



Watsuki Shuncho
(active from ca. 1783 to ca. 1795)

Morgós András

SUNGA

A sokáig tiltott japán erotikus művészet

A *sunga*¹ fogalomnak létezik egy bővebb és egy szűkebb értelemben vett meghatározása. Világszerte a *sunga* fogalom tágabb körű vett meghatározása alatt a művészet és az irodalom erotikus alkotásait értik. Szűkebb értelemben a mai kutatók a művészi színvonalú erotikus témájú képeket (tekercsképek, fadúc nyomatok stb.) és egyéb tárgyi alkotásokat (pl. festett kerámia tálkákat, szobrokat stb.) értik, amelyek a művészi értékük mellett az egykori társadalom kultúrájának és történetének is fontos forrásai.

Japán gazdag ősi hagyományokkal rendelkezik az erotika terén. Pl. a japán sinto vallásban gyakoriak a termékenység szimbólumok és fesztiválok, az erotika képi és tárgyi megjelenítése.

Meg kell különböztetnünk a művészinél minősülő *sungát* a köznapi pornográf termékektől. A megkülönböztetés alapja az alkotói szándék és az alkotások üzenete. A pornográf művek témája a szeretkezéssel kapcsolatos "nyers és durva testiség", amelyek elsődleges célja a vágyébredés és a szemlélőben.

¹ A *sunga* Hepburn féle angol átírása a japánból *shunga*, viszont ebben a kiadványban a magyar helyesírási elveknek megfelelően h-nélkül használjuk. Más szavak esetén a mássalhangzók következő magyar átírását használtuk: ch→cs, j→dzs, s→sz, sh→s, ts→c, w→v, y→j. Csak az ajánlott irodalmaknál hagytuk meg a neveknek a Hepburn féle, az angol nyelvben előforduló átírását.

A japán festészetben a *sunga* műfaja az Edo-korszakban (1603-1868) terjedt el, és főként az *ukijo-e* műfajhoz kötődött, annak egyik változatát alkotva. *Sungát* főként Japán három nagy *ukijo-e* készítő központjában: Edo-ban (a mai Tokió), Kiotóban és Osakában készítették.

Néhány kivételtől eltekintve a 18-19. század csaknem minden japán *ukijo-e* művésze készített *sungát* is, köztük olyan kiemelkedő művészek, mint: MORONOBU, HARUNOBU, KORJUSZÁJ, KIJONAGA, UTAMARO, SUNCOS, HOKUSZÁJ, HIROSIGE, EISZEN, EIZAN, KUNISZÁDA és KUNIJOSI és mások.

Japán zárt ország volt hosszú időn keresztül a nyugati termékek és technológiák előtt. A kereskedelmi nyitás a Meiji időszakban (1868-1912) történt. Ekkor Japán addig zárt kikötőit megnyitották a külföldi kereskedelmi hajók előtt, így egyre több *sunga* alkotás került európai, amerikai piacokra és gyűjteményekbe. Ezen alkotások olyan híres nyugati festőket inspiráltak, mint Monet, Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, vagy Klimt.

Manapság a sokáig tiltott, rejtegetett *sunga* művek kutatása, kritikai vizsgálata és értékelése előtérbe került a világon. E témakörben a kutatási együttműködések és projektek száma öröndetesen nő. A kutatók és a közönség számára egyre több és több *sunga* alkotás válik hozzáférhetővé és megismerhetővé, a *sungáról* szóló tematikus kiállítások, publikációk, könyvek

és konferencia-kiadványok segítségével. Az ez év májusától-augusztusáig látható, a lendvai Vár-Múzeumban rendezett kiállítás felöleli a *sunga* kronológiai fejlődését a 18. századtól a 20. sz. elejéig. Papírra és selyemre festett képek, valamint színes és egyszínű, metszett fadúcokról készült nyomatok egyaránt szerepelnek az anyagban.

Japánban, a kereskedelmi nyitást követően a 19. század második felében megjelentek a nyugati technikák. A fotótechnika megjelenése után, a gépi könyvnyomtatás elterjedésével könnyen és olcsón lehetett másolatokat készíteni. Ez vezetett a népszerű, metszett fadúcos technikával készített képek – közte a *sunga* – fametszetek hanyatlásához.

Mint már említettük: a *sunga* művészet kialakulása és fejlődése szempontjából a legfontosabb időszak az Edo-korszak volt. Ezt a időszakot az *ukijo-e* és a *sunga* művészet aranykorának is nevezhetjük.

Ebben az időben, a külföldi hatástól és befolyástól, főként a kereszténység terjedésétől félve, az idegen hajók közül csak holland és kínai hajók folytathattak ellenőrzött és korlátozott kereskedelmet a kijelölt kikötőkön keresztül. Az Edo korszak vége felé a külkereskedelm szigorú szabályozása némileg enyhült, de az igazi nagy nyitás Nyugat felé csak az Edo korszakot követő Meidzsi dinasztia idején történt.

A japán festészet fejlődése - Az udvari festésztől a városi festészetig

Japánra jellemző, hogy eltérően az európai kultúráktól, a keleti hagyományokhoz híven ecsettel írtak, „rajzoltak” és festettek. A festészet fejlődését a fő festőiskolákon keresztül követhetjük. Az Edo korszak kezdetére jellemző az udvari festészet (Jamato-, Tosza-, Kano-iskolák) és az udvari témák feldolgozása. A korszak előre haladtával egyre jobban előtérbe került a városi festészet, a nyüzsgő városi élet ábrázolása, ami az ukijo-e iskola jellemzője.

Jamato-e iskola volt „a tiszta”, „az igazi”, „a kínai hatásoktól mentes” japán festészet. Gyökerei a 4. századig nyúltak vissza. Főként a japán történelem eseményeit választotta témául.

Tosza-iskola volt az uralkodó festői irányzat a császári udvarban. Az iskola fennállása alatt csaknem folyamatosan az udvari festőhivatal vezetői a Tosza iskolából kerültek ki. Ez a hagyományokat ápoló iskola a korai 15. századtól a 19. század közepéig működött. Tagjai a Tosza-klánból és a klánba adoptált művészek voltak. Céljuk volt a hagyományos „jamato-e” stílus megőrzése és továbbfejlesztése. Témában és technikában az ősi japán festőművészetet (jamato-e) követte, ellentétben a többi, a kínai művészet által befolyásolt, festőiskolával, habár tagadhatatlan, hogy egyes kínai hatásokat is magába ötvözt. Témái között gyakran szerepeltek történelmi események és szépirodalmi történetek ábrázolásai (pl. a híres Gendzsi Monogatari (Gendzsi története)). Az iskola szívesen alkalmazott füstarannyal készült hátteret a képeken. Tosza Yukihiro volt az első festő, aki használta a Tosza nevet a korai 15. században. Az iskola hivatalos megalapítása Tosza Micunobu (1434?-1525?) nevéhez fűződik.

A Kano iskolát Kano MASZANOBU (1434-1530) alapította, aki a sogun udvari festője lett. Mintegy négy évszázadon keresztül a sogun hivatásos udvari festői ebből az iskolából kerültek ki. Sok jelentős nagyméretű és reprezentatív alkotásra kaptak megbízást. Főként hatalmas válaszfalak, tolóajtók díszítésére, ilyenkor több művész is dolgozott együtt egy képen. Képeiket jellemezte az aranyfüst háttérrel készült természeti jelenetek, amelyeket gazdagon festett madarak, növények, állatok és vizek díszítettek. A

legszebb munkák közé tartoztak a kiotói Nidzso-vár dekorációs festményei, vagy az egykori nagojai vár híres állatalakos képei. Az iskola sok kínai festészeti hatást ötvözt magába, és híres volt a csodálatos monokróm selyemre festett tus tájképeiről is.

Ukijo-e iskola volt az Edo kor kiemelkedő festészeti iskolája és műfaja.

Ukijo-e iskola, az Edo kor virágzó festészeti irányzata

Az Edo korszak (1603-1868) divatos festészeti iskolája és műfaja az ukijo-e. Az ukijo a mozgó, nyüzsgő, forgatagos világot, míg az e képet jelent japánul, vagyis az ukijo-e a nyüzsgő világot ábrázoló képeket takar.

Jelenlegi ismereteink szerint az ukijo-e elnevezés említésével először az 1680-as években találkozunk, az elnevezés arra utalt, hogy a nyüzsgő, változatos városi élet jelent meg a képeken.

Iwaszja Matabei (1578-1650) egy daimjo fiának a művészete gyakorolta a legnagyobb hatást a kialakuló ukijo-e festészeti irányzatra. Matabei festészete a Tosza iskolához kötődött. Finoman kidolgozott arcú, jellegzetes nagyfejú alakokat festett.

A Kanbun mester egy japán művész volt, aki fadúc nyomtatásokat is készített, kb. 1660-1673 között dolgozott, és nevét a Kanbun korszakról (1661-1673) kapta. Nem sokat lehet tudni róla. Egyetlen szignált alkotása se maradt fenn. Kb. 50 könyvnyomatot tulajdonítanak neki, közte sungákat is. Számos festménye maradt fenn, valamint ő volt az első, aki pár olyan egylapos fametszetet is készített, amit nem kötöttek be könyvbe. Munkáinak többsége sunga jellegű, monokróm, fekete színnel készült nyomat, amiből néhány még kézi színezésű is.

Általában tanítványát Hisikava MORONOBU-t (1618(1625)?-1694) tartják a fadúc nyomatos ukijo-e műfaj megalapítójának. MORONOBU legkorábbi nyomata 1677-ből való. A korai nyomatok csak koromból előállított fekete tussal (szumi) készült egyszínű nyomatok, ún. szumizuri-e voltak. Az ilyen egyszínű nyomtatokat ecsettel egy-két színnel kiegészíthették.

A fadúc nyomatok következő jelentős fejlődési fokát az ún. benizuri technika jelentette, amikor is már nem kézzel vitték

fel az új színeket, hanem minden színt új dúcon, nyomással. Ahány szín volt a nyomaton, annyi dúcra volt szükség. Az egy nyomaton, nyomással felvitt két-három színt használó technikát a Japánban élt kínai SISZEN nevéhez fűzik. Ezt a technikát az 1740-es évek végétől alkalmazták.

Két-három színnél többel nem tudtak dolgozni, mert képtelenek voltak elérni, hogy a papír a különböző nyomatkészítési eljárásban a dúcokon pontosan oda kerüljön, ahova kell. A pontatlan illesztés miatt az új szín határvonala eltolódott, nem oda került a képen, ahova kellett volna. Így a munka használhatatlanná vált.

A pontos illesztést a fadúcon Suzuki Harunobu (1725?-1770) tudta megoldani, bevágások és kis faékek alkalmazásával. Ezzel lehetővé vált, hogy akár tíz vagy többszínű nyomatok is készüljenek. Ez a megoldás forradalmasította a nyomatkészítést. HARUNOBU volt az első ukijo-e művész, aki következetesen használt háromnál több színt egy nyomaton. Harunobu először 1765-ben készített ilyen sokszínű nyomatot, egy naptárt. Az ilyen munkákat brokát-képeknek (nisiki-e) is nevezik.

Az ukijo-e képek többnyire háromdimenziós, térszerű hatást keltenek, amit az európai (egy) eltűnő-pontos perspektíva kompozíciós technika átvételével értek el. Okumura MASZANOBU (1686-1764) volt az első, aki alkalmazta ezt, Utagava TOJOHARU (1735-1814) tovább finomította a technikát. MASZANOBU és Nisimura SIGENAGA (?-1756) gyakran élt e módszerrel beltéri kabuki színházi jelenetek komponálásához.

Az ukijo-e irányzathoz tartozó művészek a képek témáit az Edo korszak nagyvárosainak színes, forgatagos életéből vették. A városok közül a sogun-székhely, Edo szolgáltatta a legtöbb témát.

Az ukijo-e irányzat két fő ágra bontható: a nikuhicu-ga(ra), ami kézzel festett egyedi képeket jelöl és a han-ga(ra), vagyis fanyomatos képekre, amelyek metszett fadúccal segítségével sokszorosított kézi nyomatok voltak. A hanga tovább bontható könyv (füzet) formátumra, vagy önálló lap-nyomatokra. A lap-nyomatok lehetnek résznyomatok is, amikor egymás mellé helyezve a több lap együtt alkotott egy nagyobb képet, vagy egy összetartozó témájú sorozatot.

A fanyomatos ukijo-e aránylag olcsó termék volt, tömeges vásárlói a városi középrétegből kerültek ki. Meg kell említeni, hogy sokszor kézzel festett, drága

nikuhicu-ga képeket készítettek nagyobb számban, „sorozatban” is, az igényesebb vevők számára a festőműhelyekben a műhely/iskola vezető mesterének/tervezőjének irányítása és felügyelete alatt. A mester megtervezte a képet, felügyelte a tanítványai által végzett színezést, majd szignálta a művet.

Manapság a köznapi értelmezés sokszor helytelenül az ukijo-e fogalmat azonosítja a nyomatokkal és elfelejtkezik arról, hogy a nikuhicu-ga is ide tartozik. Ez talán azzal magyarázható, hogy a fennmaradt nyomatok jóval gyakoribbak, mint a kézzel festett egyedi nikuhicu-ga képek, mivel sokszorosítási technikával gyakran 1000-2000 példányban is készültek. A nagyon sikeres, és hosszú időn keresztül forgalmazott nyomatok (pl. egyes Hirosige nyomatok) akár a pár tízezer példányszámot is elérhették.

Az ukijo-e művészet témakörök szerinti csoportosítása:

A forgatagos világ ukijo-e alkotásai a következő fő témakörökbe csoportosíthatók:

- bidzsin-ga – gyönyörű nőkről és fiatal fiúkról készült képek, mint pl. a szórakoztató negyedek kurtizánjai (júdzo) vagy az előkelő, gazdag házak nőtagjai,

- jakusa-e – népszerű kabuki színészek portréi, vagy a sibai-e kabuki színházi jelenetek,

- sunga – erotikus képek,

- musa-e – hős harcosok és samurájok (busi) képei,

- irodalmi művekből átvett klasszikus témák, valamint japán és kínai ismert történetek,

- mitate-e – parodizált képek, klasszikus kínai és japán történetek, híres személyek a modern korba áttéve,

- fúkei hanga – jól ismert tájképekről készült nyomatok,

- híres városnegyedek és utcák,

- kacsouga – madarak, virágok.

Az említettek közül az első három volt a leggyakoribb.

Ukijo-e fadúc-nyomatok készítményeinek technika és folyamata

Előzmények

A festett tekercskép-forma Kínában alakult ki, majd Japánba is eljutott, és az ukijo-e és a sunga nyomatok előfutára volt. A nyomatok előállításának költsége lényegesen olcsóbb volt, mint a festett tekercsképeké, ezért ezeket lényegesen nagyobb számban lehetett forgalmazni.

A fadúccok segítségével készült nyomat-technika minták, szövegek, képek textilre vagy papírra nyomására használt ősi technika.

Az ukijo-e képek előzményeit a fadúcról készített nyomatos könyvekben kell keresnünk, amelyek a szöveg mellett képeket is tartalmaztak. Buddha témájú fanyomatos tekercsképekre Japánban a 8. századból találhatók példák, a 11. században már gyakori, hogy buddhista templomok saját céljaira nyomtattak képeket is tartalmazó vallásos szövegeket. A jezsuiták 1590-ben adták ki Nagaszakiban az első szekuláris könyvet, egy kínai-japán szótárt. 1593-ban Tojotomi Hidejosi hadserege Koreából hadizsákmányként hozott Japánba egy hordozható nyomdát. 1597-ben Tokugava Iejaszu készítette az első hazai hordozható fadúccos nyomdát, amivel nagymennyiségű politikai és történelmi szöveget nyomtatott. A 17. század folyamán már magánnyomdák is megjelentek Japánban. Ettől kezdve az új technika egyre jobban elterjedt, kezdetben könyvek, majd a 18-19. században ukijo-e képek nyomtatására is használták.

Számos könyvet és egyedi nyomatot megjelentető kiadóház jött létre, amelyek közül a leghíresebb a Cuta-ja volt. A kiadót Cutaja Juzaburo (1750-1797) alapította, aki Utamarot is felfedezte. A kiadó könnyen felismerhető a nyomatokon látható, jellegzetes három hegycsúcs alatti borostyánleveles pecsétjéről.

Eltérően az európai hagyományoktól, a japán ukijo-e fadúc-nyomatok a tervező művész (festő) (esi), a fadúccsésző (horisi), a nyomómester (szurisi) és a nyomatkiadó (hanmoto) együttműködésének, team-munkájának az eredménye. A jelenlegi gyakorlatnak megfelelően, a japán nyomatok azonosítása a tervező művész alapján történik, annak ellenére, hogy bizonyos rész munkákban általában nem vett részt. A művészek nyomott szignója a legtöbb metszeten megtalálható. A dúcmetésző és a nyomást

végző mesteremberek személye általában ismeretlen maradt. Az 1850-es évektől a metsző mesterek kezdték feltüntetni a monogramjaikat a dúcokon, ami így megjelent a fametszeteken is. A kész metszeten a kiadó azonosítója is szerepelt.

A nyomatkiadó

A nyomatkiadás minden lépése a kiadó (ami legtöbbször családi vállalkozás volt) tulajdonosától függött. Ő hozta meg a döntéseket, felelős volt a nyomat készítés, valamint az értékesítés minden részletéért, átvállalva annak költségeit és anyagi kockázatát. Munkája nélkül a kész nyomat nem jöhetett volna létre. Ő volt a folyamat központi személye, aki meghatározta és kézben tartotta a nyomat-készítés menetét és az értékesítés folyamatát. Ő volt a dúcok tulajdonosa és ügyelt a szerzői jogokra.

Az említettek során a következő egymásra épülő főbb rész munkákat végezte:

- meghatározta az aktuális és eladható témát,

- felkérte és fizette a tervező-művészt a kezdeti mesterrajz elkészítéséért, vállalva annak rizikóját, hogy a tervből nem lesz nyomtatás és elesik a bevételtől. Általában tehetséges és ismert művészt választott, akinek az alkotása könnyebben volt eladható.

- a mesterrajz alapján eldöntötte, hogy kiadja-e vagy nem,

- a tervező művésszel megrajzoltatta a kulcs-nyomódúc elkészítéséhez szükséges végleges mesterrajzot. A művésszel együtt meghatározta, hogy hány színdúcot fognak használni a nyomáskor, vagyis a végső nyomtatás kevés színt tartalmazó, olcsó, egyszerűbb kivitelezésű lesz, vagy igényes, sokszínű, drágább nyomtatás,

- a metszőmesterrel elkészítette a dúcokat,

- meghatározta a használandó papír minőségét,

- a nyomómesterrel elkészítette a végső nyomtatást,

- meghatározta a nagykereskedelmi árat,

- megszervezte a kész nyomtatás terjesztését és értékesítését.

Andreas Marks a nyomatkiadókat is részletesen tárgyaló, hiánypótló könyvéből megtudhatjuk, hogy Japánban az 1790-es években a kiadók száma meghaladta a százat. A nyomatkiadás csúcspontján, az 1840-es és 1850-es években kb. 250

kiadó működött, majd az 1880-as évekre számuk 180-ra, és az 1900-as évek elejére mintegy 40-re csökkent.

Az ukijo-e nyomtatás készítés lépései

A japán fanyomatok méltánylása és értékbecslése a művész személye mellett, a készítésük technikai finomságain is alapul, ezért a következőkben erről is szólnunk. Az ukijo-e nyomtatás készítésének folyamata általában a következő lépésekből állt:

1. lépés – A tervező-művész készített egy kezdeti vázlatos mesterrajzot (sitae), amit bemutatott a kiadónak.

A tervező művész először egy elnagyolt vázlatrajzot készített világosabb tuszal és ecsettel hanshi vagy minogami papíron, amit 'sitae'-nak neveztek. Ebben a fázisban még könnyen korrigálható a vázlatrajz, arra papír-darabokat vagy foltokat ragasztva, egyes részletek újrajzolhatók.

2. lépés – A művész elkészítette a végleges mesterrajzot (hansitae) a kulcs-nyomódúc elkészítéséhez.

Miután a kiadó elfogadta a vázlatrajzot (sitae) a művész megrajzolta a kulcs-nyomódúc elkészítéséhez szükséges részletes, végleges mesterrajzot (hansitae, ami japánul a nyomódúchoz készült rajzot jelent). Ehhez a sitae-t átmásolta egy nagyon vékony, áttetsző és erős uszumino vagy tengudzso japánpapírra.

3. lépés – A dúcmetész elkészítette a kulcs-nyomódúcot.

A metszőmester két típusba sorolható dúcokat készített el: a fába vésett mesterrajzos dúcot (amit kulcs-dúcnak, vagy vonalas dúcnak is neveznek), amivel a mesterrajz vihető át papírra és a színdúcot, amelyek az egyes színek nyomásához szükségesek.

Összehasonlítva a színdúccal a kulcs-dúchoz – a rajz finom mintázata miatt – sűrűbb, finomabb szálú, jól faragható, ugyanakkor több nyomatot is lehetővé tevő, keményebb, kopásnak jól ellenálló fát kellett használni. Csak jól, egyenesen és szakszerűen kiszáritott, feszültségmentes fa alapanyag alkalmas arra, hogy tökéletes legyen az illeszkedés a dúc teljes felületén. A sűrű évgyűrűs, tömör, egyenes szálirányú, faragáskor nem „szakadó” fa előfeltétele volt a jó faraghatóságnak, csak ilyen fába lehetett a



Kitagawa Utamaro (1753-1806)



részlet gazdag rajz finom, vékony vonalait bemetszeni.

Dúcfának csak néhány fajtája volt alkalmas. A 18. sz. közepéig a szivarfát vagy más néven katalpa fát (*Catalpa bignonioides*, *Bignonia Catalpa*) használták. Később különösen a tengerhez közeli hegyvidéken növekvő, sűrű évgyűrűvel rendelkező vadcserezsnye (*Primus mutabilis*), vagy később a japán buxusfa (*Buxus japonica* Müll.) volt kedvelt. Szurimono

nyomatokhoz japán fűzfát (*Salix urbaniana* Seemen) is használtak. A szurimono privát megrendelésre, különösen igényes, kifinomult technikával, drága anyagokkal készült nyomat volt, sokszor versekkel ellátva.

Miután a metsző a végleges mesterrajzot fordítva – rajzzal lefelé – ráragasztotta a simára gyalult fadúrcra, a dúcot napfénytől védett helyen kíméletesen kiszáritotta. Ezt követően a dúcra ráragasztott



papír (hansita) hátoldalát a metsző elvékonyította csiszolópapírral, majd a minta jobb átlátszódása végett kendermag olajjal átkente.

A metsző a mesterrajzos dúc rajzvonalaival mindkét oldalát (először a belsőt, majd a külsőt) éles metszőkéssel bemetszette a fába, majd vésővel és faragószerszámokkal a papír üres, fehér helyein lemélyítette a fasíkot, ezért a rajzvonala a dúc síkjából kiálló gerincként jelentek meg (relief faragás) és a nyomáskor az ezeken megtapadó festék vitte át a rajzot a papírra.

4. lépés – A nyomómester a mesterrajzos dúcról kefelevonatokat húzott le. Miután elkészült a mesterrajzos dúc erről több kefelevonatot (korrektúraívet) készített a nyomómester, amelyek az eredeti mesterrajz pontos másolatai voltak, és ezeket visszaküldte a művésznek.

5. lépés – A művész bejelölte a kefelevonatokon a szükséges instrukciókat, a színeket, a speciális hatásokat, a dúcra megtartandó és a kimélyítendő fafelületet.

Ebben a lépésben a művész elkészítette az annotált (jegyzetekkel és magyarázatokkal ellátott) kefelevonatokat, amelyeken bejelölte a nyomáskor alkalmazandó színeket és speciális effektusokat, amelyek meghatározták a végső nyomat megjelenését és művészi hatását.

A művész minden egyes szín jelölésére külön kefelevonat-lapot használva,

színtervet készített. A művész tekintet nélkül a nyomáskor használandó színekre, a kefelevonaton cinóberrel (su) jelölte a dúcra megmaradó és a vésővel eltávolítandó felületeket, a szükséges színeket, hatásokat, valamint esetenként a lap szélén pontosan megnevezte a konkrét festéket. A jelölésre azért használt cinóbert, mert ez a magyarázatokkal ellátott kefelevonaton a dúcra történő felragasztása után nem szívódott be a fába, és a fáról könnyen le lehetett mosni, miután a vésés megtörtént.

A végső nyomaton a szürke égen az eső és a hó szemléltetésére fehér vonalak és pontok szolgáltak. A művész a színterven az éghez világos festéket használt és a rajta lévő fehér vonalak és pontok jelölésére sötét festéket (tintát). Hasonlóan jelölte a ruházaton található bonyolult mintázatot. A kép kevésbé fontos részein a színmegadást általában a művész tanítványai végezték.

6. lépés – A metsző minden egyes színhez elkészítette a színdúccokat.

Amikor a metsző megkapta a színtervet (az annotált kefelevonat lapokat) megfaragta a szükséges számú színdúcot – legalább színenként egy dúcot. Ahol a nyomaton színnek kellett lennie, ott a dúc faanyagát meghagyta (tehát az a végső dúcra kidomborodott), a többi helyen pedig lemélyítette. A metsző a dúccokat a szükséges illesztőjelekkel (kento) is ellátta. Az illesztőjeleket a fadúc külső szélén a mintán kívül helyezte el. Kétféle jelölést

alkalmazott, egy kagi-nak nevezett L-alakú bemetszést, amit a jobb felső sarokba rakott, valamint a hikicuke-nek nevezett vízszintes jelet egyvonalban a kagi-val a felső lapszegélyen. Ezek biztosították, hogy az összes rajz és szín a nyomaton a korrekt helyre kerüljön.

Akkor, amikor egy szín csak egy kifelületre terjedt ki, akkor lehetett egy dúcot használni két színre is. A nyomatokon gyakran előforduló szúnyogháló nyomásához két dúc kellett, egy a vízszintes és egy a függőleges vonalak nyomásához.

7. lépés – A nyomómester elkészítette a végső nyomatot.

A nyomatok legfontosabb alapanyaga a megfelelő papír volt. Általában az ukijo-e nyomatokhoz használt hagyományos papír a kiváló minőségű, kézi merítésű japán papír, a vasi vagy más néven vagami volt. A vasi szóból a va azt jelenti, hogy japán és a si jelentése papír. Az ukijo-e nyomatokhoz használt papírral szemben támasztott követelmények voltak, hogy a papír lág, jó festékfelvevő képességű (abszorbens), a felülete egyenletes és sima legyen. Ezeknek a követelményeknek csak néhány japán papírfajta felelt meg.

Az ukijo-e nyomatokhoz a japán papír egyik típusát az ún. kozo papírt használták előszeretettel. A kozo, vagy kozogami a japán papír-eperfa (Broussonetia kazinoki Siebold) kérgéből készült. A kozo papír hajlékony, rugalmas, ellenálló, nehezen gyűrődő és mérettartó. Méretét a nyugati papírokkal szemben alig változtatja, amikor a nyomáshoz megnedvesítik. Ez különösen fontos a több dúcú (színes) nyomás esetén a pontos illesztés miatt. A kozo papír olyan erős, hogy még tárgyakat és ruhát is szoktak készíteni belőle.

A kozo papírnak két változatát használták ukijo-e nyomatokhoz: az olcsóbb masza és a jobb minőségű, vastagabb és drágább hosó papírt. Igényes, finom ukijo-e nyomatok (pl. szurimono) hosó papírra készültek.

Az ukijo-e nyomatok történetének különböző időszakában a papírok mérete és minősége változott. A korai fekete-fehér és kézzel színezett nyomatokat (urusi-e, beni-e, vagy benizuri-e) általában masza papírra készítették (többnyire 1765 előtt). A hosó papírt használták a kezdeti időktől, de csak a sokszínű nyomatok (brokát nyomatok) megjelenésétől (1765) vált egyeduralgoddá, egészen az 1840-es évek elejéig. Ekkor ismét a masza került előtérbe

a luxus nyomtatásokat tiltó rendelkezések és a méretek csökkenése következtében. Ez nem vonatkozott a szurimono-ra, melyet továbbra is hoso papírra nyomtak.

A hagyományos japán sunga művészet – az erotikus témájú ukijo-e

A művészetben kezdettől fogva jelen van az erotika. Ázsiában ennek gazdag hagyománya alakult ki, különösen Indiában, Kínában és Japánban. A mai köznapi nyelvben, a sunga fogalomkörébe tartozik az olyan művészeti vagy irodalmi alkotás, amelynek a témája kifejezetten az erotika. A következőkben csak a sunga művészeti hagyomány japán tradícióival és műfajával kívánunk foglalkozni.

A japán sunga szó jelentése 'tavaszi kép'. A tavasz a (testi) szerelem szimbóluma a japán művészetben. A 19. sz. végétől összefoglaló néven sunga-nak nevezik a japán erotikus témájú rajzokat, festményeket, fametszeteket és az egyéb illusztrációkat.

A sungák közkedveltek voltak és hatalmas mennyiségben készültek. Egyes kutatók szerint az összes valaha készült japán nyomat-mennyiség egyharmada sunga lehetett.

A sunga művészet jelenleg a Japánnal kapcsolatos művészeti kutatás egyik népszerű területe. Számos japán és más nyelvű könyv jelent meg az elmúlt harminc évben, több konferencia és kiállítás témája volt az elmúlt időszakban.

Az első sungát értékelő könyvek között volt Tom és Mary Evans 1975-ben kiadott tanulmánykötete, Lane és Hajasi 1995 és 2000 között megjelent 24 részes sunga sorozata, majd Uhlenbeck és Winkel 2004-ben kiadott kiállítási katalógusát említeném meg a teljesség igénye nélkül. Időrendben felsorolva a fontosabb sunga kiállítások: 1989 - a Musée d'Ix-elles, Brüsszel; 2002 – Scholten Japanese Art, New York; 2004- Kunsthal Rotterdam; 2009-Milano, Palazzo Reale, Milano; 2010 - Museo delle Culture, Lugano és a British Museum 2013-ban tervez sunga kiállítást. A hagyományos japán sunga művészeti alkotások két fő típusba sorolhatók:

- az egyedi és nagyon drága, luxus kivitelű kézzel festett sunga képek (ún. nikohicuga). Ezek főként tekercs- és albumképek. Munkaigényességük és drágaságuk miatt

az ilyenek csak igen tehetősek emberek számára voltak elérhetőek.

- a fadúcról készült sunga nyomatok. A nyomat technika fejlődésével és elterjedésével a sunga-nyomatokat könnyen és gyorsan lehetett sokszorosítani, ezért aránylag olcsóvá váltak és könnyen eladható, népszerű tömegtermékek lettek.

A sunga nyomtatásokat általában könyvbe (füzetbe) kötötték, és 12 képet tartalmaztak, ami az év 12 hónapjára elosztható, nézegetni való mennyiség volt. Általában 3 könyv alkotott egy teljes sorozatot. Manapság csak nagyon ritkán találkozhatunk teljes sorozattal, mivel ezek tagjai mára már többnyire elkallódtak, szétfoszlottak a gyakori nézegetéstől. A könyvek többnyire kis alakúak voltak, így könnyen hordozhatók, kölcsönözhetőek és elrejtethők az idegen szemek elől.

A könyvek mellett készültek még egy lapos nyomatok is, esetenként nagyobb méretben. Ritkán találkozhatunk 12 képes tekercsképpel, amikor a 12 különálló nyomat-sorozat tagjait ragasztották fel textilre vagy papírra tekercsképpel.

Kivételes esetekben előfordul ugyanannak az alkotásnak mindkét (festett és nyomott) technikával készült változata is.

A sunga története és a cenzúrázása

Japánban a sunga művészet a 16. századig vezethető vissza. A korai korszakban a császári udvar lakóinak vagy kolostorok szerzeteseinek elhíresült erotikus történeteit, botrányait dolgozta fel tekercsképeken. Majd az „udvari művészetből” átalakult „városi művészetté”, és fő témájává a sokszínű nagyvárosi élet vált. A sunga művészet fellendült a 17. században, majd a fadúc nyomatos technika megjelenésével és fejlődésével a 18. és a 19. században a csúcspontjára jutott és a század végén hanyatlásnak indult.

A szexet Japánban nem cenzúrázták, viszont a sunga nyomtatásokat időnként szigorú cenzúra alá vetették. Időszakonként eltérően, a sunga nyomtatásokat tervező művészeket és az előállítási folyamatot koordináló és forgalmazó kiadókat megbüntették.

A sunga hosszú időn keresztül tiltott

művészet volt. A Tokugava sogunátus csaknem teljes fennállása alatt (1603-1868), a hivatalos álláspont szerint, a sunga káros volt a közérkölcésre. Az első tiltást már 1661-ben kiadta a császár helyett a tényleges hatalmat képviselő Tokugava sogunátus. A Kjohe rendelet után, 1722-től minden új könyv megjelenése (beleértve a sunga-könyveket is) a japán sogunátus városi biztosainak előzetes engedélyéhez volt kötve. Ettől kezdve minden olyan kiadvány illegálisnak számított, amelyik nem tartalmazta szerző (művész), a kiadó azonosítóját (pecsétjét) és a kiadás idejét. A sunga illegális művészetté vált, a művészek a következményektől tartva, önmaguk védelme érdekében nem szignálták a sunga alkotásukat. 1761 és 1786 között a korábbi rendelkezés érvényesítése enyhült, ezért esetenként a művészek a nevüket vagy a nevükre utaló jeleket elrejtették a kép kompozíciójában, pl. írásjelet egy legyezőn, vagy a nevükre utaló szót a szövegben.

A korlátozások azonban a sunga népszerűségének nem vetettek gátat, sőt a sunga készítése és eladása felvirágozott.

A modern Japánban a művészeti erotika megjelentetése kiadványokban csak akkor volt lehetséges, ha a fanszörzet nem látszott. Még az 1990-es évek elején kinyomtatott - a sunga művészetet értékelő - könyvekben és az eredeti képek reprodukcióit bemutató kiadványokban is a nemi szerveket "letakarták". A japán kormányzat csak 1995-ben enyhített a sunga kiadványok szigorú törvényi előírásain és korlátozásán.

Az elmúlt 15 évben a sungát megítélő japán hivatalos álláspont némileg változott, ennek eredményeképpen sok sunga cenzúrázatlan tanulmány és könyv jelenhetett meg.

Mindezek ellenére, napjainkban is, Japánban a sunga a köznapi életben sokszor még mindig tabunak számít, ennek következményeként kutatása még csak most van fellendülőben.

Edo a nagyváros, a sunga nyomatok bölcsője

Az Edo-korszakban, a mai Tokió szívében, az akkori világ egyik legnagyobb városa alakult ki.

Az 1700-as évekre Edo lakossága megközelítette az egy milliót. Ez főként a korábban már említett és 1633-tól kötelező „szankin kotáj” rendszernek



Iwase Matabei (1578-1650)

volt betudható, amikor is az ország kb. 300 daimjo-ja (a tartományokat vezető földesurak) minden második évet, egész kíséretükkel együtt, Edoban kellett, hogy töltsék. A családtagok, abban az évben is Edoban kényszerültek maradni, a cselszövések elkerülése végett, a sogun „túszaiként”, amikor a daimjo egy évre visszatérhetett a saját tartományába. Ugyancsak itt állomásozott a sogun mintegy félmillió számuráj hadserege. A város maradék lakosságát földművesek, iparosok, művészek és kereskedők alkották. Ezeknek megélhetést és jó bevételi forrást biztosított a nagyszámú nemes az életvitelével és a számuráj réteg a számukra kötelezően előírt életkörülményeikkel összefüggő megrendeléseikkel. Mindezeknek köszönhetően a kereskedők olyan tehetőssé váltak, hogy luxus színvonalú életvitelt és szórakozást is megengedhettek maguknak.

Edo két fő városrészből állt. A magas rangúak (nemesek) városából, amit jamanote-nak hívtak, ez Edo magasabban fekvő, dombos részein helyezkedett el. Itt volt a városközpont a sogun várával, valamint a daimjo udvarházakkal és a számurájok házaival. A másik fő városrész, az alacsonyrangúak (közemberek) városa, amit sitamacsi-nak neveztek. Ez a mai Tokió-öböl és mellette a Szumida folyó környékén terült el. Itt lakott a város népességének a mintegy fele Edo kb. egyötödnyi területén. Az itteni nyüzsgő élet a maga emberforgatagával, felkapott szórakozási lehetőségeivel, szórakoztató negyedeivel, utcaival, boltjaival, teaházaival, színházaival, színes világával és mindent meghatározó új divatjával adta az ukijo-e képek fő témáit. Az itt átélethető erotikus szórakozások, gyönyörök, kalandok pedig a sunga képek témáinak fő forrásai.

Josivara - Edo hivatalosan engedélyezett szórakoztató negyede

A 'szankin kotáj' rendszer következtében az 1700-as években Edo nemek szerinti megoszlása nem volt egyensúlyban. A városban túlnyomórészt férfiak éltek, a lakosság mintegy kétharmada és csak egyharmada volt nő. Ezért virágzott a prostitúció. Edoban a prostitúciót már 1589-ben hivatalosan is engedélyezték. A prostitúció kontrollálása végett a városi vezetés 1617-ben engedélyt adott egy szórakoztató negyed (kuruva) kialakítására. Ez a negyed a Josivara 1623-ban el is készült. Josivara rizsföldeket jelent – a josi egyaránt jelent rizsföldeket, de örömteli, boldog jelentéssel is bír, ezért később átírták a jobban hangzó „öröm mezőkre” a nevét. Az egész Josivarát

épített fal és vizesárok vette körül és csak egyetlen kapun keresztül lehetett ide belépni. A negyednek egy főutcája volt a Nakanocso, amelyről öt mellékutca nyílt. A házak többségében vonzó teaházak és éttermek is voltak. A szórakoztató negyed közkedvelt volt és nagy sikerrel üzemelt, amikor 1657-ben egy nagy városi tűzvész alkalmával leégett és megsemmisült.

Azonban korábban már elkezdtek építeni egy hasonló, nagyobb szórakoztató negyedet kicsit messzebb a várostól, az Aszakusa negyedben, a híres Aszakusa templom mellett. A „Régi Josivara” megsemmisülésének az évében az „Új Josivara” (Sin Josivara) megnyílt. Ez is fallal és vizesárokmal volt elzárva a külvilágtól és csak egyetlen kapun keresztül lehetett bejutni. Josivara itt működött egészen 1958-ig, a hivatalos bezárás időpontjáig. Az „Új Josivara” sokkal nagyobb volt, mint a régi. A falon belül mintegy 200 egységnek: teaháznak, gésa-háznak, bordélyháznak, színháznak és boltnak adott helyet. A 235 m hosszú főutcáját szintén Nakanocso-nak hívták, amelybe hét mellékutca torkollott.

A városi vezetés jól felügyelete alatt tudta tartani a szórakoztató negyedet látogatóival és lakóival együtt, biztosítani tudta a negyed adóztatását és a belépők ellenőrzését. Josivara életét szigorú rendeletek szabályozták: pl. a tanítómester vagy úr nélkül maradt szamuráj-harcosok (az ún. ronin) nem léphettek be Josivarába; a látogatóknak a fegyvereiket a kapunál kellett hagyni; a látogatók nem maradhattak éjszakára (a kapu bezárása után) a negyeden belül. Rendszeres orvosi ellenőrzéseket tartottak, hogy elkerüljék a nemi betegségeket. A prostituáltak nem mehettek ki Josivarából, csak évente egyszer a cseresznyevirágzásat megnézni, vagy rokonukat meglátogatni, ha az halálán volt.

Az engedéllyel rendelkező kurtizánokat dzsújo-nak hívták, ami kéjnőket jelent. Szigorú hierarchiában éltek, a legmagasabb rangúak az ojran-ok voltak, később taju-nak is nevezték őket.

Hasonló negyedek működtek az országban máshol is: Osakában a Sinmaccsi és Kiotóban a Simabara.

Josivarában nemcsak bordélyok működtek kurtizánokkal, hanem olyan szórakozóhelyek is, ahol nem volt szexuális szolgáltatás, hanem a tanult, professzionális társalkodó és szórakoztató hölgyek (gésák) a sokrétű egyéniségükkel, műveltségükkel, szellemességükkel

és művészetükkel varázsolták el és szórakoztatták a vendégeket, kulináris élvezetekkel fűszerezve. A gésák aktuális témákról, művészetről, irodalomról beszélgettek a vendéggel, népszerű dalokat énekeltek, költeményeket adtak elő, amiket a samiszen-nek nevezett háromhúros gitárszerű hangszerral kísértek.

A vendégeket a Josivara által nyújtott szórakozási lehetőségekről, a bordélyházakról és lakóiról vezető-füzetek informálták. Ezeket általában félevente frissítették, naprakész állapotba hozták.

Edoban voltak a Josivarán kívüli más, hivatalos engedéllyel nem rendelkező, de felkapott szórakozóhelyek is. Ezek sokszor igen kedveltek voltak, mivel az előírások nem voltak olyan szigorúak, mint az engedéllyel rendelkező Josivarában. Ilyen egységek a város Takanava és Sinagava részében működtek.

A japán szóhasználat megkülönböztette a kétféle negyedet - akaszen (vörös vonal) volt a neve az államilag engedélyezett és szabályozott „vöröslámpás” negyedeknek, amíg aosen (kék vonal)-nak hívták az illegális negyedet.

A kurtizán és a gésa egymástól jól elhatárolt foglalkozás volt, habár sok hasonló tevékenységet is tartalmazott. Az alapvető megkülönböztetés, hogy a kurtizán szexuális szolgáltatásokat is nyújtott a vendégeinek, ezzel szemben a gésa szexuális szolgáltatásra nem volt hajlandó. A gésákat és a kurtizánokat is már gyerekkorukban kiválasztották és hosszú időn keresztül nevelték és tanították a hivatásukra.

A kurtizán és a gésa könnyen megkülönböztethető a nyomatokon vagy a festett képeken. A kurtizán a hagyományos udvari öltözködés szerint 2-3 kimonót hord, a gésa modern ruházatban van. Egy kimonóban és egy alsó kimonóban, valamint egy fekete felsőkimonót is felvesz, ha a szabadban tartózkodik. Jellegzetes különbség, hogy a kurtizán széles selyemövet ún. obi-t hord elől megkötve, gyakran bonyolult csomózással. A gésa obi-ját hasonlóan az összes nőhöz (kivéve a kurtizánokat) hátul köti meg. A kurtizán mindig harisnyát visel és szabadtéren magasított talpú fapapucsot (geta) hord. Ezzel szemben a gésa mezítláb, vagy alacsony papucsban jár. Ha a kurtizán szabadtéren sétál, akkor lány-szolgálója és egy vagy két tanítványa kíséri. A gésát lány-szolgálója kíséri, aki

általában egy feketére lakkozott tokot visz magával, amiben a gésa samiszen-je van, estefelé még egy másik szolgáló is kísérheti, aki a ház címerével díszített lámpást visz.

Az ukijo-e sunga témái, helyszínei, szereplői és céljai

Az erotikus témájú jelenetek mindig vonzódtak az ukijo-e vásárlókat, ezért népszerűek voltak. Asungaképekre jellemző, hogy arányaiban a természetesenél jóval nagyobb nemi szervekkel hangsúlyozzák ki a mondanivalót. A nyugatiak (Japánban így hívják az európai és az amerikai embereket) számára az irtalmatlan nagyméretű nemi szerv látványa szokatlan és lehet ijesztő is. Japánban ez nincs így. A japánok hozzászoktak az ilyen látványhoz, sokszor találkozhatnak nagyméretű szexuális szimbólumokkal pl. termékenységü fesztiválokon, sintoista templomokban.

Asunga egyaránt segíthet nőnek és férfinak. A képeket kitehették otthon, hordhatták magukkal a partner szórakoztatására, elbűvölésére és stimulálására. A sunga könyvek szexuális tankönyvként és kézikönyvként is szolgálhattak, különösen a fiatal, tapasztalatlan feleségek, párok, lányok és fiúk számára. Szokás volt fiatal házaspároknak sunga könyveket ajándékozni. Népszerűek voltak a könyvkölcsönzők, ahonnan sungát is lehetett hazavinni. 656 ilyen kölcsönző működött Edo-ban és 300 Osakában 1808-ban.

A sunga képek a művészi megfogalmazás mellett a japán társadalom kordokumentumai is, hírt adnak az egykori társadalom jellegzetes rétegeiről, azok életéről, szórakozásairól, divatjáról, hú tükrei az egykori ruha- és hajviseletnek, bútoroknak és egyéb berendezési és használati tárgyakkal. A részletek bepillantást engednek a korabeli társadalom jómódú és szegényebb rétegeinek életmódjába, abba az intim szférába, amelyben természetesek a testi szerelem megnyilvánulásai.

A sunga képek gyakori helyszíne és témája volt a szórakoztató negyedek (kuruva) pl. Josivara, és az ott átéltető élvezetek, erotikus kalandok és egyéb szórakozások. A tehetős férfiak itt eltölthették egy felejthetetlen estét, akár igénybe véve egy híres ojran (legmagasabb rangú kurtizán) szolgálatait is. Sokan intellektuális

szórakozást kerestek egy elismert gésa társaságában, annak zenei és irodalmi műveltségét csodálva. Persze ezek a testi -szellemi „lakomák” nem adták meg minden Edo-i polgár számára, mert mindehhez bizony jól tömött pénztárca kellett. A szegényebbek megelégedtek az utca színes forgatagának a látványával és egy sunga vagy ukijo-e nyomat vásárlásával.

Japánban az erotikus művészet legvirágzóbb műfaja a sunga nyomatok voltak. A sunga képeken minden elképzelhető lehetséges erotikus helyzet és színhely megtalálható, a humorostól a romantikusig, a hagyományos formáktól a furcsa és szokatlan pózokig.

A sunga műfaj a témák gazdag körével rendelkezik. Leggyakoribb téma a hagyományos, heteroszexuális szeretkezés házaspárok, szerelmesek vagy kurtizánok és a fizetővendégeik között, párban, hármásban vagy csoportosan. A szerelmi háromszög (ménage á trois) ábrázolása sem volt ismeretlen.

Megjelenik a képeken a kukkolás (voyeurizmus) is. A kukkolók között feltűnik a féltékeny feleség, az úrnő, a szobalányok, a szolgálók, a kísérők. A nyomatok szereplője egy tipikus japán figura, a Maneemon. Ez a név egy szójáték, ami a mane (imitáció) és a mame (bab, vagy kisméretű) szavakból származik, talán a magyar Babszemjankóhoz hasonlítható. A babszem-méretű Maneemon észrevétlenül tud besurranni a szobába, és így mindent láthat. Általában a sunga nyomatok szélén kap helyet. Előfordulnak erotikus fantázia jelenetek, amelyekben férfi és női szellemek, démonok és isteni vagy mesebeli lények szeretkeznek földi emberekkel.

Érdekes téma volt a nyugatiakkal folytatott szerelmi együttlét megjelenítése. Az átlag japán nagyon ritkán látott nyugatiakat, az ország hosszú időn keresztül zártsága miatt, ezért az ide érkező nációk a japánok számára különlegesnek, egzotikusnak, kurióznak számítottak. Kíváncsiságuk kiterjedt arra is, hogy egymás között, vagy egy japán kurtizánal vajon hogyan szeretkezhetnek. Számos ilyen témájú sungát terveztek. Pl. Utamaro: A párna költeménye (Utamakura) című könyvében, az egyik jelenetben, egy nyugati, holland pár szeretkezését láthatjuk.

A lendvai kiállítás megrendezésével szerettük volna a több országot érintő, hajdan pannóniai térség látogatóit egy különleges élményben részesíteni, és egy olyan utazásra hívni, amely bemutatja a távoli ázsiai ország korabeli társadalmának és kultúrájának a maga nemében egyedülálló szeletét, a sajátos, európai összevetések, párhuzamok és eltérések, felvillantására is lehetőséget biztosítva. Szándékunk az volt, hogy a kiállításon bemutatott eredeti alkotások és tárgyak, valamint a hozzá kapcsolódó katalógus megismertesse, és leplezetlenül tárja a látogató elé a japán kultúra e sokáig rejtőgetett, a nemzetközi művészet terén is kiemelkedő kordokumentumait.

Rangos sunga művészek:

Hisikava MORONOBU (1618(1625)? -1694)
Szuzuki HARUNOBU (c.1725-1770)
Iszoda KORJUSZÁJ (1735-90)
Kitagava UTAMARO (1753 -1806)
Torii KIJONAGA (1752-1815)
Kacukava SUNCISO (aktív kb.1780-as évektől a korai 1800-as évekig)
Utagava TOJOKUNI (1769-1825, aktív 1788—1824)
Kacusika HOKUSZÁJ (1760-1849)
Janagava SIGENOBU (1787-1832)
Keiszai EISZEN (1790-1848)
Kikugava EIZAN (1787-1867)
Utagava HIROSIGE (1797-1858)
Utagava KUNIJOSI (1797-1861)
Utagava KUNISZÁDA (1786-1865)
(Utagava TOYOKUNI III. -ként is ismert)
Kavanabe KJOSZÁJ (1831-89)

Köszönetnyilvánítás:

Külön köszönetet szeretnék mondani a Szlovén Kulturális Minisztériumnak, Lendvai Község Önkormányzatának, a Lendvai Galéria-Múzeum munkatársainak és Geric Ferencnek, az intézmény igazgatójának, akik támogatták és segítettek a kiállítás létrejöttét és felismerték e kiállítás által nyújtott különleges lehetőséget, hogy a japán kultúra sokáig titokban tartott és még ma is alig ismert területét elsőként bemutassák a szlovén és a közép-európai közönség számára.

Ajánlott szakirodalom:

CALZA, Gian Carlo: Ukiyo-e, Phaidon Press, London, New York, első angol kiadás 2005-ben, , újranyomva 2007-ben, 2007, 515-517.

EVANS, Tom; EVANS, Mary: Shunga, the Art of Love in Japan, Paddington Press, New York, 1975, 285p.

FAGIOLI, Marco: Shunga, the Erotic Art of Japan, Universe Publishing, New York, 1998. 200p.

FAGIOLI, Marco: Shunga, Stampe erotiche Giapponesi, Cantini, Firenze, 1990., 143 p.

HILLIER, Jack: Art of the Japanese Book, (2 Vols.), Philip Wilson, London, 1987.

KLOMPMAKERS, Inge: Japanese Erotic Prints, Hotei Publishing, 2002

KOBAYASHI, Tadashi; SHIRAKURA, Yoshihiko: Shunga to Ukiyoe , Yosensha, Tokyo, 2006, 263 p., ISBN 4-86248-007-1
MARKS, Andreas: Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks 1680-1900, Tuttle Publishing, Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore, 2010, 336 p.

LANE, Richard: Theme and style in the early shunga scroll, Ukiyo-e – A journal of Floating World Art '78 Special issue: Shunga 2, 1978, Gabun-do Publishers, Tokyo, 5-24.

LANE, R.; HAYASHI, Z.: The Complete Ukiyo-e Shunga, (series: 24 Vols.), 1995 – 2000.

SCREECH, Timon: Sex and the Floating World, 1999, London: Reaktion Books. 13-35., ISBN 1-8618-9030-3

SETON, Alistair: Collecting Japanese Antiques, Tuttle, Boston, Singapore, első kiadás: 2004, 64-66.

UHLENBECH, C.; WINKEL, M.: Japanese Erotic Fantasies, 2004, Exhibition Catalogue, Kunsthal Rotterdam, 248 p.