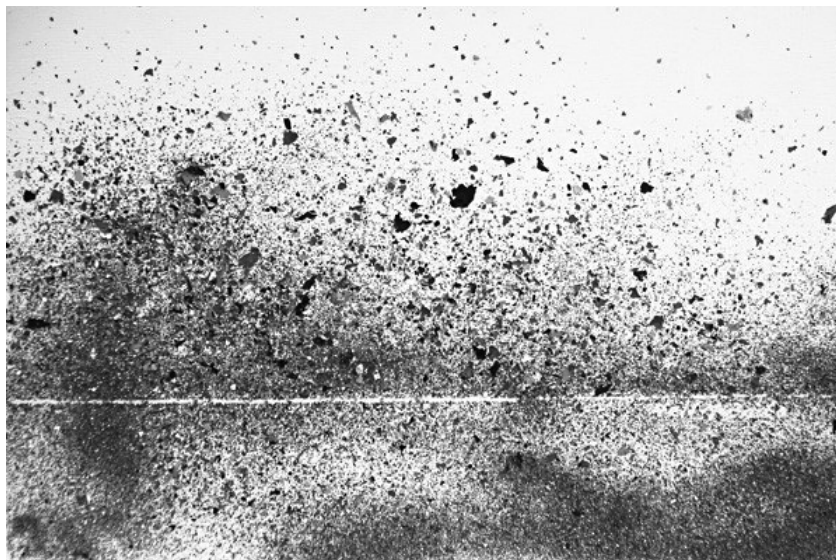


szone za pomocą jasnych żyłek do przeszklonego dachu [il. 10] i sufitu [il. 11], wyeksponowanych osobno w każdym z dwóch pokoi. W przypadku rozważanego problemu chciałem zwrócić uwagę na drugą salę, w której kartki są rozmieszczone w poprzek całego pomieszczenia, swoim układem nasuwając skojarzenia ze spopularyzowanym za sprawą Walla motywem. Ozkaya uznał ten temat za ekwiwalent kompozycji Walla i włączył go w konkretną przestrzeń, uzyskując zbliżony efekt jedynie za pomocą kartek rozmieszczonych w odpowiedniej konfiguracji.

Ostatnią pracą, którą pokrótce chciałbym omówić, jest *Sudden gust of wind* Neila McBride'a z 2010 roku [il. 12]. Abstrakcyjny obraz pozornie nie ma nic wspólnego z omawianymi inspiracjami, ale w gruncie rzeczy stanowi syntezę całej sceny, sprowadzając ją do podstawowych elementów. O próbie budowania takich nawiązań przekonuje nisko osadzona linia horyzontu, która – dzieląc płaszczyznę na dwie części – wyznacza podział odzwierciedlający układ pejzażu w fotografii Walla. Oprócz tego

— il.11 Serkan Ozkaya, *Sudden gust of wind*, za: [www.serkanozkaya.com](http://www.serkanozkaya.com)

il.12 Neil McBride, *Sudden gust of wind*, za: [www.artfulness.co.uk/neil\\_mcbridesudden\\_gust.html](http://www.artfulness.co.uk/neil_mcbridesudden_gust.html)



latające w powietrzu kolorowe obiekty świadczą o dialogu z motywem unoszonych wiatrem kartek, choć malarz oddaje jedynie ogólnie wrażenie rozproszenia tych elementów. Artysta pomija co prawda szczegóły budujące narrację w dziele, ale wskazuje na inspiracje, umieszczając w centrum obiekt, który kształtem przypomina kapelusz i tym samym nasuwa skojarzenia z nakryciem głowy w dziele Walla.

---

#### Słowa kluczowe / Keywords

Katsushika Hokusai, *Ejiri w prowincji Suruga*, recepcja 36 widoków góry Fuji, dialog obrazowy, japoński drzeworyt / Katsushika Hokusai, *Ejiri in Suruga Province*, reception of 36 Views of Mount Fuji, pictorial dialogue, Japanese woodcut

---

#### Bibliografia

1. **Fahr-Becker Gabriele**, *Japanese Prints*, Köln-London-Los Angeles 2012.
2. *Góra Fuji. Hokusai i Hiroshige. Japońskie drzeworyty krajobrazowe z kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego*, red. **M. Martini**, Kraków 2012.
3. **Morena Francesco**, *Hokusai*, Kraków 2006.
4. **Mulvey Laura**, *A sudden gust of the wind (after Hokusai): from after to before the photograph* „Oxford Art Journal” 2007, Vol. 30.
5. **Seji Nagata**, *Hokusai*, Berlin 2011.
6. **Wichmann Siegfried**, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, London 1981.

---

#### mgr Michał Szymański

Absolwent historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, długo związany z galerią Art Stations Foundation. Publikował w „Magazynie Sztuki w Sieci”, a obecnie współpracuje z grupą młodych krytyków w ramach portalu „Kolo-kwadrat”. Za-interesowany relacjami między dziełami tradycyjnego obiegu a wytworami szeroko pojętej kultury wizualnej.

### Summary

**MICHAŁ SZYMAŃSKI (Adam Mickiewicz University in Poznań) / Work of art in pictorial dialogue. Modern reception of *Ejiri in Suruga Province* by Katsushika Hokusai**

The paper deals with the reception of one of Hokusai prints, *Ejiri in Suruga Province*, in works of art executed by various Western artists. The woodcut belongs to the series *36 Views of Mount Fuji*, whose influence on Western art is impossible to be overestimated and would deserve a separate description. In the following text the author focuses on the issue of only one print from the series and by applying a few examples of paintings and photography he makes an attempt at demonstrating how contemporary art works performed in various media re-elaborate the composition of Hokusai's classical woodcut. The choice of this very print has been justified by its great impact, which allows us to treat various examples of works inspired by the woodcut as a phenomenon of contemporary reception of Japanese graphic art. The most objective seems to be the thorough comparison of the pictorial structure, and not so much the number and variety of the works. These relations are performed on different levels of composition, starting from direct repetition of a motif from the foreground scene, to more subtle solutions in farther plans of the landscape.

The principle reference point in studies over this inter-pictorial dialogue is a photo by Jeff Wall's, who is the first one to undertake a conscious interpretation of Hokusai's composition, when he included it in his own visual language in a complex way. The photographer approaches the Japanese master's work in his arrangement of figures and some elements of the landscape with the aim of digital technology. The main goal of the analysis is revealing the way in which Wall fulfilled his intention, by indicating the repertoire of quotations and allusions used in the photograph. The detailed list of similarities and differences is not only a formal enumeration, which shows how close to, or how far from Hokusai's woodcut the artist actually is. It also serves revealing differences in quality, which result from the use of a different medium, which eventually leads to discovery of meanings inscribed in the structures of both the works.

In the following part of the paper the area of the woodcut reception is extended by other examples of works which, already with the aim of their titles, suggest the source of reference. The question of inspiration is problematised when we take Wall's photo also into account, as it makes up for complex dependences which force considering the relations between these three art works. As a result, occasionally even less known works, and representing undisputably lower artistic quality than Wall's photography, come as interesting synthesis of viewing experience of both the works, when they show indirect reception. Eventually, there are also works which refer to the chosen inspirations only in single elements, so they simplify the character of inter-pictorial relations.

To state the form of pictorial borrowings such concepts as quotation, allusion and paraphrase have been used; this allowed the author to define the character of some of the references. The terms derived from the theory of intertextuality, although they are certainly problematic in the world of visual arts, and criticised in view of this context, help however define the relations between the discussed works. The comparative analyses presented in the following paper are supposed to bring the image of a process of changes which undergo thanks to new interpretations of a classical work. On the other hand, a synergy that results from the comparison seems to be even more important; it allows to treat the question of reception not in categories of a simple influence of one art piece on the other, but rather as a space for a complex inter-pictorial dialogue.