

Marta Mańska

Marta Mańska – absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (praca magisterska: *Wspomnienie i zmyślenie. Strategie autobiograficzne w „Księżce moich wspomnień” Jarosława Iwaszkiewicza*, promotor: prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz). W latach 2009–2014 doktorantka w Zakładzie Edytorstwa i Stylistyki w Instytucie Polonistyki Stosowanej UW. W czerwcu 2014 roku obroniła pracę doktorską pod tytułem *Kultura i sztuka japońska w polskiej prasie przełomu wieków (XIX i XX)* napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Knysz-Tomaszewskiej. W swej pracy badawczej zajmuje się kulturą azjatycką oraz problemami jej europejskiej i polskiej recepcji. Interesuje się autobiografizmem, podróżami oraz kulturą i literaturą orientalną. Sekretarz Warszawskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

Drzeworyt japoński a sprawa polska – o japońskich aspektach batalii o nową sztukę

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.028>

Gdy 8 lipca 1853 roku cztery amerykańskie okręty pod dowództwem komandora Mateusza Perry zakotwiczyły w Zatoce Tokijskiej, nikt nie spodziewał się, jak wielkie konsekwencje dla zachodniej cywilizacji będzie miało to wydarzenie. Japonia, odizolowana dotąd od świata, okazała się dla Zachodu niezwykle niespodzianką. Amerykanie widzieli w niej porty na Pacyfiku otwarte dla swych statków, kraj bogaty w surowce i nowy rynek zbytu dla swoich towarów. Kultura, obyczaje czy sztuka tego regionu miały dla nich znaczenie drugorzędne, jednak to one okazały się wielkim odkryciem i wywołały poruszenie w Zachodnim Świecie. Lata izolacji sprawiły, że sztuka japońska była w Europie zupełnie nieznaną, wzmocniło to jej oddziaływanie, zetknięcie wywołało wstrząs, którego następstwem były m.in. założenia impresjonizmu czy secesji.

Za odkrywcę walorów drzeworytów japońskich uznaje się francuskiego grafika Feliksa Braquemonda, który w 1856 roku znalazł u drukarza mangę Hokusai. Z kolei w 1862 roku małżeństwo podróżników otworzyło w Paryżu sklep „La Porte Chinoise” z towarami orientalnymi, w którym zaopatrywali się między innymi: Charles Baudelaire, Emil Zola, bracia Goncourt, James Whistler, Edouard Manet czy Henri Fantin-Latour. Również w 1862 roku na Wystawie Światowej w Londynie po raz pierwszy zaprezentowano prace japońskich artystów, a pawilon japoński stał się stałym i jednym z najpopularniejszych elementów kolejnych wystaw. W 1867 roku miłośnicy japońszczyzny założyli w Paryżu towarzystwo La Société Japonaise, które miało być miejscem wymiany poglądów i krzewienia wiedzy, ale też dokonywania transakcji wymiennych między kolekcjonerami. W krótkim czasie interesowanie się „japonikami” stało się rzeczą w dobrym tonie, zaczęto mówić o modzie na japonizm. Europejczyców zachwycaly drzeworyty, porcelana i wyroby z laki. Artyści europejscy do repertuaru motywów włączyli karpia, bambus, wachlarz, peonię i kwiat wiśni. Jednak wpływ sztuki japońskiej nie ograniczył się do pojedynczych elementów. Zetknięcie z niezwykle bogatą, ale też zupełnie różną od zachodniej kulturą i sztuką, wywołało falę inspiracji. Jako jeden z pierwszych obrazy inspirowane sztuką japońską malował James McNeil Wistler, nazywany „japońskim malarzem z Chelsea” (wyraźne odwołania widać między innymi w obrazach: *Księżniczka z kraju porcelany*, *Kaprys w purpurze i złocie*, *Stary most Bat-*

tersea – nokturn w błękicie i złocie). Rekwizyty japońskie można odnaleźć w portrecie Emila Zoli pędzla Maneta, jak również w *Damie z wachlarzami*. Monet z kolei namalował swoją żonę w japońskim kimonie. Degas przejął od Japończyków motywy kompozycyjne, Duret nazwał ich „pierwszymi i najdoskonalszymi impresjonistami”, Bonnard nazywano wręcz *le nabi japonisant*. Inspiracji japońskich należy szukać także w początkach nowoczesnego plakatu artystycznego, u takich twórców jak Cheret, Toulouse-Lautrec czy u wspomnianych już Braquemonda i Bonnarda. Teofil Gautier „formułując swoje ideały sztuki dla sztuki łączył z nimi swoiście rozumiany pogląd o estetyce «egzotyizmu», jako formy ucieczki przed powszedniością i praktycyzmem życia codziennego”¹. Zafascynowany drzeworytami Siegfried Bing, mecenas sztuki, wydawca czasopisma „Le Japon Artistique” w 1895 otworzył galerię Maison Bing, w której oprócz dzieł artystów L’Art Nouveau inspirowanych między innymi sztuką japońską zwiedzający mogli nabyć japońską porcelanę i wyroby z laki. Z kolei bracia Edmond i Jules Goncourt stworzyli jedną z najwspanialszych w Europie kolekcji wyrobów japońskich.

Powyższe przykłady wskazują, że wpływ sztuki japońskiej na najważniejsze prądy artystyczne XIX wieku – impresjonizm, symbolizm i secesję, był nie do przecenienia. Wydaje się, że Japończycy odpowiedzieli na pytanie, które dręczyło już Stendhala: „Kto nas uwolni od Greków i Rzymian?”, ukazali artystom nową wizję sztuki. Innowacyjne okazały się nie tylko możliwości przedstawienia ujawniające się w podejściu do perspektywy, prowadzeniu linii, ale sama filozofia sztuki przejawiającej się w każdym aspekcie życia, oparta na próbie uchwycenia przemijającego piękna, uwielbieniu natury oraz dążeniu do doskonałości. Japonizm stoi u początków impresjonistycznych rozważań nad środkami wyrazu, zainteresowania barwą, w końcu batalii o przełamanie konwencji perspektywy i wzorców akademickich. O inspiracjach sztuką japońską pisał współcześnie Paweł Chrzanowski:

[...] impresjoniści wzięli jej żywą porywczosć i błyskawiczność ruchu, symboliści zachwycili się jej treściwym, niewymuszonym ucieleśnieniem myśli, nastrojowcy troszczą się, by pochwycić jej czujność i wrażliwość, a secesja upatrywała w niesymetrycznej harmonii i poetycznych, wymarzonych, fantastycznych liniach i barwach sztuki japońskiej, najodpowiedniejsze szaty dla swoich nadziemskich chorowitych halucynacji².

Twórcy czerpali zatem świadomie z nowego źródła inspiracji, powszechna była również świadomość wpływu, jaki miała sztuka japońska na nowoczesne malarstwo. Anna Król w książce „Japonizm polski” wskazywała, że:

Termin „japonizm” pojawił się po raz pierwszy w 1872 roku równolegle u dwóch francuskich autorów: publicysty Jule’s Claretiego³ oraz krytyka i kolekcjonera sztuki Dalekiego Wschodu Philippe’a Burty’ego⁴. Burty posłużył się nim, postulując stworzenie nowej dziedziny nauki badającej zapożyczenia artystyczne, historyczne i etnograficzne ze sztuki japońskiej”, przy czym chodziło mu nie tylko o dosłowne „zapożyczenia”, lecz o wielopoziomowe interpretacje i inspi-

¹ A. Jakimowicz, *Zachód a sztuka Wschodu*, Warszawa 1967, s. 120.

² P. Chrzanowski, *Pramacierz secesji, szkice o kulturze chińsko-japońskiej*, „Wędrowiec” 1902, s. 274.

³ J. Clariete, *L’Art français 1872*, Paris 1872.

⁴ P. Burty, *Japonisme I*, „La Renaissance litteraire et artistique” 1872 (V), s. 25–26.

racje. Było to więc pojemne określenie zakładające znajomość sztuki japońskiej – i tak najczęściej jest rozumiane⁵.

Japonizm byłby zatem rozumiany jako dziedzina wiedzy badająca wpływ sztuki japońskiej na europejską kulturę i sztukę, a jego definicja powstała wraz z prądem, którego dotyczył.

Fascynacja sztuką japońską dotarła na ziemię polską z około dwudziestoletnim, w stosunku do Europy Zachodniej, opóźnieniem. Studiujący w Paryżu w latach osiemdziesiątych XIX wieku Wyspiański, Mehoffer, Weiss i Boznańska nie mogli nie zetknąć się z modą na orientalizm. Japonizowanie jest wyraźne w malarstwie tego pokolenia, wystarczy wspomnieć: „Portret kobiety z japońską parasolką” (1888 r.) Anny Bilińskiej, „W pracowni” (ok. 1890 r.), „Japonkę” (1889 r.), „Portret kobiety z japońską parasolką” (1892 r.) Olgi Boznańskiej, „Czeszącą się” (1897 r.) Władysława Ślewińskiego, „Werandę” (1894 r.), „Widok na Wawel” (1894/5 r.) oraz cykl widoków na kopiec Kościuszki (1904 r.) Stanisława Wyspiańskiego, „Japonkę” (1897 r.) Leona Wyczółkowskiego, „Lalki japońskie” (1894 r.) Józefa Mehoffera, „Na statku” (1885 r.), krajobrazy zimowe czy „Dzikie gęsi” (1908 r.) Juliana Fałata, „Topole nad wodą” (1900 r.) Jana Stanisławskiego, „Autoportret z maskami” (1900 r.) Wojciecha Weissa, „Ryby” (1908 r.) Kazimierza Sichulskiego, „Rachel” Karola Frycza z 1904 roku, „Autoportret z fajką” Włodzimierza Błońskiego z 1915. Przy tym Julian Fałat w 1885 roku jako pierwszy polski artysta udał się w podróż do Japonii⁶. Daty powstania wyliczonych dzieł wskazują na okres zainteresowania Japonią wśród polskich artystów, początki przypadają na lata osiemdziesiąte XIX wieku, apogeum na pierwsze lata XX wieku, ostatnie prace zaliczane do japonizmu polskiego datowane są na drugie dziesięciolecie XX wieku. Jest to zatem okres w historii literatury polskiej nazywany modernizmem czy też Młodą Polską. Idee sztuki japońskiej, w szczególności drzeworytów *ukiyo-e* (obraz zmieniającego się świata) odpowiadały hasłom sztuki dla sztuki. Sztuka japońska, podobnie jak w krajach Europy Zachodniej, wpisała się w dyskusję na temat nowej sztuki, spełniającej jedynie funkcje estetyczne, oderwanej od politycznego czy moralizatorskiego kontekstu, doskonalej w swej formie. Na ziemiach polskich, pod zaborami, wśród społeczeństwa wciąż żyjącego wspomnieniami powstań i nadzieją na odzyskanie niepodległości hasła te trafiły na wyjątkowo niekorzystny grunt. Od dzieł sztuki wymagano patriotycznego wydzwiku, narodowych akcentów. Sztuka japońska była przeciwieństwem oczekiwań publiczności, dlatego spotykała się z niezrozumieniem i wrogością. Odczuł je kolekcjoner i propagator sztuki Feliks Manggha Jasieński, autor wydanego w 1901 roku w Warszawie w języku francuskim tysięcznicowego tomu esejów *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées*, poświęconego w głównej mierze sztuce japońskiej oraz koncepcjom nowej sztuki, posiadacz kolekcji około 4500 drzeworytów japońskich, organizator wystaw, a także prywatnego muzeum (mieściło się w jego mieszkaniu, przy ul. Św. Jana 1 w Krakowie). Zorganizowana przez niego w 1901 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych wystawa drzeworytów japońskich wywołała skandal. Warszawska publiczność nie dostrzegła walorów sztuki japońskiej, więcej, niszczyła eksponaty, dopisywała komentarze pod opisami, przekreślała nazwiska autorów tak, by brzmiały obraźliwie. Polemiczne komentarze kolek-

⁵ A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011, s. 11.

⁶ Wspomnienia z tej podróży można odnaleźć w: J. Fałat, *Pamiętniki*, Warszawa 1935, wyd. 2, Katowice 1987.

cjonera jedynie zaostrzyły konflikt. Jasiński wraz ze zbiorami przeniósł się do Krakowa, o którym później pisał:

Tu, w Krakowie, nawet przyzwoicie wychowane dzieci wiedzą i rozumieją, że każdemu miłośnikowi sztuki, a zwłaszcza tym, którzy ją ponad wszystko umiłowali, chodzić może tylko o jedno, jeżeli o sztukę polską: o jej rozkwit jak najbujniejszy we wszystkich kierunkach na gruncie własnym. Muzeum Japońskie w Krakowie – to najlepsza lekcja poglądowa dla polskich artystów i polskiego społeczeństwa: tak, u siebie, dla siebie, po swojemu tworzyć trzeba, tak sztuki potrzebować, tak ją kochać, tak jej twórców czcić⁷.

Jasiński swą działalnością starał się zaszczepiać w społeczeństwie wiedzę o kulturze Kraju Kwitnącej Wiśni, ale też wyznaczać nowe nurty w sztuce. Wskazywał na Japończyków jako na naród, któremu udało się wytworzyć własny styl artystyczny, stawiał ich zatem za wzór dla Polaków, którzy jedynie kopiowali style obce, owszem tworzyli style indywidualne, ale nigdy nie udało im się stworzyć polskiej szkoły malarstwa jako stylu narodowego. W „Kurierze Warszawskim” pisał: *mamy artystów polskich, ale nie mamy polskiej sztuki. Taki tylko naród istnieje w sztuce, który posiada własny styl*⁸. Takie podejście do kwestii stylu narodowego oburzyło większości społeczeństwa, uważano, że Jasiński uwłacza Polakom, wynosząc ponad nich barbarzyński lud azjatycki, za jaki uważani byli wówczas Japończycy. Jasiński nie przysporzył sobie również zwolenników, pisząc o wyższości Kuniyosiego nad Matejką. Stawianie Japończyków za przykład było jednak jedynie środkiem do celu, jakim było stworzenie stylu polskiego w sztuce, wyrobienie gustów artystycznych wśród publiczności oraz doskonalenie artystów. O działalności Jasińskiego pisał między innymi Zenon Przesmycki:

Feliks Jasiński może zanadto apostołował, może zbyt utopijnie chciał nawracać wszystkich od razu, ale w całym szeregu wystaw, na które żadna nie wśliznęła się mizéria, dał widzieć chcącym, a narzucił niechcącym taką masę istotnych dzieł sztuki, jakiej dawno u nas nie widziano⁹.

Nie pomogły artykuły o sztuce japońskiej, które ukazały się w tym czasie w warszawskich gazetach, między innymi teksty T. Jaroszyńskiego *Wystawa sztuki japońskiej* w „Gazecie Polskiej”¹⁰ i „Tygodniku Ilustrowanym”¹¹ oraz E. Niewiadomskiego *Wystawa japońska* w „Kurierze Codziennym”¹². Ich autorzy prezentowali eksponaty z wystaw, pisali o ich wartości, o europejskich kolekcjach sztuki japońskiej oraz o jej historii. Jaroszyński dowodził wpływu sztuki japońskiej na malarstwo modernistyczne, streszczał poglądy braci Goncourt, część artykułu poświęcił też twórczości Utamaro. Niewiadomski w większym stopniu polemizował z publicznością, pisał on bowiem:

[...] cóż więc dziwnego, że mazowiecki szlachcic, znalazłszy się na wystawie japońskiej, będzie niemile zdziwiony i rozczarowany. Ani jednego olejnego płótna, ani kawałka „biustu” w terako-

⁷ F. Jasiński, *Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego*, Kraków 1906.

⁸ Idem, *Przed pierwszą wystawą sztuki japońskiej*, „Kurier Warszawski”, nr 43 z 12 lutego 1901, s. 1.

⁹ Cyt. za: A. Łada-Cybulski, *Muzeum Feliksa Jasińskiego*, „Krytyka” 1903, z. 12, s. 401.

¹⁰ T. Jaroszyński, *Wystawa sztuki japońskiej*, „Gazeta Polska” 1901, nr 47, 48, 54.

¹¹ Idem, *Wystawa sztuki japońskiej*. (Zbiory Feliksa Jasińskiego), „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 8, s. 153–154.

¹² E. Niewiadomski, *Wystawa japońska*, „Kurier Codzienny” 1901, nr 93, 95.

cie, ani jednej choćby – patery!... gdzież tu u diabła sztuka?... Jakieś płaskie, dziwaczne ryciny, jakieś pudełka i naczynia pod szkłem, jakieś „zamki od komód”, które nieświadomy właściciel nazwał niewłaściwie „gardami”... I to ma być sztuka?!...¹³.

Gdy w pierwszej części artykułu krytykował nieuctwo i ignorancję Polaków, w drugiej podkreślał, że malarstwo europejskie przeładowane jest literaturą i ograniczone tematycznie, podczas gdy sztuka japońska dekoracyjna w swej naturze, szuka tematu wszędzie. Tekst kończą słowa:

nie wymagajmy jednak zbyt wiele od naszego mazura. Zaklinanie się na wszystkie świętości, że sztuka japońska jest piękną, oryginalną, bogatą, itp. okaże się równie bezskuteczne jak wymyślanie mu od nieuków i barbarzyńców¹⁴.

Problemem nie jest zatem sztuka japońska jako taka, ale jej odbiorca. Można sądzić, że autor powątpiewał w sens pisania o sztuce, nie ze względu na jej charakter, lecz na ignorancję czytelnika. Artykuł wpisuje się zatem w cykl wezwań do edukacji artystycznej społeczeństwa, wykazuje jej konieczność oraz skutki jej braku.

W „Kurierze Porannym” z kolei ukazał się tekst, którego autor wyrażał opinię, że:

[...] niezawodnie publiczność nasza może wiele skorzystać z tej wystawy, nie można jej przecie potępić, jeśli zrazu będzie więcej zdziwioną niż zachwyconą, tak mało jest u nas sposobności wykształcenia artystycznego smaku, a nieraz ludzie dużej wiedzy i niezwykłej inteligencji mają bardzo niewyrobite pojecie o sztuce, jej dziejach i stylach¹⁵.

Można się domyślać, że słowa o potępieniu publiczności odnosiły się do Feliksa Jasieńskiego, który w odpowiedzi na zachowanie zwiedzających porozwieszał w galerii obraźliwe karteczki (m.in. „Nie dla bydła”). Artykuł, z jednej strony ujawniał brak wykształcenia artystycznego warszawskiej publiczności, a z drugiej wykazywał, że nie jest to jej wina, a wydarzenia takie jak to są niezbędne do edukacji środowiska. Tekst mógł stanowić próbę pojednania stron, nie przyniosło to jednak rezultatów, należy przypuszczać, że raczej zaożgnęło konflikt, nie zmniejszyło się zacierzenie publiczności ani reformatorski zapal Jasieńskiego.

Do entuzjastów i propagatorów sztuki japońskiej należał również Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, który w „Wędrowcu” tak opisywał jej wpływ na twórców europejskich:

[...] japońska sztuka wtargnęła do nas od niedawna, burząc spokojne, uśpione nieco kontury i linie, łamiąc klasyczne układane fałdy, wprowadzając coś nieoczekiwanego, nieznanego jeszcze do kompozycji artystów europejskich. Cały dzisiejszy tzw. modernizm, ze swymi liniami konturowymi o raptownych, to znów wężowych przegięciach, z uczonymi kaligraficznymi nieco układami spiralnymi linii włosów, fałd, ozdób, to dziećmi prawowite artystów japońskich¹⁶.

¹³ Ibidem, s. 1.

¹⁴ Ibidem, s. 2.

¹⁵ W. M., *Ze sztuki*, „Kurier Poranny”, nr 46 z dnia 15 lutego 1901, s. 4.

¹⁶ K. Daniłowicz-Strzelbicki, *Sztuka japońska*, „Wędrowiec”, 1900, s. 984.

Przedstawione zostały zatem te cechy sztuki japońskiej, z których czerpali twórcy poszczególnych nurtów w sztuce europejskiej, podkreślone znaczenie japonizmu jako impulsu do zmian, przełamania klasycznych zasad w sztuce, zaznaczone jego znaczenie w tworzeniu się nowoczesnego malarstwa. Artykuł zawiera przede wszystkim charakterystykę malarstwa, nie brakuje w nim jednak informacji o architekturze czy rzeźbie, tę ostatnią autor szczególnie cenił: „rzeźba japońska stoi tak wysoko, że technicznie Europa może nie dorówna jej nigdy”¹⁷. Ponadto, według autora, o różnorodności i wszechstronności sztuki japońskiej mają świadczyć słynne na całym świecie brązy, maski, tkaniny, hafty oraz wyroby z laki.

Kolejnym artykułem z tego czasu była *Sztuka japońska*¹⁸ Włodzimierza Doleżana. Autor wykazywał wpływy sztuki japońskiej na europejską w ciągu ostatnich sześćdziesięciu lat, głównie na angielską i francuską. Jako przejęte elementy formy wymieniał tu przede wszystkim brak perspektywy, cienia, dekoracyjność, a samą sztukę Kraju Wschodzącego Słońca porównał do egipskiej, perskiej, romańskiej i gotyckiej. Doleżan zwracał uwagę na techniki takie, jak malowanie wodnymi farbami i tuszem, przedstawił również krótką historię sztuki japońskiej od VI wieku po drzeworyty okresu *ukiyo-e*. Sporo miejsca poświęcił współczesnej sztuce japońskiej, wskazywał na ścieranie się obecnie w malarstwie japońskim dwóch prądów: starojapońskiego i nowego, ze względu na czerpanie ze sztuki europejskiej nazwanego secesją. Opisał i zrecenzował wystawy artystów japońskiej secesji. *Sztuka japońska* jest zatem artykułem, który z jednej strony streszcza historię sztuki Kraju Wschodzącego Słońca (choć nie tak szczegółowo jak artykuł Daniłowicza-Strzelbickiego), z drugiej ma za zadanie przedstawić czytelnikom bieżące prądy w malarstwie japońskim z ich głównymi przedstawicielami, założeniami i problemami.

W artykule Piotra Chrzanowskiego *Pramacierz secesji, szkice o kulturze chińsko-japońskiej*¹⁹ z 1902 roku sztuka japońska skonstrastowana została z chińską przy jednoczesnym wykazaniu wpływu ich obu na europejską secesję i impresjonizm. Porównywanie sztuki chińskiej i japońskiej było rzeczą powszechną w tym czasie, szerzył się pogląd, według którego Japończycy nazywano młodszymi braćmi Chińczyków, podkreślano jednak, że to Japończycy osiągnęli doskonałość w rzemiośle artystycznym, wykazywano również wpływ warunków klimatycznych na rozwój sztuki – nieurodzajna ziemia, tajfuny, wulkany, trzęsienia ziemi i tsunami z jednej, piękno natury z drugiej strony miały kierunkować rozwój sztuki. Chrzanowski, podzielaający powyższe poglądy, w następujący sposób przedstawiał, w jakim stopniu sztuka japońska i chińska są do siebie niepodobne:

Chińczycy dzięki swej obfitej w dary spożywcze, ale niebłyszczącej pięknem ojczyźnie, dzięki spokojnemu biegowi historii, dzięki wreszcie swej nauce religii nie zdołali wysoko podnieść w sobie poczucie absolutnego piękna. [...] Japończycy na odwrót. W długiej walce o byt, wśród swej biednej, ale przepięknej ojczyzny, wśród nieustannych katastrof, klęsk i triumfów, obfitych w okrucieństwa, ale i w wielkie czyny, podobnie do Włochów średniowiecznych, wyrobili w sobie wielkie poczucie piękna, subtelny gust artystyczny, a ciągłe przyjacielsko-czułe obcowanie z naturą dało im możliwość poznać i zrozumieć jej piękno, upatrzeć go tam, gdzie go nie zobaczył mniej czujny na piękno Chińczyk²⁰.

¹⁷ Ibidem, s. 985.

¹⁸ W. Doleżan, *Sztuka japońska*, „Wędrowiec” 1901, s. 524, 544, 577.

¹⁹ P. Chrzanowski, *Pramacierz secesji, szkice o kulturze chińsko-japońskiej*, „Wędrowiec” 1902, s. 15, 24, 56, 76, 97, 116, 135, 198, 237, 273.

²⁰ Ibidem, s. 273.

Zestawienie sztuki japońskiej z chińską prowadzi do uwydatnienia zalet tej pierwszej, podkreślenia kunsztu Japończyków, ukazania ich filozofii artystycznej. Zetknięcie ze sztuką europejską, przejęcie jej form nie przyniosło w Japonii rezultatów, odtwarzanie i naśladowanie sprawiły, że dzieła te stały się karykaturą sztuki Zachodu. Natomiast niezwykle okazało się oddziaływanie w drugą stronę, jak twierdził autor:

Europa straciła wiarę w swe kultury piękna, przeto została przy samych tylko pięknych ich formach i przymusowo, obłudnie usiłując tworzyć „bez dogmatu”, wydała kwiaty bez woni [...] w chwilach najgorętszych poszukiwań niespodziewanie zoczyła sztukę rasy żółtej²¹.

Sztuka japońska wniosła zatem świeżość w zastygłe formy europejskie, uwolniła artystów z więzów malarstwa akademickiego, czerpali z niej niemalże wszyscy, lecz, jak twierdzi autor, wybiórczo i powierzchownie:

[...] prawdziwych treści sztuki japońskiej, niewymuszonego opiewania zarówno istniejącego, jak i wymarzonego, wykochanego piękna natury chyba nawet i secesjoniści nie dostrzegli, lecz do tego trzeba zdrowego, miłosnego obcowania z naturą, przejęcia się jej pięknem, zakochania się i szczerzej wiary w niego, do czego adepci sztuki europejskiej w obecnej niezdrowej, dekadencjonalnej atmosferze naszego otoczenia, chyba prędko nie dojdą²².

Krytyka artystów nie ogranicza się tutaj jedynie do samych form twórczych czy kanońców, jest również wytknięciem ich stylu życia, dekadencji i nihilizmu. Brak wiary i wartości ukazane są jako przyczyna upadku sztuki europejskiej, przeciwstawione im zostaje japońskie odczuwanie piękna. Mamy tu zatem nawołanie do kolejnej reformy w duchu sztuki japońskiej, nie chodzi jednak o rewolucję w zakresie formy wyrazu, lecz filozofii sztuki. Chrzanowski dostrzega możliwość odrodzenia właśnie w tej pierwotnej wierze w sztukę, w jej szczerości i całkowitym zaangażowaniu. Wymagałoby to jednak całkowitego przewartościowania, nowego artysty, ale też nowego odbiorcy, nowej wrażliwości. Pokazane są zatem nie tylko wpływy, ale wręcz wyższość sztuki japońskiej nad europejską.

Wpływy japońskie zauważalne są w „Chimerze” Zenona Przesmyckiego, można tu mówić o wielopoziomowych inspiracjach: japońskie motywy w szacie graficznej, artykuły podejmujące tematykę japońską, dążenie do doskonałości w wykonaniu. Pismo miało ponadto przypominać mangę – zbiór autonomicznych artykułów, które zebrane razem tworzą spójną całość. O sztuce japońskiej pisał Przesmycki w artykułach *Drzeworyt japoński*²³ oraz *Stara barbarzyńska Japonia*²⁴, w których krytyka europejskich odbiorców, ich „kontynentalnej czy szczepowej zarozumiałości” podparta była wiedzą o historii sztuki japońskiej oraz o jej oddziaływaniu na twórców i kolekcjonerów. Budując mapę wpływów, wyliczał autor popełnione błędy, już nie tylko ignorancję tłumu, ale płytkość i jednostronność w spostrzeżeniach znawców. Widziano bowiem styl japoński, nie dostrzegano jednak indywidualności artysty, cech własnych jego stylu. Nie rozumiano, jak wielkie znaczenie miało umiłowanie piękna i dążenie do doskonałości. W Europie spodobała się koncepcja artysty jako rze-

²¹ Ibidem, s. 274.

²² Ibidem.

²³ Z. Przesmycki, *Drzeworyt japoński*, „Chimera” 1901, t. I, z. 3, s. 490–531.

²⁴ Idem, *Stara barbarzyńska Japonia*, „Chimera” 1901, t. III, z. 9, s. 490.

mieślnika, który ozdabia i czyni pięknymi przedmioty użytkowe, natomiast nie rozumiano podstaw tego działania. Sztuka japońska zachwycała artystów, krytyków i kolekcjonerów, jednak dla większości z nich pozostawała obca. Drzeworyty, malarstwo japońskie okazały się formą dość prostą w odbiorze, formą, z której artyści europejscy mogli czerpać, natomiast filozofia sztuki, kultura, z której wywodziły się jej założenia pozostawały niezgłębione.

Zachwyty nad sztuką japońską przy jednoczesnym jej niezrozumieniu były również argumentami dla jej przeciwników. Zainteresowanie tą sztuką było uważane za pozę czy paryską modę. Jednak krytycy sztuki japońskiej podkreślali przede wszystkim jej barbarzyńskość wynikającą z azjatyckiego pochodzenia i zacofania cywilizacyjnego Japonii. Opowiadali się za patriotycznymi motywami w sztuce, twierdzili, że wymaga tego sytuacja polityczna narodu. Były to zatem hasła utylitaryzmu w sztuce, sztuka została podporządkowana idei. Malarstwo i literatura miały podtrzymywać nastroje patriotyczne w narodzie, integrować go i wychowywać. Wychwalano patriotyzm Grottgera i historycyzm Matejki, tych też malarzy stawiano za wzór dla innych twórców. Stanisław Witkiewicz tworzył styl polski w architekturze, opierając się na zakopiańskim budownictwie. Poszukiwano narodowego stylu polskiego, postulowano stworzenie polskiej szkoły malarstwa – grupy artystycznej, którą połączyłby ponadindywidualny styl. Podobny cel przyświecał Feliksowi Jasieńskiemu w jego japońskiej krucjacie; marzył mu się styl polski w sztuce, dlatego też wskazywał na Japończyków jako na naród, który potrafił wytworzyć styl narodowy indywidualny i oryginalny, wzbudzający zachwyt na całym świecie. Środki jednak przyćmiły cel, społeczeństwo oburzyło się, że prymitywny i barbarzyński naród jest mu dawany za przykład. Inaczej też wyobrażał sobie Jasieński styl narodowy, nie był on pogrążony w przeszłości i roztrząsaniu wydarzeń historycznych, nie był też podporządkowany poglądom politycznym, sztuka miała być wartością sama w sobie; o potencjale twórczym miała świadczyć doskonałość artystyczna dzieła, nie jego zaangażowanie polityczne. Owszem, zapał edukacyjny Jasieńskiego był ogromny, chodziło jednak o wyrabianie artystycznego gustu wśród odbiorców sztuki, o sposób rozumienia i odczuwania sztuki, nie o tworzenie narodowej tożsamości poprzez sztukę tendencyjną. Społeczeństwo jednak oczekiwało właśnie tendencji i utylitaryzmu w sztuce, rozrywki odpowiadającej jego bieżącym potrzebom i łatwej w odbiorze. Wartości estetyczne wciąż okazywały się drugorzędne. Więcej, z niechęcią przyjmowano rzeczy nowe, dotąd nieznanne, wychodzące poza wyuczony schemat postrzegania. Sztuka japońska jest tu doskonałym przykładem odrzucenia tego, co narodowo obce. Z niezrozumieniem spotykali się również polscy artyści wychodzący poza ramy malarstwa akademickiego – krytykowany był między innymi Władysław Ślewiński, członek Szkoły Pont-Aven Paula Gauguina; jego malarstwo wydawało się publiczności nie dość polskie, sugerowano mu podjęcie tematów patriotycznych. Mówiło się także o artystach jako o wynarodowionych kosmopolitach oderwanych od ojczyzny.

Próby edukacji społeczeństwa podjęte przez Jasieńskiego, artykuły Daniłowicza-Strzelbickiego, Doleżana, Chrzanowskiego i innych nie przyniosły takich rezultatów, jak wojna, którą Japonia w latach 1904–1905 prowadziła z Rosją. Po zdobyciu przez Japończyków przewadze militarnej, stali się oni dla Polaków bohaterami. Informacje z Kraju Kwitnącej Wiśni codziennie pojawiały się w polskich gazetach. Kraj ten z prymitywnego i zacofanego cywilizacyjnie wyrósł nagle na militarną i ekonomiczną potęgę. Po raz kolejny Japończycy zostali postawieni za wzór dla Polaków, tym razem jako pełni poświęcenia i waleczni żołnierze. Ten wzór został przyjęty z entuzjazmem, odpowiadał bowiem potrzebom politycz-

nym narodu. Japończycy pokazywali, że z Rosją można wygrać, mimo pozornie słabszych sił własnych. Zachwycały determinacja, odwaga i zdolności strategiczne japońskiego wojska. W tym czasie też wzrosło zapotrzebowanie na informacje o Japonii. Między artykułami o liczebności wojsk, ich wyposażeniu i zdolnościach militarnych, o rozwoju ekonomicznym i cywilizacyjnym, o szkolnictwie, kulturze i obyczajach, pojawiały się również te o sztuce. Żądne wiedzy społeczeństwo wchłaniało więc również i te wiadomości, prawdopodobnie ze wszystkiego rozumiejąc niewiele. Można stwierdzić, że stosunek do sztuki japońskiej

[...] był zależny, z jednej strony, od politycznych tendencji okresu i postaw tymi tendencjami spowodowanych, z drugiej zaś strony, od dominujących w owym czasie i w danym środowisku upodobań artystycznych. Bywało zaś i tak, że owe polityczne i artystyczne poglądy nie pozostawały bez wpływu na przebieg i charakter badań naukowych²⁵.

Przy czym nie było to zjawisko typowe jedynie dla społeczeństwa polskiego tego okresu, podobnie rzecz miała się na przykład w Anglii w stosunku do sztuki indyjskiej. Zainteresowanie sztuką państw azjatyckich było w wielu wypadkach uzależnione od aspiracji politycznych państw europejskich w tym regionie. Przypomnijmy, że zmiany polityczne w Japonii, nawiązanie stosunków handlowych, których następstwem był japonizm europejski, były wywołane działaniami Amerykanów na Pacyfiku. Jednak wcześniejsze podboje w tym regionie nie spowodowały tak wielkiego wstrząsu w sztuce europejskiej, nie zrewolucjonizowała jej sztuka chińska czy indyjska, to Japonia okazała się największym kulturowym odkryciem. Sztuka japońska była wyznacznikiem nowego, impulsem do zmian. Wśród postępowców i wśród wizjonerów wzbudzała zachwyt, skłaniała do eksperymentów, krytykowali ją natomiast konserwatyści, nazywając prymitywną, barbarzyńską i naiwną. Z czasem zaczęto przeciwstawiać materializm sztuki europejskiej spirytualizmowi sztuki Wschodu, często utożsamiano inspiracje sztuką Dalekiego Wschodu ze spirytualizmem czerpiącym z hinduizmu i buddyzmu. Fascynację sztuką japońską zaczęto łączyć z buddyzmem, spirytualizmem i wszystkim, co budziło skojarzenia z Dalekim Wschodem. Sztukę tę porównywano czy też mylono wręcz z chińską, przykładem może być Aleksander Świętochowski²⁶, który teatr japoński celowo porównał do „gracików i mebelków chińskich”. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że wzmożony handel z państwami azjatyckimi spowodował zalew rynku europejskiego wyrobami chińskimi i japońskimi produkowanymi wyłącznie na eksport, a co za tym idzie, nie najlepszej jakości. Moda na orientalizm, przejawiająca się w kolekcjonowaniu porcelany, przedmiotów wykonanych z laki i bambusa, szybko przybrała karykaturalną postać, ponieważ niedoświadczeni kolekcjonerzy kupowali wszystko, co im w ręce wpadło, a były to często przedmioty złej jakości, wybrakowane i ze sztuką Dalekiego Wschodu mające niewiele wspólnego. Takich to kolekcjonerów wyśmiewał Świętochowski, wynosząc przy tym nad orientalizm styl zakopiański. Nie można tutaj jednak zapominać o kolekcjach starannie tworzonych przez znawców sztuki, do takich należały między innymi kolekcja Feliksa Jasińskiego, Stanisława Dębickiego, Stanisława Glezmera czy Ignacego Jana Paderewskiego. Kolekcje te, dziś należące do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie,

²⁵ A. Jakimowicz, *Zachód a sztuka Wschodu*, Warszawa 1967, s. 123.

²⁶ A. Świętochowski, *P. Kisielewski o teatrze japońskim*, „Prawda” 1902, nr 9, s. 102.

świadczą o głębokim zainteresowaniu sztuką japońską, zwanym „japońskim szaleństwem”, w ostatnich dekadach XIX i pierwszych XX wieku. Po raz pierwszy też zbiory były kolekcjonowane świadomie i ze znajomością ich wartości – wcześniej eksponaty japońskie uważano za chińskie, miało to miejsce, na przykład w kolekcji orientalnej Augusta II.

Podsumowując, europejska fascynacja sztuką japońską nie pozostała bez wpływu na artystów polskich. Trudno to jednak nazwać jedynie paryską modą na orientalizm. Prace polskich artystów zachwycają oryginalnością, a inspiracje sztuką japońską, jej kompozycyjne i stylistyczne reguły, typowe dla niej motywy doskonale wpisują się w indywidualny styl twórców. W rezultacie obrazy inspirowane tą samą kulturą są od siebie zupełnie różne, formy zapożyczeń, stopnie inspiracji od siebie odległe. Sztuka japońska wzbogaciła indywidualne style artystyczne, japonizującym artystom udało się jednak uniknąć szablonowości. Koncepcja drzeworytów *ukiyo-e* była zbieżna z założeniami sztuki dla sztuki w swej dekoracyjności, opiewaniu ulotnego piękna, szukaniu tematu w życiu codziennym i stała się jedną z podstaw impresjonizmu, postimpresjonizmu, symbolizmu i secesji. Przedstawiciele tych nurtów przeciwstawiali się utylitaryzmowi w sztuce, jej politycznemu podporządkowaniu, które wyjątkowo silne było na ziemiach polskich pod zaborami. Stosunek do sztuki japońskiej był zatem zależny od poglądów na sztukę w ogóle, zachwycali się nią moderniści, przeciwstawiali zwolennicy malarstwa patriotycznego w grottgerowskim stylu. Nie sztuką, ale działaniami politycznymi i militarnymi zyskała sobie Japonia uznanie polskiego tłumu. Jednak artystyczny ferment, jaki wywołała na przełomie XIX i XX wieku, zaowocował dziełami wybitnych twórców, zmianą w postrzeganiu sztuki oraz służył wyrobieniu artystycznego gustu. Sztuka japońska wstrząsnęła malarstwem europejskim, wyrwała je z reguł akademizmu i skierowała na nowe tory, stała się podwaliną dla sztuki nowoczesnej.

**Kioto, Ginkakuji (Srebrny
Pawilon), wrzesień 2010**
(fot. A. Bednarczyk)

