

Yue Mingchunxiao¹

Oddziaływanie sztuki Dalekiego Wschodu w Polsce od końca XIX do XX wieku

Wprowadzenie

Przedmiotem niniejszej pracy jest oddziaływanie kultury Dalekiego Wschodu w Polsce od końca XIX do XX wieku. Za główny przedmiot badań przyjęto wpływy z krajów wschodnich, które dotyczą głównie sztuki chińskiej i japońskiej. W pracy starałam się uzupełnić analizę charakterystyki rozwoju sztuki polskiej pod koniec XIX i XX wieku oraz jego przyczyn, takich jak m.in. to dlaczego Polacy zwrócili uwagę na sztukę japońską.

Powyższy temat skłonił mnie do przestudiowania kilku źródeł. Po pierwsze, zagadnienia dotyczące sztuki są rozległe. Wszyscy stykamy się ze sztuką na co dzień, jest ona nośnikiem ludzkich emocji i rzeczywistości. Po drugie, wymiana międzykulturowa jest ważną częścią historii świata. Wschód i Zachód są daleko od siebie, ale często się komunikują i mają długą historię. Przy pisaniu pracy wykorzystałam zarówno polską, jak i chińską literaturę, w tym czasopisma, książki i materiały internetowe. Obecnie nie ma wielu artykułów skupiających się na polskiej historii sztuki w Chinach. Praca doktorska Hu Qingqinga, 《新中国的对外美术交流展研究（1949–1966）》 [„Studium wymiany dzieł sztuki z zagranicą w nowych Chinach (1949–1966)”, opisuje zagraniczne rozpowszechnianie chińskiej sztuki w XX wieku. Istnieje względna obfitość zagranicznych artykułów na tematy kultury Dalekiego Wschodu

¹ Lic., Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Tsinghua, Chińska Republika Ludowa; celinayuexx@163.com; ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-3542-6394>.

i japonizmu. Na przykład artykuł Piotra Sławskiego *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885–1939)* przedstawia japonizm i wymienia ważnych artystów wskazanego okresu, a praca Małgorzaty Marii Grąbczewskiej *Patrząc na Wschód? Japońskie inspiracje Karola Mondrala* ukazuje wpływy kultury japońskiej w kontekście twórczości artysty.

Praca podzielona jest na cztery części. Chronologicznie obejmuje ona okres Młodej Polski, dwudziestolecie międzywojenne oraz okres współczesny po II wojnie światowej. W pierwszej kolejności omówiony zostanie japonizm i jego rozwój w Polsce na przełomie XIX i XX wieku. Następnie zostanie zbadane, dlaczego kultura japońska była tak pożądana przez Polaków. W każdym podrozdziale przedstawieni i przeanalizowani będą reprezentatywni polscy artyści i wybrane dzieła sztuki.

Celem badawczym pracy jest przede wszystkim przybliżenie polskich artystów, kolekcjonerów i dzieł artystycznych XIX i XX wieku. Ponadto podsumowana zostanie charakterystyka rozwoju sztuki polskiej w tym okresie oraz jego przyczyny. Aby osiągnąć założony cel, do analizy wyników badań chińskich i zachodnich uczonych dodam własne doświadczenia życiowe i opinie.

Japonizm i jego rozwój w Polsce na przełomie XIX i XX wieku

Od końca XIX do początku XX wieku, czyli w okresie modernizmu (1890–1914), wpływy Japonii i jej sztuki w Europie wciąż rosły. Epoka ta jest również powszechnie znana w Polsce jako „Młoda Polska” (epoka, która trwała od ostatniej dekady XIX wieku do końca I wojny światowej)². Wielu polskich artystów zetknęło się z wielką falą sztuki japońskiej podczas pobytu we Francji w latach 80. XIX wieku³. O znaczącym wpływie japonizmu na Polskę można przekonać się w oparciu o liczne przykłady, m.in. poprzez silną promocję przez artystów i kolekcjonerów (np. przez Feliksa „Mangghę” Jasieńskiego), wykorzystywanie przez malarzy motywów i perspektyw obserwacyjnych z Japonii (m.in. *ukiyo-e*, japońskie drzeworyty i lalki), czy podróże do krajów orientalnych i ich

² M. Naskręt, *Młoda Polska*, <https://polszczyzna.pl/mloda-polska-epoki-literackie/> (dostęp: 19.02.2023).

³ O. Pikul, *Wpływ kultury Dalekiego Wschodu na martwą naturę w sztuce polskiej na przełomie XIX/XX w.*, „Młoda Humanistyka” 2018, nr 13(3), s. 1.

dokumentację (np. przez Juliana Fałata). Inspiracje z Dalekiego Wschodu wpływały nie tylko na tworzenie sztuki, ale także na gusta kolekcjonerów i wykształconego mieszczaństwa. Sztuka japońska była źródłem inspiracji w tradycyjnym, wspomnianym wyżej sensie, ale przede wszystkim emancypacją energii twórczej i kreatywności artystów wychowanych w sztywnej, nakazowej sztuce akademickiej⁴.

Zanim przyjrzymy się rozpowszechnieniu i rozwojowi japonizmu, należy zdefiniować to zjawisko. Anna Król w książce *Japonizm polski* wskazuje, że termin 'japonizm' po raz pierwszy pojawił się w 1872 roku i został ukuty przez Francuzów Julesa Claretie i Philippe'a Burty'ego. Termin ten jest szerokim określeniem zakładającym znajomość sztuki japońskiej⁵. Japonizm może być rozumiany jako dziedzina wiedzy badająca wpływ sztuki japońskiej na kulturę i sztukę europejską, a jego definicja wyłania się wraz z trendem, do którego się odnosi⁶. Pojęcie to oznacza pasję kolekcjonerską, chęć podróży do kraju Kwitnącej Wiśni, stan umysłu oraz mnogość odniesień estetycznych na styku dwóch kultur – europejskiej i japońskiej⁷. Można powiedzieć, że termin oznacza upodobanie do sztuki i estetyki japońskiej w ogóle, nieograniczone do konkretnego okresu historycznego oraz do wszystkich przejawów tego upodobania.

Lata odizolowania sprawiły, że sztuka japońska była zupełnie nieznaną w Europie do czasu, gdy statki dowodzone przez komodora Matthew Perry'ego zakotwiczyły w Zatoce Tokijskiej w 1853 roku. Zniesienie japońskiej polityki odosobnienia, znanej jako „sakoku”, pozwoliło na rozwinięcie fascynacji Japonią na Zachodzie⁸. W krótkim czasie zaintereso-

⁴ M.M. Grąbczewska, *Patrząc na Wschód? Japońskie inspiracje Karola Mondrala*, [w:] *Karol Mondral (1880–1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, red. B. Chojnacka, M.F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2013, s. 83.

⁵ A. Król, *Japonizm polski*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011, s. 11.

⁶ M. Maśka, *Drzeworyt japoński a sprawa polska – o japońskich aspektach batalii o nową sztukę*, „Litteraria Copernicana” 2014, nr 2(14), s. 141.

⁷ H. Ratuszna, „...i jak motyle w barwnym ogrodzie...” – uwagi o japonizmie w twórczości Tadeusza Micińskiego, [w:] *Tadeusz Miciński i ludzie epoki: studia*, red. M. Bajko, J. Ławski, U.M. Pilch, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 72.

⁸ P. Szałwski, *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885–1939)* [Rozprawa doktorska, University of the Arts London], Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) 2013, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205>, s. 46.

wanie „japonikami” stało się oznaką dobrego smaku, a sztuka japońska po raz pierwszy rozwinęła się we Francji w latach 50. i 60. XIX wieku⁹. Francuski grafik Felix Braquemond odkrył w 1856 roku mangę Hokusai, a następnie w latach 60. powstało w Paryżu towarzystwo La Société Japonaise, które stanowiło dla miłośników Japonii miejsce wymiany i handlu¹⁰. Tendencje te od lat 60. XIX wieku oddziaływały na większość krajów Europy Zachodniej, w tym także na Polskę. Jednym ze sposobów ich rozprzestrzeniania się były wyjazdy artystów i amatorów sztuki do Francji. Poprzez przeglądanie dzieł i wystaw poznawali oni i przyjmowali nową estetykę¹¹. Paryż można nazwać kolebką polskiego japonizmu, nie tylko dlatego, że to tam polscy malarze, graficy, rzeźbiarze i inni ludzie związani ze sztuką po raz pierwszy odkryli sztukę japońską i ukształtowali ważne idee, które napędzały rozwój polskiego japonizmu, ale także dlatego, że nad brzegiem Sekwany powstawały polskie kolekcje sztuki japońskiej i dalekowschodniej¹². Choć japonizm w sztuce i kulturze polskiej rozwinął się pod koniec XIX wieku, a więc około 20 lat później niż w innych krajach Europy Zachodniej, był on w Polsce zjawiskiem o ogromnym zasięgu, przebiegającym równoległe do innych nurtów artystycznych i przenikającym się z nimi¹³. Zamiast prostego kopiowania japońskich rekwizytów, polscy artyści wprowadzali nowe motywy i pomysły w służbie osobistej ekspresji emocjonalnej i potrzebom epoki.

Feliks „Manggha” Jasieński ma prawo być nazywany ojcem chrzestnym polskiego japonizmu, bo gdyby nie jego aktywność we wszystkich aspektach życia artystycznego, japonizm w Polsce mógłby być tworem krótkotrwałym i mało znaczącym¹⁴. Ten innowacyjny polski modernista mieszkając w Paryżu w latach 80. XIX wieku gromadził różne dzieła sztuki japońskiej, a po powrocie do kraju podjął się zadania rozpowszechnienia w Polsce sztuki japońskiej¹⁵. Wystawa Jasieńskiego w warszawskiej Zachęcie na przełomie lutego i marca 1901 roku była punktem przełomowym

⁹ M. Maśka, op. cit., s. 139.

¹⁰ Ibidem, s. 139–140.

¹¹ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 83.

¹² O. Pikul, op. cit., s. 2–3.

¹³ Ibidem, s. 1.

¹⁴ P. Szałowski, op. cit., s. 89.

¹⁵ Ibidem, s. 33.

dla rodzimego japonizmu¹⁶. Około 6,5 tys. zadziwiających dzieł sztuki japońskiej, w tym obrazy, ekrany haftowane, rzeźby, tkaniny, kimona, pasy obi, laki, ceramika, emalie, metaloplastyka oraz manga Hokusai, stanowią większość jego kolekcji¹⁷. Dotychczas zbiór ten był największy i najcenniejszy w Polsce. Najważniejszym tekstowym wkładem Jasieńskiego w polski japonizm jest *opus magnum* „Manggha” z 1901 roku, w którym pisarz ostro krytykuje wszelkie aspekty kultury europejskiej, podkreślając jednocześnie pozytywną ocenę sztuki i kultury japońskiej¹⁸. Jasieński zwraca uwagę, że Japończycy są narodem, któremu udało się stworzyć własny styl sztuki, dając tym samym przykład Polakom. Twierdzenie, że Polska nie ma własnej sztuki narodowej rozgniewało większość ludzi; uznano za obraźliwe wywyższanie ponad nich Japończyków, którzy byli wówczas postrzegani jako barbarzyńcy. Jednak wykorzystanie przez Jasieńskiego Japończyków jako wzorów do naśladowania było tylko środkiem do celu, jakim było stworzenie polskiego stylu artystycznego, wyrobienie gustu społecznego w sztuce i polepszenie standardu artystów¹⁹. Oprócz tego Jasieński miał również istotny wpływ na odnowienie grafiki artystycznej. Stowarzyszenie Grafików Polskich, założone przez niego i innych w 1902 roku, wymieniało grafikę japońską jako jedno z najważniejszych źródeł inspiracji. Drzeworyty Hiroshigeko i Hokusai są również dobrze znane polskiej publiczności²⁰. Wpływ Jasieńskiego na świat sztuki przejawiał się na rozmaite sposoby (wystawy, krytyka artystyczna, mecenat artystyczny, edukacja artystyczna, muzealnictwo, czy kolekcjonerstwo) i nieustannie inspirował innych artystów do podejmowania nowych tendencji artystycznych. O jego aurytetycie wśród polskich artystów najlepiej świadczy duża liczba portretów, które dla niego namalowali²¹.

Julian Fałat uważany jest za jednego z najwcześniejszych i najbardziej entuzjastycznych zwolenników japonizmu w Polsce, a także za jedyne go malarza w sztuce polskiej około 1900 roku, który znał Azję Wschodnią²².

¹⁶ O. Pikul, op. cit., s. 3.

¹⁷ P. Szałowski, op. cit., s. 91.

¹⁸ Ibidem, s. 33–34.

¹⁹ M. Maśka, op. cit., s. 142.

²⁰ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 84–85.

²¹ P. Szałowski, op. cit., s. 94.

²² J. Malinowski, *Polish-Chinese art relations in the 19th and 20th century*, „Art of the Orient” 2019, nr 8(1), s. 146.

Czas spędzony w Japonii w 1885 roku podczas podróży dookoła świata z Edwardem Simmlerem naprowadził go na „japońską drogę” i w konsekwencji rozpoczął historię polskiego japonizmu²³. Fałat był pełen podziwu i entuzjazmu dla Japonii i sztuki japońskiej:

Mój podziw dla Japonii i Japończyków po prostu nie zna granic. Znajduję wytłumaczenie dla wszystkich ich wad; usprawiedliwiam ich nienawiść do Europy. [...] ich poczucie humoru, poezja i natura; ich stara sztuka, która wraz ze sztuką chińską – nie ma sobie równych na całym świecie, zmuszają mnie do podziwiania i uwielbiania ich. Co więcej, pobyt w Japonii uprzyjemnia uprzejmość, którą spotyka się niemal wszędzie, a która szczególnie rzuca się w oczy u zwykłych ludzi²⁴.

Po powrocie do kraju artysta zaczął organizować objazdowe wystawy akwareli i szkiców ołówkiem, które wędrowały do wszystkich polskich miast²⁵. Łatwo zauważyć, że kontakt z krajami azjatyckimi był decydującym impulsem dla rozwoju artysty. Po objęciu pod koniec XIX wieku stanowiska dyrektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych dostosował on swoją kadrę pedagogiczną, zapraszając do niej artystów, którzy wpisywali się w rodzące się nowe trendy artystyczne. Artyści ci stali w opozycji do akademizmu i historyzmu, które wcześniej stanowiły dwa filary akademii²⁶. Fałat nie tylko przyczynił się do rozpowszechnienia sztuki japońskiej w Polsce, ale także zmienił paradygmat edukacji artystycznej.

Pod wpływem fali japonizmu znalazło się wielu innych polskich artystów. Leon Wyczółkowski za najcenniejsze doświadczenie z Japonii uznał natychmiastowość tworzenia, przejawiającą się m.in. w tym, że japońscy malarze i kaligrafowie pracowali często w bardzo krótkim czasie²⁷. Nacisk Wyczółkowskiego na poszukiwanie różnych technik i środków wyrazu w grafice nakładał się na fascynację drzeworytem i estetyką japońską²⁸. Olga Boznańska była jedną z najbardziej znaczących artystek japonizujących nie tylko w dobie polskiego modernizmu, ale jeszcze wcześniej

²³ P. Sptański, op. cit., s. 57.

²⁴ J. Fałat, *Pamiętniki (Diaries)*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1987, s. 130.

²⁵ P. Sptański, op. cit., s. 61.

²⁶ Ibidem, s. 63–64.

²⁷ Ibidem, s. 216.

²⁸ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 85.

i przez całe dwudziestolecie międzywojenne²⁹. W *Portrecie młodej kobiety z czerwoną parasolką* (1892) artystka łączy japońskie kimono i orientalną parasolkę z zachodnim kapeluszem w kompozycji *ukiyo-e*, a obraz ten jest jednym z najwcześniejszych inspirowanych Japonią przykładów jej twórczości³⁰. Lista tematów i motywów wybieranych przez Karola Mondrała daleka jest od wzniosłości sztuki akademickiej i symboliczno-metaforycznej estetyki Młodej Polski, a bliższa intymności japońskich drzeworytów³¹. Wiele elementów sztuki japońskiej i nowych perspektyw obserwacji zostało wchłoniętych i wykorzystanych przez malarza, np. często pojawia się w jego obrazach wyniesienie pojedynczego drzewa lub wielu drzew do głównego tematu, forma ekspresji spotykana w sztuce zachodniej w drzeworytach *ukiyo-e*³². Podobna kompozycja pojawia się w serii *Trzydzieści sześć widoków na górę Fuji* Hokusai.

Przyczyny rozwoju japonizmu polskiego i jego charakterystyka

Przez całą drugą połowę XIX i początek XX wieku, czyli okres „Młodej Polski”, Japonia i jej kultura widoczne są na wielu płaszczyznach malarstwa, zarówno w sposób dosłowny – postaci w kimonach, drzeworyty zdobiące ściany i ceramika; jak i pośrednio, poprzez zastosowanie określonych perspektyw i dominujących elementów w kompozycji. Inspiracje z Dalekiego Wschodu wpływały na tworzenie sztuki, a także na gusta kolekcjonerów i wykształconego mieszczaństwa³³. Początkowo jednak sztuka japońska spotykała się w Polsce z niezrozumieniem i wrogością, związaną z zachodnią ignorancją i uprzedzeniami wobec nowego³⁴, a także z oczekiwaniami polskiego społeczeństwa wobec dzieł sztuki w okresie zaborów.

Po trzecim rozbiórce w 1795 roku artysta był postrzegany jako reprezentant narodu podporządkowanego. Aspiracje kulturalne i wartości artystyczne mierzono w kategoriach patriotyzmu, celebracji historii, pod-

²⁹ P. Sptański, op. cit., s. 69.

³⁰ Ibidem, s. 71.

³¹ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 86.

³² Ibidem.

³³ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 83.

³⁴ P. Sptański, op. cit., s. 19.

trzymywania tradycji narodowych i pragnienia wolności³⁵. W ówczesnej Polsce, w społeczeństwie wciąż żyjącym pamięcią o powstaniu i nadzieją na odzyskanie niepodległości, od dzieł sztuki oczekiwano patriotycznego wydzwiku i narodowych akcentów, natomiast sztuka japońska wydawała się początkowo przeciwieństwem oczekiwań społeczeństwa. Wystawa zorganizowana przez Jasieńskiego w 1901 roku nie została dobrze przyjęta przez warszawską publiczność, która nawet zniszczyła eksponaty³⁶. Dopiero kolejna duża wystawa w Krakowie w 1905 roku, na której zaprezentowano dzieła Hokusai Katsushika, Utamary Kitagawa, Kuniyoshi Utagawy, Toyokuni Utagawy, Harunobu Suzuki, Korina Ogaty i Kunisady Utagawy, przyniosła powszechne zainteresowanie drzeworytem japońskim. Uświadomiono sobie, że może on wnieść nową kreatywność do rodzimej sztuki³⁷.

W okresie Młodej Polski pojawiły się różne szkoły artystyczne, takie jak realizm, symbolizm i ekspresjonizm, a sztuka japońska odegrała w nich wszystkich istotny wpływ. Paweł Chrzanowski tak to opisuje:

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 upatrzyła w niesymetrycznej harmonii i poetycznych, wymarzonych, fantastycznych liniach i barwach sztuki japońskiej, najodpowiedniejsze szaty dla swoich nadziemskich chorowitych halucynacji³⁸.

Koncepcja sztuki japońskiej, zwłaszcza drzeworytów *ukiyo-e*, odpowiadała hasłu Młodej Polski „sztuka dla sztuki”. Sztuka była dekoracyjna, sławiła ulotne piękno i szukała tematów w życiu codziennym; stała się jednym z fundamentów impresjonizmu, postimpresjonizmu, symbolizmu i secesji. Przedstawiciele tych nurtów sprzeciwiali się utylityzmowi w sztuce i jej politycznemu podporządkowaniu, które było szczególnie silne na ziemiach polskich pod zaborami³⁹. Moderniści szukali na Wschodzie nowości, tematów, form, bogactwa duchowego, aby odnowić sta-

³⁵ Ibidem, s. 51.

³⁶ M. Maśka, op. cit., s. 141.

³⁷ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 84.

³⁸ M. Maśka, op. cit., s. 140.

³⁹ Ibidem, s. 148.

rzejącą się Europę i ocalić pierwotne wartości sztuki⁴⁰. Rozkwit wywołany przez japonizm przyniósł do Polski twórczość wybitnych artystów i przyczynił się do rozwoju gustów artystycznych obywateli.

Sztuka japońska wniosła świeżość do zastałych form europejskich, wyzwalając artystów z ograniczeń malarstwa akademickiego i wzbogacając ich drogi ekspresji. Celowe wykorzystanie pustej przestrzeni w malarstwie wywodzi się z japońskich drzeworytów. W takich pracach przestrzeń ma znaczenie symboliczne i jest elementem tworzącym kompozycję i wzmacniającym treści ekspresyjne⁴¹. Warto zauważyć, że pustka odgrywa ważną rolę w sztuce Młodej Polski. Pozwala ona wyrazić ludzkie poczucie samotności, gdyż to odizolowane i opuszczone miejsce jest zawsze pełne negatywnych emocji. *Kachō-ga* to jeden z najważniejszych tematów artystycznych japońskich twórców, oznaczający „malowanie kwiatów i ptaków”. Według buddyzmu nawet najdrobniejsze byty są przejawem życia, więc pospolite kwiaty, trawy, ptaki, ryby i owady mogą być tematem obrazu lub drzeworytu⁴².

Astry są często głównym tematem prac Władysława Ślewińskiego, na przykład *Astry w wazonie* (1907). Chryzantemy, które są symbolicznie ważne dla kultury Dalekiego Wschodu, pojawiają się w obrazach takich artystów jak Olga Boznańska, Józef Pankiewicz czy Leon Wyczółkowski⁴³. Anemon, inaczej zawilec, symbol wrażliwości, był najpopularniejszym kwiatem wśród artystów młodopolskich⁴⁴. Dzieła przedstawiające naczynia ceramiczne należą do największej grupy japońskiego malarstwa martwej natury. Choć porcelanę zaczęto produkować w Japonii dopiero w XVII wieku, czyli jakieś osiem wieków po Chinach, to stała się ona tak popularna na Zachodzie, że była importowana w dużych ilościach przez Kompanię Wschodnioindyjską⁴⁵. Orientalne motywy tkanin również często towarzyszyły porcelanie, tworząc tło na pierwszym planie⁴⁶. Obok różnych rekwizytów polscy artyści sięgnęli po zupełnie nową

⁴⁰ H. Ratuszna, op. cit., s. 72.

⁴¹ K.A. Kesling, *Inspiracje sztuką japońską we wczesnych grafikach Jana Rubczaka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2020, nr 81(4), s. 633.

⁴² O. Pikul, op. cit., s. 15–16.

⁴³ Ibidem, s. 19.

⁴⁴ Ibidem, s. 20.

⁴⁵ Ibidem, s. 10.

⁴⁶ Ibidem, s. 14.

perspektywę twórczą. W sztuce japońskiej prostolinijny podział przestrzeni poprzez zakratowania był oddawany za pomocą drzew. W wielu pejzażach Karola Mondrala, takich jak *Nad Sekwaną* z 1910 roku czy w pejzażach wiejskich z 1912 roku, jako pierwszy plan wykorzystana jest ściana splecionych ze sobą gałęzi. Drzewo na pierwszym planie jest zwykle imponujące i wyraziste, rysowane mocnymi liniami, kontrastujące z płaskim monochromatycznym podłożem lub niebem za nim; jest najważniejszym elementem kształtującym przestrzeń i dzielącym ją na malarskie domeny. Ta technika kompozycyjna była często stosowana przez polskich malarzy i grafików, takich jak Józef Pankiewicz, Jan Stanisławski czy Leon Wyczółkowski⁴⁷. Według Ireny Kossowskiej w filozofii i interpretacji Młodej Polski drzewo „zyskało wymiar symboliczny, dawało wyraz panteistycznej postawie polskich modernistów poszukujących przejawów duchowej esencji natury”⁴⁸. Inspiracją dla Jana Rubczaka była sztuka japońska w zakresie otwartości przestrzeni obrazowej, kompozycji opartej na zasadzie asymetrii, podniesienia lub obniżenia punktu obserwacji, fragmentaryczności kadrowania czy akcentowania pierwszego planu⁴⁹. Pod koniec XIX wieku pojawiła się również „perspektywa ptasia”, w której wysoki punkt widzenia połączony jest z maksymalnym obniżeniem horyzontu. Była to wówczas rewolucyjna perspektywa obserwacji, gdyż sprawiała wrażenie autonomizacji zjawisk przyrody⁵⁰.

Jeżeli podzielić XIX- i XX-wieczny polski entuzjazm dla Japonii na dwa okresy, to pierwsza fala napędzana była głównie działalnością wystawienniczą i pisarską Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego, a druga miała miejsce po wojnie rosyjsko-japońskiej z 1904 roku. Ta druga dała początek politycznie nacechowanemu polskiemu japonizmowi, który odróżniał się od tego z innych krajów europejskich. Wydarzenie historyczne, jakim był udany atak Cesarskiej Marynarki Wojennej Japonii na rosyjską Flotę Dalekowschodnią, miało głęboki wpływ na kształtowanie się obrazu Japonii i Japończyków w polskiej świadomości narodowej, a jednocześnie na rozwój polskiego japonizmu⁵¹. Po uzyskaniu przez Japończyków

⁴⁷ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 86.

⁴⁸ I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000, s. 80.

⁴⁹ K.A. Kesling, op. cit., s. 638, 645.

⁵⁰ M.M. Grąbczewska, op. cit., s. 89-90.

⁵¹ P. Sptański, op. cit., s. 110.

przewagi militarnej stali się oni w oczach Polaków wzorami do naśladowania. Wiadomości z kraju Kwitnącej Wiśni, artykuły o jego rozwoju gospodarczym i kulturalnym pojawiały się codziennie w polskich gazetach. Można powiedzieć, że stosunek do sztuki japońskiej zależał z jednej strony od ówczesnych tendencji politycznych i wynikających z nich postaw, a z drugiej od gustów artystycznych panujących w danym czasie w określonym środowisku⁵². W ciągu zaledwie trzech lat, od czasu braku akceptacji do wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej, polskie spojrzenie na ten azjatycki kraj przekształciło się z gorszego, niecywilizowanego, obcego narodu o obrzydliwej sztuce w szanowane i uznawane za wybitne źródło inspiracji⁵³. Na tym etapie Japonia była uważana za wzór do naśladowania dla Polaków, nie tylko w zakresie sztuki i kultury, ale także w sferze moralności społecznej, a nawet w światopoglądzie⁵⁴.

Sztuka japońska wyznaczyła sztuce europejskiej nową trajektorię, wolną od reguł sztuki akademickiej, a tym samym stała się podstawą sztuki nowoczesnej⁵⁵. Obok studiowania i akceptacji sztuki japońskiej polscy artyści nadal poszukiwali własnych, lokalnych cech i stylów wypowiedzi. Oprócz odwzorowania tematów, środków stylistycznych i technik, polscy artyści z pietyzmem i wielką uwagą podchodzili do egzotycznej symboliki⁵⁶. Zamiast dosłownie powoływać się na rozwiązania japońskie, wykorzystywali japonizm jako impuls do zmian, włączając do niego rodzime cechy, takie jak efemeryczna i krucha idea Młodej Polski. Pod koniec XIX i w XX wieku, zagrożeni podziałem, szukali narodowej tożsamości poprzez odrębny styl.

Związki innych kultur Dalekiego Wschodu z Polską w XIX i XX wieku

O ile wpływy kraju Kwitnącej Wiśni z pewnością są zauważalne na polskiej scenie artystycznej XIX i XX wieku, o tyle należy przyznać, że wpływy kultur innych krajów Dalekiego Wschodu na Zachodzie również nie

⁵² M. Maśka, op. cit., s. 146–147.

⁵³ P. Szałowski, op. cit., s. 110.

⁵⁴ Ibidem, s. 231.

⁵⁵ M. Maśka, op. cit., s. 148.

⁵⁶ O. Pikul, op. cit., s. 21–22.

zanikły. Rzeczywiście, dla Zachodu fakt, że dany przedmiot pochodzi dokładnie z Japonii czy Chin, często nie jest najważniejszy; liczy się to, że jest dalekowschodni, obcy i interesujący⁵⁷.

Wizerunki chińskich kupców, ich obyczajów i domów, pojawiły się w połowie i pod koniec XIX wieku na obrazie Jana Damela *Chińscy kupcy w Mimachinie* (1831–1835) oraz w dziełach Bronisława Zaleskiego⁵⁸. Podczas podróży po świecie zrealizowanej pod koniec XIX wieku, Julian Fałat zatrzymał się w Hongkongu. Malarza urzekły malownicze chińskie uliczki i zaułki oraz życie całych chińskich rodzin na statkach. W miejscowym porcie Fałat podziwiał „niezliczone malownicze łodzie, o żaglach przypominających skrzydła motyla i statki o najróżniejszych kształtach i kolorach”⁵⁹. Ze szkiców powstałych w trakcie podróży wykonał serię ponad 50 akwarel, które po powrocie do kraju zaprezentował na dużej wystawie w Warszawie pod koniec 1885 roku.

W malarstwie polskim przełomu wieków, oprócz wspomnianego wcześniej silnego trendu japonizmu, pojawiło się także zainteresowanie sztuką chińską. Na obrazie Józefa Mehoffera *Europa jubilans* (1905), przedstawiającym mieszkanie Feliksa Jasieńskiego, znalazły się chińskie dzieła sztuki, m.in. brązowa rzeźba chińskiego smoka⁶⁰. Na obrazie figuralnym Tadeusza Makowskiego *Dziewczyna i chińskie znaki* (1906) za dziewczyną widać chiński zwój przedstawiający scenę dworską. Tymczasem pierwsza chińska dekoracja porcelanowa pojawia się na obrazie Eugeniusza Zaka *Martwa natura z chińską porcelaną* (1906).

Jednym z artystów, który najbardziej interesował się malarstwem chińskim i je studiował w stopniu rzadko spotykanym w Europie był Eugeniusz Zak. Wykorzystywane przez artystę motywy spiętrzonych na wodzie skał, sylwetek gór na horyzoncie oraz ekspresyjnych sylwetek drzew i odległych stożkowych gór na zamglonym tle świadczą o wpływach chińskich⁶¹. Na jego obrazie pejzażowym *Idylla – krajobraz z leżącym nad wodą mężczyzną* z 1913 roku widać, że gładka powierzchnia wody stanowi tło dla

⁵⁷ B. Łakomska, *Percepcja Dalekiego Wschodu w Europie Zachodniej*, [w:] *Miłośnicy „chińskości” w dawnej Polsce – od siedemnastego do początków dziewiętnastego wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008, s. 26.

⁵⁸ J. Malinowski, op. cit., s. 142.

⁵⁹ Ibidem, s. 144.

⁶⁰ Ibidem, s. 146.

⁶¹ Ibidem, s. 148.

dekoracyjnych, niemal kaligraficznych roślin w lewym dolnym rogu, odzwierciedlających inspirację sztuką Dalekiego Wschodu⁶². W twórczości Zaka koncepcja idealnego pejzażu inspirowana jest malarstwem dynastii Song. Drugi cykl sielanek Zaka zakorzeniony jest w akademickim malarstwie kręgu Cesarskiej Akademii Malarstwa w Hangzhou w okresie Południowej dynastii Song⁶³. Chińscy artyści tego okresu raczej nie wskazywali kierunku padania światła słonecznego, lecz równomiernie rozprawdzali je po całym obrazie⁶⁴. I tak w dziełach takich jak *Rybak* (1914) czy *Akt na tle pejzażu* (1922) widać, jak tło stopniowo nabiera monochromatycznego, złotego odcienia. Kaligraficzny wykwint gestów Zak zaczerpnął ze sztuki chińskiej, tworząc muzyczny, sielski rytm⁶⁵. Dzięki wprowadzeniu chińskich motywów pejzażowych i nowych ustawień przestrzennych innowacyjny styl Zaka zyskał w latach 20. powszechne uznanie⁶⁶.

Na uwagę zasługuje również rozwój sztuki w Polsce po okresie Młodej Polski. Jeśli chodzi o wspomniane wcześniej obszary inspiracji japońskich, to koniec I wojny światowej zapoczątkował nową erę w sztuce polskiej⁶⁷. Nawiązanie formalnych stosunków dyplomatycznych między Japonią a ponownie niepodległą Polską w marcu 1919 roku zainicjowało rozwój różnych organizacji, instytucji, inicjatyw i działań⁶⁸. Popularyzacja wiedzy o Japonii w Polsce ułatwiła wymianę kulturalną między obiema stronami. Pierwszy bezpośredni kontakt artystów polskich i japońskich w dwudziestoleciu międzywojennym przyczynił się również do powstania większej liczby przykładów japonizmu⁶⁹. Inspiracje japońskie w sztuce polskiej w tym okresie należy traktować jako kontynuację fascynacji modernizmu Japonią i jej sztuką, a punkt ciężkości natchnienia przesunął się z malarstwa na grafikę⁷⁰. II wojna światowa nie położyła kresu zainteresowaniu Japonią i jej sztuką także w Polsce. Poza malarstwem, powo-

⁶² P. Bień, *Eugeniusz Zak i jego sielanki*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/eugeniusz-zak-i-jego-sielanki/> (dostęp: 19.02.2023).

⁶³ J. Malinowski, op. cit., s. 148.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ P. Bień, op. cit. (dostęp: 19.02.2023).

⁶⁶ J. Malinowski, op. cit., s. 150.

⁶⁷ P. Szałowski, op. cit., s. 173.

⁶⁸ Ibidem, s. 177.

⁶⁹ Ibidem, s. 173.

⁷⁰ Ibidem, s. 179.

jenne przejawy japonizmu w sztuce polskiej znalazły się także w teatrze, scenografii, plakacie i filmie⁷¹.

Nie mniejsze znaczenie miała w XX wieku wymiana między Polską a Chinami w dziedzinie sztuki. W okresie międzywojennym w Chinach mieszkało trzech polskich malarzy. Karol Frycz, artysta i dyplomata, podczas swojego pobytu namalował wiele akwarel i szkiców chińskich miast, zabytków i teatrów⁷². W okresie wojennym Polska i Chiny utrzymywały stosunki dyplomatyczne od 1920 roku. W polskiej prasie pojawiło się wiele publikacji na temat chińskiej sztuki i teatru, a w Polsce organizowano wystawy chińskiej sztuki⁷³. W latach 50. XX wieku również nastąpiła aktywna wymiana wystaw, artystów i teatrów między oboma krajami, a w kwietniu 1951 roku Polska Rzeczpospolita Ludowa podpisała w Warszawie umowę o współpracy kulturalnej z Chińską Republiką Ludową, po której w Chinach odbyły się wystawy polskiej propagandy i ilustracji książkowych⁷⁴. Ze strony chińskiej polska propaganda dostarczyła chińskim malarzom bardziej elastycznego i zróżnicowanego sposobu myślenia, który różnił się od radzieckiego stylu propagandy. Było to zgodne z rozwojem artystycznym Chin w połowie ubiegłego wieku⁷⁵. W latach 50. w Chinach mieszkało kilku znanych polskich malarzy i grafików, m.in. grafik Tadeusz Kulisiewicz, malarz Aleksander Kobzdej i Jerzy Panek. Kulisiewicz namalował cykl obrazów o tematyce chińskiej na podstawie sześciotygodniowej podróży, ukazując pejzaże miast, kulturę i życie zwykłych mieszkańców (*Pekin – z pagodą Baita*, 1952; *Rybacy na jeziorze*, 1952). Pobyt w Chinach i kontakt ze sztuką chińską miał decydujący wpływ na dzieła Panka. Zainspirowany twórczością Qi Baishi, rozwinął głębsze rozumienie intuicji w malarstwie i nauczył się wnikliwiej postrzegać czerń i biel (*Kobieta z Kantonu*, 1956; *Stara kobieta z Hangzhou*, 1956)⁷⁶.

⁷¹ Ibidem, s. 236.

⁷² J. Malinowski, op. cit., s. 150–151.

⁷³ Ibidem, s. 152.

⁷⁴ Hu Qingqing, *Xin Zhongguo de duiwai meishu jiaoliu zhan yanjiu* 《新中国的对外美术交流展研究（1949–1966）》 [„Studium wymiany dzieł sztuki z zagranicą w nowych Chinach (1949–1966)"] [Rozprawa doktorska, 南京艺术学院Instytut Sztuki w Nankinie], Repozytorium Instytutu Sztuki w Nankinie 2016, <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/CHJUaGVzaXNOZXdTmJyMjA1MjYSCUQwMTYyNjU3NBolajl6cXNmMTE%3D>, s. 118.

⁷⁵ Ibidem, s. 122.

⁷⁶ J. Malinowski, op. cit., s. 158–159.

W sumie w XIX i XX wieku w Polsce, oprócz zauważalnej tendencji do japonizmu w sztuce, należy dostrzec także utrzymujące się wpływy innych kultur Dalekiego Wschodu. Związki Polski ze Wschodem wykazują różne cechy na różnych etapach tego okresu, m.in. w zależności od sytuacji społeczno-politycznej, trwania wojen, zainteresowań artystów, czy oficjalnej dyplomacji.

Podsumowanie

Na podstawie przeprowadzonych badań można wyciągnąć wniosek, że sztuka krajów dalekowschodnich, reprezentowanych przez Japonię i Chiny, miała istotny i ciągły wpływ na Polskę od końca XIX do XX wieku. W wyniku podróży i zapisków polskich artystów na Wschód oraz ówczesnej sytuacji politycznej japonizm wniósł nową energię w rozwój sztuki polskiej. Wiele gatunków artystycznych okresu Młodej Polski na przełomie wieków było inspirowanych Dalekim Wschodem. Poprzez zapisy oficjalnej dyplomacji państwowej i wymiany obywatelskiej można zauważyć, że w XX wieku nastąpił dalszy rozkwit w dziedzinie malarstwa, grafiki, teatru i scenografii, plakatu i filmu, a także przeniknął on do dziedziny edukacji artystycznej⁷⁷. Jednocześnie związki kulturalne i artystyczne Polski z Chinami były nieprzerwane, zarówno te oficjalne, jak i prywatne.

Wierzę, że założony cel artykułu został w dużej mierze osiągnięty dzięki podanym przykładom i analizom wybranych okresów historycznych. Mam nadzieję, że tekst skłoni czytelnika do zainteresowania się polską sztuką, dowiedzenia się więcej o zagranicznym rozpowszechnianiu kultury Wschodu i dostarczy pomysłów na przyszłą wymianę kulturalną między Wschodem a Zachodem.

Bibliografia

- Bień P., *Eugeniusz Zak i jego sielanki*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/eugeniusz-zak-i-jego-sielanki/>.
- Fałat J., *Pamiętniki (Diaries)*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1987.
- Grąbczewska M.M., *Patrząc na Wschód? Japońskie inspiracje Karola Mon-*

⁷⁷ P. Sptawski, op. it., s. 236.

- drala, [w:] Karol Mondral (1880–1957). *Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, red. B. Chojnacka, M.F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2013, ss. 83–97.
- Hu Qingqing, *Xin zhongguo de duiwai meishu jiaoliu zhan yanjiu* 《新中国的对外美术交流展研究（1949–1966）》 [„Studium wymiany dzieł sztuki z zagranicą w nowych Chinach (1949–1966)"] [Rozprawa doktorska, 南京艺术学院Instytut Sztuki w Nankinie], Repozytorium Instytutu Sztuki w Nankinie 2016, <https://d.wanfangdata.com.cn/thesis/ChJUaGVzaXNOZXdTmJyAyMjA1MjYSCUQwMTYyNjU3N-Bolajl6cXNmMTE%3D>.
- Kesling K.A., *Inspiracje sztuką japońską we wczesnych grafikach Jana Rubczaka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2020, nr 81(4), ss. 627–646.
- Kossowska I., *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
- Król A., *Japonizm polski*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011.
- Łakomska B., *Miłośnicy „chińskości” w dawnej Polsce – od siedemnastego do początków dziewiętnastego wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008.
- Malinowski J., *Polish-Chinese art relations in the 19th and 20th century*, „Art of the Orient” 2019, nr 8(1), ss. 141–173.
- Maśka M., *Drzeworyt japoński a sprawa polska – o japońskich aspektach batalii o nową sztukę*, „Litteraria Copernicana” 2014, nr 2(14), ss. 138–149.
- Naskręt M., *Młoda Polska*, <https://polszczyzna.pl/mloda-polska-epoki-literackie/>.
- Pikul O., *Wpływ kultury Dalekiego Wschodu na martwą naturę w sztuce polskiej na przełomie XIX/XX w.*, „Młoda Humanistyka” 2018, nr 13(3), ss. 1–24.
- Ratuszna H., *„...i jak motyle w barwnym ogrodzie...” – uwagi o japonizmie w twórczości Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Tadeusz Miciński i ludzie epoki: studia*, red. M. Bajko, J. Ławski, U.M. Pilch, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, ss. 71–90.
- Splawski P., *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885–1939)* [Rozprawa

doktorska, University of the Arts London], Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) 2013, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205/>.

Abstrakt

Kultury Wschodu i Zachodu są bardzo różne i pozostają w ciągłej łączności od czasów odkryć geograficznych po obecną erę globalizacji. Od końca XIX wieku do XX wieku, czyli od okresu „Młodej Polski” do czasów współczesnych po II wojnie światowej, inspiracje z Dalekiego Wschodu nieustannie wpływały na polską scenę artystyczną. Zainteresowanie Japonią i jej sztuką rozprzestrzeniło się z Paryża do Polski na przełomie wieków. Wzrost znaczenia sztuki japońskiej w Polsce i jej akceptacja odpowiadały potrzebom społeczno-kulturowym, a nawet politycznym. Wiele koncepcji w sztuce japońskiej, jak np. drzeworyty *ukiyo-e*, pokrywało się z ideologią okresu Młodej Polski i tym samym stało się podstawą wielu szkół artystycznych. Wymiana kulturalna i artystyczna między innym wielkim wschodnim krajem, Chinami, a Polską, jest też nieprzerwana i można ją zaobserwować w dziedzinie malarstwa, kina, scenografii itd.

Słowa kluczowe: sztuka polska, kultura Dalekiego Wschodu, japonizm, Chiny, wymiana kulturalna i artystyczna

The impact of Far Eastern art in Poland from the late 19th to the 20th century

Abstract

From the period of geographic discovery to the current era of globalization, Eastern and Western cultures have been in constant communication while being very different from one another. The Polish art scene was profoundly influenced by inspiration from the Far East from the late nineteenth century to the early twentieth century, or from “Young Poland” to the modern era following World War II. At the turn of the century, interest in Japan and its art expanded from Paris to Poland. The popularity of Japanese art in Poland increased as a result of social, cultural, and even political demands. Numerous ideas in Japanese art, such as *ukiyo-e* woodcuts, were compatible with the philosophy of the Young Poland era and hence served as the foundation for numerous art schools.

Poland and China, another Eastern nation, frequently exchange cultural and artistic works during the aforementioned period, which are evident in sectors such as painting, film, stage design, etc.

Keywords: Polish art, Far Eastern culture, Japonism, China, cultural and artistic exchanges