

Aneta Pawłowska
Julia Niewiarowska-Kulesza

Japonizm w sztuce modernizmu

Obrazy przepływowającego świata




Japonizm w sztuce modernizmu

Obrazy przepływającego świata

浮世繪



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



Aneta Pawłowska
Julia Niewiarowska-Kulesza

Japonizm w sztuce modernizmu

Obrazy przepływającego świata



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2016

Julia Niewiarowska-Kulesza, Aneta Pawłowska
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Katedra Historii Sztuki
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENCI

Zbigniew Bania, Joanna Wasilewska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

REDAKCJA I KOREKTA

Elwira Olejniczak

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Wojciechowska

PROJEKT TYPOGRAFICZNY I SKŁAD

Tomasz Pietras

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Katsushika Hokusai
– *The Great Wave at Kanagawa* (<https://commons.wikimedia.org>)

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07722.16.0.K

Ark. druk. 10,125

ISBN 978-83-8088-460-1

e-ISBN 978-83-8088-461-8

<https://doi.org/10.18778/8088-460-1>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
<i>Stan badań nad wpływami sztuki japońskiej na sztukę Zachodu</i>	11
<i>Japońskie drzeworyty ukiyo-e</i>	17
ROZDZIAŁ I	21
<i>Japonizm w kulturze i sztuce europejskiej</i>	23
<i>Ziemie polskie i japońszczyzna</i>	36
ROZDZIAŁ II	41
<i>Impresjoniści</i>	43
<i>Édouard Manet</i>	44
<i>Claude Monet</i>	52
<i>Edgar Degas</i>	57
<i>Mary Cassatt</i>	67
<i>James McNeill Whistler</i>	73
ROZDZIAŁ III	79
<i>Postimpresjoniści</i>	81
<i>Paul Gauguin</i>	81
<i>Henri de Toulouse-Lautrec</i>	85
ROZDZIAŁ IV	97
<i>Holendrzy i „Kraj Kwitnącej Wiśni”</i>	99
<i>George Hendrik Breitner</i>	103
<i>Vincent van Gogh</i>	111

ROZDZIAŁ V	129
<i>Afryka Południowa i japonizm. Tło historyczne</i>	131
<i>Emigranci ze „Starego Kraju” i Japonia</i>	134
ZAKOŃCZENIE	143
BIBLIOGRAFIA	147
SPIS ILUSTRACJI	157

WSTĘP

Tytułowe „obrazy przepływającego świata” to nic innego jak japońskie drzeworyty określane mianem *ukiyo-e*¹. Przez stulecia bowiem w Japonii postrzegano świat jako ulotną i niestabilną rzeczywistość otaczającą człowieka. Tak właśnie twierdził japoński pisarz z XVII wieku – Asai Ryōi – w powieści pt. *Ukiyo-monogatari* (czyli *Opowieści przepływającego świata*):

¹ W historii sztuki terminem *ukiyo-e* („obraz świata, który przemija”) określa się twórczość szkoły malarstwa i drzeworytniczej, która powstała i rozwinęła się pomiędzy początkiem okresu określanego mianem Tokugawa (lub Edo) a jego schyłkiem, czyli w latach 1615–1868. Tematem artystycznych zainteresowań tej szkoły stało się powszednie, codzienne życie mieszkańców miasta, rozbłyskujące jedynie w krótkotrwałych, ulotnych momentach łatwych przyjemności, niewymagających umysłowego wysiłku ani kulturalnego wysublimowania. Sztuka stała się apoteozą życia i ideologii nowej warstwy społecznej – wzbogaconego mieszczaństwa. Na początku artyści myśleli, że najlepszym środkiem wypowiedzi będzie malarstwo. Szybko jednak zmienili zdanie i zastąpili je drzeworytem, który wydawał się być lepszym rozwiązaniem ze względu na swoją cenę i dostępność. Forma powstających grafik była czytelna, a szybkość wytwarzanych kopii umożliwiała zaspakajanie społecznego zapotrzebowania. Zasadniczą cechą, wyróżniającą szkołę *ukiyo-e* spośród innych kierunków malarstwa tego okresu, był bez wątpienia wybór tematu. Skojarzenie tematyki, odpowiadającej zainteresowaniom szerokich warstw mieszkańców miasta, z tradycjami rodzimego, barwnego stylu szkół Tosa i Kano oraz ze znaną już dawniej techniką drzeworytniczą dało w rezultacie wspaniały rozkwit drzeworytu jako osobnej gałęzi sztuki japońskiej. W ciągu ponad 200 lat tworzenia drzeworytów *ukiyo-e* ich jakość pozostawała na wysokim poziomie. Bez wątpienia była to zasługa mentalności Japończyków, którzy mając wrodzone poczucie piękna i estetyki, a także obowiązek wykonywania pracy rzetelnie, nigdy nie pozwoliliby na tworzenie tandetnych ilustracji. Drzeworyty *ukiyo-e* stanowią kwintesencję klimatu kulturalnego czasów. Ożywa w nich stara Japonia, widziana w blaskach i cieniach ówczesnego życia, w barwnych, ciągle zmiennych akcesoriach ubioru, w niezmiennej grze ludzkich uczuć – miłości, nienawiści, bohaterstwa i zemsty. Oglądając je, odnosi się wrażenie uczestniczenia w spektaklu czy spacerze w tłumie bezimiennych postaci, przechadzających się po starym Edo (czyli dzisiejszym Tokio). Drzeworyty *ukiyo-e* stanowią niejako dokument historyczny tamtych czasów – barwnych wnętrz herbaciarni, domów rozpusty, sklepów i świątyń, nieistniejących już dziś zaułków starego Edo. Szerzej: *The floating world of Ukiyo-e. Shadows, dreams and substance, essays by S. Kita, L.E. Marceau, K.L. Blood, J.D. Farquhar, New York 2001* oraz F. Harris, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print, Singapore 2010*, s. 10 i passim.

Żyjąc tylko przez chwilę oddajemy się radości płynącej z księżycy, śniegu, kwitnienia wiśni i liści klonu; Śpiewając pieśni, pijąc wino i zatracając się w przemijaniu, przepływaniu, nie dbamy ni trochę o pospolitość, która zagląda nam w twarz; omijamy przeszkody tak jak tykwa unoszona z prądem rzeki – to właśnie nazywamy UKIYO².

Tymi słowami poeta sformułował światopoglądowe credo swojej epoki, jako czasu ulotnego, przepływającego „jak tykwa unoszona prądem rzek”. Wyrażenie zastosowane przez Ryōi – *ukiyo* nie było nowe w zwyczajowości Japonii, stworzyli je buddyjscy mnisi, a pochodziło z okresu średniowiecza. Jednak to on nadał mu nowy sens eksponujący znaczenie życia w społeczeństwie pełnym zmian, społeczeństwie ukształtowanym po epoce wyniszczających wojen domowych. *Ukiyo* odnosić się miało do otaczającego ich świata pełnego udręki i złudzeń, w którym jedyne co pewne, to fakt, iż nic nie jest stałe. W XVII wieku wyraz ten zmienił swój pesymistyczny wydźwięk i stał się niejako mottem hedonistów, którzy zamiast zamartwiać się tym, co otacza człowieka, proponowali korzystanie z życia ziemskiego, wciąż nowe przyjemności oraz towarzystwo uroczych kurtyzan. Okazuje się, że jeden termin potrafi doskonale opisać nastroje dwóch całkowicie odmiennych ideologicznie epok.

Słowo *ukiyo* szybko znalazło zastosowanie w rozmaitych dziedzinach kultury, od malarstwa i drzeworytu (znanego pod nazwą *ukiyo-e*), po opowiadania i powieści, które otrzymały nazwę *ukiyozōshi* czyli „książki ulotnego świata”³. To właśnie owa zmienność, ulotność jak również niedopowiedzenie oraz sensualny, zanurzony w świecie natury charakter japońskich sztuk wizualnych zachwyciły w XIX wieku wielu europejskich artystów i miłośników sztuki, ale także zwykłych *bourgeoisie*.

Celem niniejszej publikacji jest przybliżenie tak istotnego dla kultury i sztuki świata zachodniego odkrycia grafiki z „Kraju Kwitnącej Wiśni”⁴, którego dokonali kolekcjonerzy i artyści w połowie XIX wieku⁵. Fakt ten

² A. Ryōi, *Ukiyo-monogatari*, [w:] B. Romanowicz, *Utagawa Kuniyoshi. W świecie legend i fantazji*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2011, s. 23–29.

³ M. Melanowicz, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 488.

⁴ Autorki uznały, iż malownicza peryfraza „Kraj Kwitnącej Wiśni” zaaprobowana przez M. Bańko (*Słownik peryfraz, czyli wyrażen omownych*, Warszawa, 2009, s. 237) i ujęta w cudzo-słów nie ma w języku polskim jednoznacznie pejoratywnej wymowy, i że może być używana wymiennie z określeniem „Kraj Wschodzącego Słońca” lub „kraj samurajów” na oznaczenie Japonii. Co więcej, kwiat wiśni (sakura) szybko opadający i nietrwały to symbol Japonii, który zyskał tam uznanie z powodu krótkiego czasu kwitnienia, jest niezwykle mocno i pozytywnie zakorze-niony w estetyce japońskiej. Ponadto jest często wykorzystywaną metaforą ulotnej natury życia. Szerzej: S. Tomoko, *Sztuka japońska. W szczegółach*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2010.

⁵ Znacząca część publikacji jest zmienioną i poszerzoną wersją pracy magisterskiej Julii Niewiarowskiej-Kuleszy, która powstała w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego podczas seminarium magisterskiego prof. Eleonory Jedlińskiej.

spowodował znaczące przekształcenia w odbiorze sztuk wizualnych w modernizmie. Zmiany dotyczyły np. sposobu komponowania obrazów i grafik, ale też znacznego poszerzenia wątków tematycznych. Co więcej, fascynacja Japonią spowodowała o nieomal pół wieku późniejsze otwarcie twórców ze Starego Kontynentu na inne kultury pozaeuropejskie, jak chociażby kulturę i sztukę „Czarnej Afryki”. Przejawów japonizmu można poszukiwać w XIX wieku w wielu dziedzinach sztuk pięknych, ale autorki zdecydowały, że główny nacisk zostanie położony na kwestie dotyczące malarstwa i grafiki, choć poruszane będą też kwestie przyczyn tej niezwyklej fascynacji.

Książka została podzielona na pięć rozdziałów – w pierwszym czytelnik zostaje wprowadzony w tematykę związaną z europejską fascynacją sztuką i kulturą Japonii z uwzględnieniem źródeł tej admiracji w Polsce. Przybliżony zostanie sposób w jaki drzeworyt japoński pojawił się w Europie zarówno wśród polskich twórców, jak i kolekcjonerów.

W drugim i trzecim rozdziale ukazane zostały sylwetki oraz twórczość kolejnych artystów, którzy poddali się urokowi japońskich drzeworytów, przenosząc ich poszczególne cechy na swoje dzieła. Drugi rozdział poświęcony został sztuce impresjonizmu. Począwszy od założyciela grupy – Édouarda Maneta, poprzez sylwetki takich artystów jak: Claude Monet, Edgar Degas, Mary Cassatt i James McNeill Whistler. W trzecim rozdziale zaprezentowano sylwetki artystów przynależących do nurtu zwanego post-impresjonizmem. Zaprezentowane tu zostały postaci Henriego de Toulouse-Lautreca i Paula Gauguina.

Rozdział czwarty traktuje o wpływach sztuki japońskiej na Holandię, z uwzględnieniem twórczości George’a Hendrika Breitnera i Vincenta van Gogha. W ostatnim piątym rozdziale poruszona zostaje tematyka wpływów sztuki i kultury japońskiej w Afryce Południowej. Nurt ten wyraźnie zaznacza się w twórczości artystów o holenderskich korzeniach, którzy wyemigrowali ze swej ojczyzny na rubieże świata. Poprzez ten ostatni kontekst japonizm staje się wyraźnie globalnym trendem w sztuce przełomu XIX i XX wieku.

Należy zaznaczyć, iż w wydawnictwach zachodnich traktujących o tematyce wpływów sztuki japońskiej na malarstwo modernistyczne stosuje się zwyczajowo dwa sposoby podejmowania tej problematyki. Jest to albo podział na artystów, albo na motywy inspirujące poszczególnych malarzy.

W niniejszej publikacji zdecydowano się na pierwsze rozwiązanie, gdyż dzięki ukazaniu różnych aspektów wpływu sztuki Wschodu na całą twórczość danego artysty (a nie jedynie prezentacji wybranych zagadnień) praca będzie pełniejsza, zaś żadne z dzieł (które nie wpisywałyby się w konkretny motyw) nie zostanie pominięte.

W publikacji omówiono głównie obszar zachodniej Europy, przede wszystkim Francji, która stanowiła w omawianym okresie niekwestionowane centrum sztuki i kultury. Nie można zapominać też o istotnych twórcach z Wielkiej Brytanii (James McNeill Whistler) oraz Holandii (Vincent van Gogh, George Breiner), Afryki Południowej (Hugo Naudé, Frans Oerder, Pieter Wenning), a także Stanów Zjednoczonych (Mary Cassatt, która jednak większość życia spędziła we Francji).

W przyjętym w pracy zasięgu penetracji historyczno-porównawczej mieszczą się dzieła malarskie stworzone w drugiej połowie XIX wieku, w których dostrzec można znaczące oddziaływania sztuki japońskiej (ze szczególnym uwzględnieniem drzeworytu). W przypadku niektórych artystów zaliczanych do impresjonistów (tj. Mary Cassatt oraz Henriego de Toulouse-Lautreca, którego tak naprawdę trudno przyporządkować do konkretnego nurtu, przeważnie jednak wymieniany jest wraz z postimpresjonistami), ten wpływ zaznaczył się silnie nie w obrazach, lecz w grafikach (co także zostało omówione).

STAN BADAŃ NAD WPŁYWAMI SZTUKI JAPONSKIEJ NA SZTUKĘ ZACHODU

Z przeglądu literatury wynika, że tematyka dotycząca związków sztuki zachodniej z kulturą i sztuką japońską jeszcze do niedawna nie cieszyła się zbyt dużym zainteresowaniem badaczy. O ile wpływ drzeworytu japońskiego na secesję został dość dokładnie omówiony, chociażby przez Mieczysława Wallisa⁶, tak o oddziaływaniu sztuki Dalekiego Wschodu na malarstwo zachodnioeuropejskich impresjonistów napisano w Polsce bardzo niewiele. Wyjątkiem pozostaje w tej kwestii Michał Sobeski (1877–1939), teoretyk i popularyzator sztuki egzotycznej, który opracowując wydanie książki pod tym tytułem *Sztuka egzotyczna* tuż przed wybuchem II wojny światowej, odnotował przenikliwie:

Na artystycznych tych kontaktach zyskała jedynie Europa. Artyści tej miary co Whistler, Degas czy Tolouse-Lautrec ogromnie dużo zawdzięczają sztuce japońskiej. Impresjonizm, ta największa zdobycz malarstwa europejskiego w wieku XIX, inspirował się japońską wirtuozowską ekonomią komponowania obrazu z niewielu syntetycznych plam, rzuconych pozornie od niechcenia i całkowicie dowolnie⁷.

⁶ Zob.: M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984; por.: G. Fahr-Becker, *Secesja*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 2004.

⁷ M. Sobeski, *Sztuka egzotyczna*, Warszawa 1971, s. 398.

Niestety tego nurtu badań uczeni polscy nie podjęli. Należy bowiem zaznaczyć, że nie istnieje do dziś, polskie samodzielne opracowanie, które podejmowałoby problem wpływu drzeworytu japońskiego na sztukę impresjonistów i postimpresjonistów tworzących w zachodniej Europie. Temat ten poruszany jest natomiast w publikacjach poświęconych malarstwu postimpresjonistycznemu, jednak stanowi wówczas jedynie wzmiankę, jedną z hipotez, którą próbuje się potwierdzić za pomocą zaledwie kilku przykładów.

Do najistotniejszych publikacji, opracowanych w języku polskim i poświęconych wpływowi drzeworytu japońskiego na malarstwo impresjonizmu, zaliczyć można *Impresjonizm* Zdzisława Kępińskiego⁸ oraz przetłumaczoną z języka angielskiego *Historię impresjonizmu* Johna Rewalda⁹. Drugi z wymienionych pisarzy jest bez wątpienia najwybitniejszym znawcą tematu, doskonale przybliżył życiorysy i twórczość francuskich artystów, jednak o samym oddziaływaniu rycin japońskich na ich prace wspomina niewiele. Podobna sytuacja odnosi się do tekstów autorstwa Z. Kępińskiego, który jedynie w kilku miejscach zaznacza, że istnieje prawdopodobieństwo, iż taki wpływ mógł istnieć. Autorzy publikacji poświęconych postimpresjonizmowi wyraźniej wskazują na zainteresowanie artystów Japonią.

Ważnym głosem w dyskusji są też fragmenty monumentalnej publikacji Marii Rzepińskiej dotyczącej kwestii koloru w malarstwie europejskim¹⁰. Autorka, omawiając „inwazję wpływów egzotycznych na sztukę Europy”, podkreśla rolę pierwszeństwa „estetyki plansz japońskich”¹¹. W wywodzie akcentuje znaczenie braci Goncourtów (Julesa i Edmonda) oraz Vincenta van Gogha¹². W książce autorstwa Wiesława Juszcza¹³ zatytułowanej *Postimpresjoniści* pojawiają się już fragmenty listów czy dzienników, w których artyści opisują swoją fascynację tym krajem, jednak nadal, czytając tę pozycję, odczuwa się pewien niedosyt. Gdyby ograniczyć się jedynie do publikacji w języku polskim, można by pomyśleć, że wpływ drzeworytu japońskiego na malarstwo drugiej połowy XIX wieku na zachodzie Europy był znikomy, że można o nim mówić jedynie w kategorii przypuszczeń.

Zupełnie inny sposób patrzenia proponują publikacje zagraniczne. Najciekawsze badania dotyczące tego tematu miały miejsce w latach 70. XX

⁸ Zob.: Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986.

⁹ Zob.: J. Rewald, *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985; G. Crepaldi, *Impresjoniści*, przeł. K. Dyjas, Z. Okulus, D. Ściborowska-Wytrykus, Warszawa 2003; J.P. Couchoud, *Sztuka francuska II*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1981; H. Duchting, *Impresjonizm*, przeł. J. Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2006.

¹⁰ M. Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Kraków 1979.

¹¹ *Ibidem*, s. 153.

¹² *Ibidem*, s. 154–155.

¹³ Zob.: W. Juszcza, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985 oraz J. Rewald, *Post-Impressionism. From van Gogh to Gauguin*, New York 1956.

wieku, kiedy wraz z licznymi wystawami powstawały kolejne publikacje analizujące owo zagadnienie. Jedną z najistotniejszych pozycji tego czasu jest *The Great Wave: The influence of Japanese Woodcuts on French Prints* autorstwa Colty Feller Ives¹⁴, która analizując twórczość poszczególnych artystów, doskonale ukazała wszystkie aspekty owego wpływu. Wprawdzie publikacja koncentruje się głównie na zachodnioeuropejskiej grafice, jednak posłużyła do zaprezentowania w pracy sylwetek Mary Cassatt, Henri de Toulouse-Lautreca, a także Edgara Degasa. Bardzo istotną pozycją okazał się być także katalog z lat 70. XX wieku pt. *Japanese Influence on French Art 1854–1910*, w którym znajduje się tekst *Japonisme: Japanese Influence on French Painting 1854–1910*¹⁵ autorstwa Geralda Needhama. Esej ten okazał się istotny przede wszystkim ze względu na samo podejście autora do tematu. Odkrył on, że jeszcze do połowy XX wieku krytycy i badacze zagadnienia nie dostrzegali wpływu drzeworytu japońskiego na malarstwo impresjonistyczne. Dopiero badania z lat 70. ubiegłego wieku uświadomiły znawcom, że sztuka Dalekiego Wschodu oddziaływała nie tylko na twórczość Édouarda Maneta, ale również na dzieła artystów wychodzących w plener, czyli na najbardziej impresjonistyczne prace np. Claude'a Moneta¹⁶. Kolejne większe publikacje wydano 30 lat później. Z początkiem XXI wieku ukazały się dwie bogato ilustrowane pozycje – obie zatytułowane *Japonisme*. Pierwsza z nich, autorstwa Lionela Lambourne'a¹⁷, podzielona została na zagadnienia dotyczące wpływu drzeworytu japońskiego na malarstwo, grafikę i rzemiosło artystyczne poczynawszy od połowy XIX wieku do lat 20. wieku następnego. Chociaż publikacja ta nie zawiera nowych informacji, przynajmniej z zakresu malarstwa, może jednak posłużyć jako źródło ikonograficzne, gdyż reprodukcje w niej zamieszczone (w przeciwieństwie do opracowań z lat 70. ubiegłego wieku) są bardzo dobrej jakości. Z kolei publikacja Siegfrieda Wichmanna dostarcza informacji na temat pełnej bibliografii japonizmu¹⁸. Ponadto zawiera interesujący katalog schematów formalnych i motywów stosowanych przez artystów europejskich adaptujących do swojej sztuki wzory japońskie. Czasem skojarzenia te mogą jednak budzić pewne kontrowersje. Wątpliwości wiążą się na przykład z próbą udowodnienia podobieństwa pomiędzy stojącą na scenie piosenkarką namalowaną przez Degasa,

¹⁴ Zob.: C.F. Ives, *The Great Wave: The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York 1974.

¹⁵ Zob.: *Japanese Influence on French Art 1854–1910*, essays by G.P. Weisberg, P.D. Cate, G. Needeham, M. Eidelberg, W.R. Johnston, Cleveland 1975.

¹⁶ Por.: J. Duwfa, *Winds from the East. A study in the art of Manet, Degas, Monet and Whistler 1856–86*, Stockholm 1981, P. Francastel, *Impressionisme*, Paris 1970, D. Keene, *Landscapes and portraits. Appreciations of Japanese culture*, London 1972.

¹⁷ Zob.: L. Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, London 2005.

¹⁸ Zob.: S. Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, London 2007.

a walczącym samurajem z drzeworytu japońskiego mistrza. Podobieństwo to miałyby polegać na tym, że oboje zostali ujęci z otwartymi ustami (ona śpiewa, a on mobilizuje się do walki, wydając złowieszczy okrzyk). Wśród późniejszych prac przywołane są przez Wichmanna abstrakcyjne obrazy Marka Tobeya z 1970 roku, które podzielają charakterystyczną dynamikę i autonomię gestu wyraźnie zauważalną we wschodniej kaligrafii.

Bardzo istotny materiał badawczy stanowią oczywiście listy, przede wszystkim autorstwa Vincenta van Gogha, pisane do brata Theo. Owa korespondencja została przetłumaczona na język polski, jednak jak się okazuje, niekompletnie, dlatego też zdecydowałyśmy się sięgnąć do przekładu anglojęzycznego. Podobnie sytuacja wygląda z listami Pissarro pisanymi do syna.

Odnosząc się do dostępnej w języku polskim literatury rozpoznania wpływów kultury Japonii na sztukę zachodniej Europy, należy jednak nadmienić, że powstało w ostatnich latach bogate piśmiennictwo dotyczące wpływów sztuki japońskiej na malarstwo polskie. Do ważnych publikacji w tym zakresie należy katalog *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*¹⁹. Znaczący wzrost badań nad wpływami sztuki japońskiej na polskie malarstwo przełomu wieków można zaobserwować studiując katalogi wydane przez krakowskie Muzeum Sztuki i Techniki *Manggha*²⁰. Redagowane są one przez Annę Król, a dotyczą zarówno zagadnienia najbardziej ogólnego pt. *Japonizm polski*²¹, jak i bardziej szczegółowych dedykowanych twórczości poszczególnych artystów: Anna Król *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów*²²; *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*²³; *Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata*²⁴; *Wyciół w Japonii*²⁵.

¹⁹ *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów* [katalog wystawy], oprac. Z. Alberowa, Ł. Kossowski, Kielce–Kraków 1981.

²⁰ Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, zostało powołane do życia z inicjatywy Andrzeja Wajdy i otwarte w 1994 r. jako Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Przez dziesięć lat stanowiło oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, będąc zarazem miejscem aktywnej działalności Fundacji Kyoto – Kraków im. Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz. W roku 2005 Muzeum zostało usamodzielnione decyzją Ministra Kultury i otrzymało status państwowej instytucji kultury, a od roku 2007 działa jako placówka muzealna. Zgodnie z ideą Fundatorów powstał w Krakowie „dom dla kolekcji sztuki japońskiej”, zgromadzonej głównie przez Feliksa Mangghę Jasieńskiego, a przechowywanej od 1920 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie. Szerzej: <http://manggha.pl/about-museum> [dostęp: 12.05.2016].

²¹ A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011.

²² Eadem, *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów*, Kraków 2007.

²³ Eadem, *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, Kraków 2006.

²⁴ Eadem, *Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata*, Kraków 2009

²⁵ Eadem, *Wyciół w Japonii*, Kraków 2012.

Równie wartościowa pozycja to *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku* Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik²⁶. Książka ta prezentuje pogłębioną refleksję nad obecnością Japonii w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku. Odnosi się do kształtowania japonizmu w Polsce, oceny tychże inspiracji przez polską krytykę artystyczną, a także roli Paryża jako centrum rozprzestrzeniania „japońskiej gorączki” (przez sformułowanie to należy rozumieć silne japońskie inspiracje obecne także w życiu codziennym, np. w modzie).

Interesującym polskim opracowaniem, prezentującym zupełnie pomijany wcześniej w literaturze temat związków kulturowych pomiędzy Japonią a Republiką Zjednoczonych Prowincji w XVII wieku, jest publikacja autorstwa Macieja Tybusa zatytułowana *Holendersko-japońskie związki kulturowe i inspiracje Japonią w sztuce holenderskiej XVII stulecia*²⁷. Wprawdzie badacz omawia w niej okres wcześniejszy, ale zapoczątkowane wówczas przemiany w modzie i obyczajach holenderskiego społeczeństwa oraz nowa ikonografia malarstwa holenderskiego, jak też przemiany w rzemiośle artystycznym tego kraju, są kontynuowane w następnych stuleciach.

W tym miejscu należy jeszcze dodać, iż w celu dokładnego omówienia tematu należało gruntownie zapoznać się z historią, kulturą oraz sztuką „Kraju Kwitnącej Wiśni”, do czego posłużyły wnikliwe opracowania autorstwa Zofii Alberowej²⁸: *O sztuce Japonii* oraz dwa wstępy do katalogów: *Sztuka japońska w zbiorach polskich*²⁹ i *Drzeworyt japoński XVII–XX w.* (we współpracy z Małgorzatą Dzieduszycką³⁰). Publikacje te dostarczają niezbędnych informacji dotyczących wspomnianych wyżej zagadnień³¹. Z nowszych źródeł godną polecenia pozycją jest *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, której autorką jest Beata Kubiak Ho-Chi³². Na gruncie polskim za ekspertów zajmujących się historią Japonii uważa się Jolantę Tubielewicz³³ oraz Wiesława Kotańskiego, który (poza licznymi uznanymi tekstami historycznymi) napisał także książkę³⁴ opowiadającą o sztuce tego kraju. Ze względu na styl trudno jednak ją za opracowanie naukowe warte

²⁶ A. Kluczewska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Toruń 2016.

²⁷ M. Tybus, *Holendersko-japońskie związki kulturowe i inspiracje Japonią w sztuce holenderskiej XVII stulecia*, Warszawa–Toruń 2016.

²⁸ Zob.: Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1987.

²⁹ Zob.: Z. Alberowa, *Sztuka japońska w zbiorach polskich*, Warszawa 1988.

³⁰ Zob.: Z. Alberowa, M. Dzieduszycka, *Drzeworyt japoński XVII–XX w.*, Kraków 1959.

³¹ Zob także: G. Fahr-Becker, *Japanese Prints*, Koln 2007.

³² B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009.

³³ Por.: J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984; Idem, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.

³⁴ Zob.: W. Kotański, *Sztuka Japonii*, Warszawa 1974.

wykorzystania³⁵. Równie pomocne było opracowanie encyklopedyczne Michała Derenicza pt. *Japonia – Nippon*³⁶ oraz monografia dotycząca *Zmian społecznych w Japonii w XIX i XX wieku* pod redakcją Elżbiety Kostowskiej-Watanabe. Szczególnie interesujący był zwłaszcza fragment jej autorstwa dotyczący historii przemian społecznych i kulturowych po okresie szogunatu Tokugawa (1603–1868)³⁷. Warto podkreślić, iż procesy te zapoczątkowane przez władze na początku okresu Meiji były wymuszone przez zewnętrzną presję sytuacji geopolitycznej³⁸, a ich konsekwencją było zbliżenie pomiędzy kulturą japońską a zachodnią. Podobnych zagadnień dotyczy także publikacja pt. *Japonia* autorstwa Ewy Pałasz-Rutkowskiej i Katarzyny Stareckiej³⁹.

Istotnym źródłem wiedzy o roli przypisywanej drzeworytom *ukiyo-e* w „kraju samurajów” były dla autorek także publikacje Anny Maleszko, Beaty Romanowicz i Anny Król⁴⁰. Te badaczki i kuratorki są organizatorkami wielu wystaw dotyczących sztuki japońskiej, m.in.: w Warszawie, Krakowie, Gdańsku, Szczecinie. Anna Maleszko jest m.in. autorką książki prezentującej bogatą, warszawską kolekcję drzeworytu japońskiego (z pracami Kasamatsu Shiro, Ohara Shoson czy Watanabbe Seitei) pt. *Krajobrazy Japonii*⁴¹, w której omawia genezę i ewolucję drzeworytu japońskiego, jego odmiany i tematykę, a także związki z malarstwem. Ponadto znajdują się tam słowniki z informacjami dotyczącymi technik i formatów drzeworytu japońskiego oraz japońskich pojęć i terminów, a także biogramy artystów⁴².

³⁵ Autorki w kwestiach związanych z kulturą i historią Japonii korzystały także z opracowań zagranicznych, m.in.: V. Hilska, *Dzieje i kultura narodu japońskiego. Krótki zarys*, przeł. S. Gawłowski, Warszawa 1957; C. Totman, *Historia Japonii*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009.

³⁶ M. Derenicz, *Japonia – Nippon*, Warszawa 1977 zwłaszcza s. 185–197 (Malarstwo) oraz s. 290–308 (Teatr).

³⁷ E. Kostowska-Watanabe, *Transformacja Japonii w okresie Meiji i Taishō – nowi ludzie w nowych czasach*, [w:] *Zmiany społeczne w Japonii w XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia*, red. Eadem, Kraków 2012, s. 13–90. Tam znajduje się także poszerzona bibliografia dotycząca historii Japonii.

³⁸ *Ibidem*, s. 49 i passim.

³⁹ E. Pałasz-Rutkowska, K. Starecka, *Japonia. Historia państw świata w XX wieku*, Warszawa 2004.

⁴⁰ B. Romanowicz, *Obraz – pismo – znak. O odczytywaniu japońskiego drzeworytu*, [w:] *Toruńskie studia o sztuce Orientu*, red. J. Malinowski i M. Wojtczak, t. 1, Toruń 2004, s. 55–63; oraz Eadem, *Drzeworyty*, [w:] *Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, 1994, s. 19–28.

⁴¹ A.K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005; Eadem, *Współczesna sztuka japońska z kolekcji Mitsugiego Mochidy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [w:] *Sztuka Dalekiego Wschodu. Studia*, red. J. Malinowski, Warszawa 2008, s. 135–147.

⁴² A.K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii...*, s. 103–118.

Ważnym wydarzeniem pogłębiającym wiedzę o sztuce Japonii była monumentalna wystawa monograficzna pt. *Arcydzieła sztuki japońskiej w kolekcjach polskich* prezentowana w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Wystawie towarzyszył bogato ilustrowany katalog opracowany przez Annę Król⁴³.

浮世絵

⁴³ *Arcydzieła sztuki japońskiej w kolekcjach polskich*, red. A. Król, Kraków 2014.

JAPOŃSKIE DRZEWORYTY UKIYO-E



Ryc. 1. Suzuki Harunobu, *Dwóch kochanków pod parasolką w śniegu*, 1767, drzeworyt, 27,2x20,2 cm, Art Institute of Chicago



Ryc. 2. Kitagawa Utamaro, *Takashima Ohisa* używająca dwóch lusterek by przyjrzeć się fryzurze, 1795, drzeworyt, 36,2x25,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Ryc. 3. Toshusai Sharaku, *Aktor Otani Oniji III jako Yakko Edobei*, 1794, drzeworyt barwny, 38,1 x 22,9 cm, Henry L. Phillips Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York



Ryc. 4. Katsushika Hokusai, *Wielka fala w Kanagawie* z cyklu *36 widoków na górę Fuji*, 1826–1833, drzeworyt barwny, 25 x 37 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

ROZDZIAŁ I

JAPONIZM W KULTURZE I SZTUCE EUROPEJSKIEJ

W sztuce europejskiej proces obalania mitu klasycznego piękna dokonywał się już od czasów romantyzmu. Towarzyszyło mu odchodzenie od klasycznej tematyki mitologicznej, antykizującego kostiumu czy wątków biblijnych jako głównych tematów prac malarskich. Jednym ze sztandarowych haseł drugiej połowy XIX wieku stało się słynne zawołanie Stendhala: „Któż nas uwolni od Greków i Rzymian?”

Zdanie to sugeruje chęć porzucenia europocentrycznych nawyków i poszukiwania nowych źródeł inspiracji. Poczucie schyłkowości, upadku, degeneracji cywilizacyjnej świata rodziło tęsknotę za powrotem do natury, tworząc jeden z eskapistycznych wątków epoki schyłku XIX wieku. Obok estetyzmu, dekadentyzmu, determinizmu i pesymizmu pojawiła się tęsknota za przeszłością, potrzeba autentyzmu, pierwotności oraz odnowienia więzi z naturą. Podobnym nastrojom ulegały różne środowiska europejskie. Intelktualiści francuscy, tacy jak bracia Edmond (1822–1896) i Jules (1830–1870) de Goncourt, czy angielscy artyści zrzeszeni w Bractwie Prerafaelitów (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) wyrażali tęsknotę za kulturową odmiennością, tym co odległe w czasie lub przestrzeni. Poszukujący odrodzenia, zwracali uwagę na kultury Bliskiego i Dalekiego Wschodu, postrzegane jako cywilizacje nieskażone wpływami Zachodu. Cywilizacje te miały przynieść ożywczą odnowę zgodnie z powracającym hasłem *ex oriente lux*.

W ten sposób w sztuce, literaturze i muzyce Zachodu zrodził się silny nurt zainteresowania kulturami Orientu, początkowo Chinami, Bliskim Wschodem, Indiami, aż wreszcie Japonią. Nurt ten, określany mianem orientalizmu, poszukiwał inspiracji w kulturach postrzeganych jako „inne”. Tradycyjnie termin kojarzono z pozytywną fascynacją kulturami Wschodu. Należy jednak pamiętać, że skomplikowana historia orientalizmu podważa interpretację zjawiska jako nurtu „pozytywnego” zbudowanego wyłącznie na admiracji danej kultury. Oparty na kulturowych uprzedzeniach orientalizm jest także ideologią uwikłaną w kolonializm XVIII i XIX wieku.

Japonizm (czyli fascynacja kulturą Japonii) jako element orientalizmu opiera się na paradygmatach kultury zachodniej i europocentrycznym pojęciu „egzotyczności”, które motywując zainteresowanie, wyklucza obiektywność spojrzenia na daną kulturę i prowadzi do zafałszowanego jej opisu. Dlatego, aby zrozumieć siłę oddziaływania sztuki japońskiej, niezbędne jest rozstrzygnięcie dotyczące tego, czym była Japonia dla Europy ostatnich dekad wieku XIX, co reprezentowała, jak była postrzegana i jakie funkcje realizowała w kulturze Zachodu.

Jedną z przyczyn niebywałego zachwytu nad sztuką tego kraju była jej niewątpliwa nowość. Przez ponad 200 lat władze Japonii prowadziły politykę skrajnej separacji, co doprowadziło do nikłych kontaktów (okresami niemal żadnych) między tym krajem a Europą. Dopiero w wyniku silnych nacisków Stanów Zjednoczonych i mocarstw europejskich (między 1854 a 1858 rokiem) Japonia otworzyła swoje porty i w obu kierunkach popłynęły fale towarów, w tym również dzieł sztuki¹.

Pierwsze spotkanie „Kraju Wschodzącego Słońca” ze sztuką w Europie miało miejsce w metropolii sztuki czyli w Paryżu, w którym atmosfera artystyczna sprzyjała poszukiwaniu nowych podniet, umiłowaniu egzotyki, niezwykłości i oryginalności za wszelką cenę². Znamycy przedmiotu jako pierwszego odkrywcy artystycznych walorów barwnej grafiki japońskiej wymieniają francuskiego artystę grafika – Félix’a Bracquemonda³, który natknął się na tom *Mangi* autorstwa Hokusai’a w sklepie swojego drukarza – Delâtre’a. Delâtre zauważył karty tej książki w jednej z paczek przywiezionych mu drogą morską. Nie mogąc się pogodzić z tym, że zostały

¹ Poprzedzający ten moment okres Edo to czas długiego pokoju w Japonii. Granice dla handlu i kontaktów z zagranicą (z wyjątkiem małej wysepki Desima w porcie Nagasaki, gdzie zezwolono na prowadzenie handlu jedynie grupce Holendrów i Chińczyków) pozostawały zamknięte od 1640 roku. Ustalenie sztywnych norm postępowania dla wszystkich warstw ludności i całkowita kontrola ich trybu życia wytworzyły szczególnie układ społeczny – sztywny i sformalizowany. Z biegiem lat wielkie feudalne rody straciły znaczenie w gospodarce i kulturze kraju. Do głosu zaczęła dochodzić najniższa dotąd warstwa społeczna – wzbogaceni mieszczaństwo. To właśnie oni, pozbawieni możliwości społecznego awansu, podporządkowani sztywnym nakazom, które dyktowały im, co wolno robić, a nawet w co się ubierać, zaczęli szukać wolności w różnego rodzaju uciechach. Rozwinęli szczególnie rodzaju kulturę, przejawiającą się w upodobaniu luksusowych wyrobów rzemiosła artystycznego, lekkich teatralnych rozrywek, obyczajowej powieści oraz rozwiązłego stylu życia. Szerzej: J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984 oraz E. Kostowska-Watanabe, *Transformacja Japonii w okresie Meiji i Taishō – nowi ludzie w nowych czasach*, [w:] *Zmiany społeczne w Japonii w XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia*, red. Eadem, Kraków 2012, s. 49–89.

² Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1987, s. 164.

³ Félix Bracquemond (1833–1914) – francuski malarz i grafik. Już za młodu opanował technikę litografii. Od połowy lat 50. XIX w. uznawany był za jednego z najwybitniejszych artystów uprawiającego tę dziedzinę sztuki. Przez całe swoje życie stworzył ponad 800 dekorowanych talerzy, portretów, pejzaży, studiów ptaków.

przez Japończyków potraktowane jako opakowanie, wyciągnął je, rozwinął i wystawił na sprzedaż. Po roku Bracquemond zdecydował się zakupić kopię *Mangi* od Eugene'a Lavieille'a⁴ i podzielić swoim skarbem z przyjaciółmi: Philippem Burtym (1830–1890), Zacharym Astruciem (1833–1907) i Édouardem Manetem.

Dekadę później Bracquemond zaprojektował komplet stołowy, w którym zastosował motywy używane przez Hokusai i Hiroshige⁵ (ów *Serwis japoński* został najprawdopodobniej stworzony do wspólnych kolacji „Société Japonaise du Jinglar”). Niekonwencjonalna maniera rysunku, żywiołowa i skrótowa, przyznająca kresce zasadniczą rolę w konstrukcji obrazu, całkowita prawie płaskość form, brak modelującego światłocienia – wszystkie te cechy drzeworytu japońskiego wzbudziły zachwyt francuskiego artysty. Były bowiem odmienne od chłodnego, poprawnego akademizmu obowiązującego w oficjalnej sztuce europejskiej. Entuzjazmem dla japońskiej sztuki Bracquemond zaraził szeroki krąg zaprzyjaźnionych malarzy i grafików. Warto przy okazji wspomnieć, że francuski grafik zwykł nosić album z drzeworytami Hokusai zawsze przy sobie, aż do końca życia.

W tym samym czasie Claude Monet, siedemnastoletni wówczas młodzieniec, przypadkowo znalazł i kupił w Hawrze plik japońskich drzeworytów, które przywiezione zostały do portowej miejscowości jako makulatura⁶. W te barwne, ręcznie tłoczone arcydzieła, które stać się miały przedmiotem kolekcjonerskich namiętności, owijano importowaną z Japonii porcelanę. Tak się działo jednak jedynie z drzeworytami uważanymi przez Japończyków za bezwartościowe. Dzieła wyższej klasy przybywały nieuszkodzone w postaci albumów wypełnionych graficznymi ilustracjami, jednak one także nie były wystarczająco dobre, by spełnić oczekiwania Japończyków. Miękkie albumy, z racji swej specyficznej formy charakteryzującej tradycyjne japońskie książki, bywały używane do wypełniania pustych miejsc w skrzyniach zawierających różne, cenniejsze w mniemaniu ekspertów towary jak porcelana, ozdobne stoliki itp. Posługiwano się, więc nimi tak, jak u nas wiórami lub pakułami. Co interesujące Europejczycy początkowo poznali tylko część długiej tradycji drzeworytu *ukiyo-e*⁷. Był to właściwie jej końcowy okres, choć

⁴ Eugene Lavieille (1820–1889) – francuski malarz pejzażysta, łączony z barbizończykami. Był naśladowcą i wieloletnim przyjacielem Corota. Z czasem zapoznał się także z Rousseau, Daubigny i Milletem. Jego pejzaże z Barbizon oraz z regionu Reims zostały zaakceptowane do bycia wystawionymi na Salonie w połowie lat 40. XIX w. Jego dzieła zostały nagrodzone medalami w 1849, 1864 i 1870 roku.

⁵ W międzyczasie stworzył także wiele szkiców ptaków i ryb, inspirując się *ukiyo-e*.

⁶ Z. Alberowa, *op. cit.*, s. 164.

⁷ Okres Edo w Japonii to epoka romantyzmu, czas ucieczek w świat wyobraźni od prawdziwego, otaczającego życia. Mieszczanie, zmęczeni i znudzeni otaczającą ich rzeczywistością, szukali rozrywek. Pełni zachwyty popierali powstanie ludowego teatru i teatru lalek. Ich idolami stali się dramaturdzy i pisarze, tacy jak: Cikamatsu Mondzaemon i Dzippensia Ikku.

niepobawiony najwybitniejszych postaci, takich jak: Hokusai⁸, Utamaro⁹,

Drugą rozrywką stały się wizyty w dzielnicy Yoshiwara. W efekcie ulubieńcami mieszczaństwa stali się aktorzy i kurtyzany uważani przez rząd feudalny za margines społeczeństwa. Ale to o nich wiele się mówiło i pisało. Każdy marzył o posiadaniu chociaż wizerunku takiego idola – w czym, jak się okazało, doskonale sprawdziła się technika drzeworytnicza. Artyści szkoły *ukiyo-e* ku uciechu społeczeństwa masowo tworzyli podobizny aktorów, piosenkarzy i kurtyzan, a tani drzeworyt uznano za odpowiedni i spełniający wymagania mieszczaństwa środek artystycznej wypowiedzi. Por Z. Alberowa, *Sztuka japońska w zbiorach polskich*, Warszawa 1988; A.K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 19–24 oraz 72–84.

⁸ Katsushika Hokusai (1760–1849) – uczeń Katsukawa Shunshō, znanego malarza aktorów teatru. Początkowo przyjął nazwisko Shunrō, które później zmieniał ponad 40 razy. Studiował równocześnie malarstwo szkół Kano, Tosa, Korin, sztukę chińską i europejską, przetwarzając jej elementy, tworząc swój własny, oryginalny styl. Filozoficzne podejście do egzystencji i pracy, nawiązujące do założeń buddyzmu, łączyło się ze skromnością rzemieślnika, za jakiego uważał się Hokusai. To, że artysta wyznawał buddyzm, było rzeczą powszechnie znaną. Imię Hokusai (dosłownie „studium gwiazdy północnej”), którym zaczął sygnować swoje prace w 1796 roku, stanowiło odwołanie do kultu Myōkena, wcielenia Hokushina, Gwiazdy Polarnej i bóstwa z panteonu szkoły buddyjskiej, założonej w XIII wieku przez Nichirena, którego Katsushika był gorącym zwolennikiem. Okres litsu, przypadający na lata 1820–1835, obfitował w najszlachetniejsze cykle rycin Hokusai, takie jak *36 widoków góry Fuji*. Pochodząca z tej serii *Wielka fala w Kanagawie (Kanagawa-oki nami-ura)*, ukazując siłę natury, której człowiek nie potrafi okiełznać, rozślawiła imię artysty na całym świecie. Dzieło to spotkało się z ogromnym uznaniem na Zachodzie, a cały cykl złożony z czterdziestu sześciu rycin dowodził mistrzostwa Katsushiki. Rok 1834 zamknął okres litsu, a jednocześnie dał początek nowemu etapowi twórczości. Artysta przybrał pseudonim Manji, pochodzenia buddyjskiego, którym posługiwał się już do końca życia. Rozpoczęcie nowego okresu zbiegło się w czasie z publikacją pierwszego z trzech tomów *Stu widoków góry Fuji (Fugaku hyakkei)*. Dwie pierwsze księgi *Stu widoków Ilustrowana księga o użyciu koloru (Ehon saishikitsū)* – przeznaczona dla młodych i początkujących artystów. Została wydana skromnie, tak by była dostępna dla wszystkich, także ubogich zainteresowanych. We wstępie księgi Katsushika napisał „Mam nadzieję, że po ukończeniu dziewięćdziesięciu lat zdołam udoskonalić swój styl, a kiedy będę miał lat sto, uda mi się go zrewolucjonizować. Ci, którzy będą żyć wystarczająco długo, przekonają się, że powiedziałem prawdę”. W ciągu ponad siedemdziesięciu lat działalności, zgodnie z panującym w Japonii zwyczajem, Hokusai wielokrotnie zmieniał swoje imię, jakby dla podkreślenia zmian stylu i zapatrywania. Z jednej strony przysporzyło to badaczom wielu kłopotów z atrybucją dzieł, z drugiej zaś okazało się pomocne w ustaleniu głównych etapów niezwykle bogatej twórczości artysty. Szerzej: G.C. Calza, *Hokusai*, New York 2003 oraz M. Derenicz, *Japonia – Nippon*, Warszawa 1977, s. 185–197.

⁹ Kitagawa Utamaro (1753–1806) – uczeń malarza Toriyama Sekien, początkowo podpisywał się pseudonimem Kitagawa Toyoaki, ok. 1782 r. przyjął imię Utamaro. W tym czasie pojawiły się jego pierwsze portrety kobiet w stylu Kiyonagi. Po 1790 r. styl Utamaro nabrał nowego oryginalnego wyrazu, a stworzony przez niego typ kobiecej piękności stał się wzorem naśladowanym w późniejszych drzeworytach, nawet w XIX w. Oprócz dużych portretowych głów kobiecych (zwanymi *okubi-e*), które zaliczają się do arcydzieł sztuki drzeworytniczej, ilustrował wspaniałe albumy, jak *Księga owadów czy Srebrny świat*. W 1804 r. został uwięziony, ponieważ temat jednego ze stworzonych przez niego drzeworytów obrażał rodzinę szoguna. Zob.: A.K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii...*, s. 113.

Hiroshige¹⁰, Kunisada¹¹, czy Kuniyoshi¹². Drzeworyty *ukiyo-e*, które rodzimą Japonię niemal masowo opuszczały w końcu XIX wieku, narodziły się znacznie wcześniej, w zupełnie innym kontekście społecznym i kulturowym¹³.

¹⁰ Andō Hiroshige (właśc. Tokutaro Andō, znany też jako Utawaga Hiroshige; 1797–1858). Początkowo uczył go Toyohiro, jeden z twórców szkoły Utawaga. W wieku 15 lat otrzymał prawo używania nazwy tej szkoły jako swego imienia; Hiroshige jest natomiast formą pseudonimu artystycznego. *Ibidem*, s. 109.

¹¹ Utawaga Kunisada (1786–1864) to jeden z najzdolniejszych uczniów Utawagi Toyokuniego (1769–1825). Od 1844 r. używał imienia artystycznego Toyokuni II (po swoim zmarłym mistrzu). Ponieważ Toyoshige (1777–1835) – inny uczeń a zarazem zięć Toyokuniego – Toyokuni III. *Ibidem*, s. 107.

¹² Utawaga Kuniyoshi (1797–1861) – znany japoński malarz stylu *ukiyo-e*. Zasłynął drzeworytami przedstawiającymi aktorów i rycerzy, a także zwierzęta i pejzaże. Specjalizował się w ilustrowaniu bohaterkich epizodów japońskiej historii. Zob.: B. Romanowicz, *Utawaga Kuniyoshi: w świecie legend i fantazji*, Kraków 2011.

¹³ Umiejętność odbijania ilustracji na papierze, za pomocą posmarowanego farbą drewnianego klocka (bądź deski) z wyciętą sceną lub ornamentem, znana już była w Japonii od VIII wieku. Tworzono w ten sposób w klasztorach buddyjskich dewocyjne ilustracje przedstawiające bóstwa, amulety, podobizny założycieli sekt. Jednakże aż do XVII wieku twórczość ta była marginesowa i trzeba przyznać, że dość prymitywna. Dopiero szkoła *ukiyo-e* wyniosła technikę drzeworytu na wyżyny prawdziwego mistrzostwa. W procesie powstawania japońskiego drzeworytu *ukiyo-e* współdziałały trzy osoby: artysta malarz, rytownik i drukarz. Aby otrzymać dobry efekt, niezbędna jest zgrana współpraca rytownika i drukarza, którym nie wolno zapomnieć o koncepcji malarza. Jednakże, za autora drzeworytu uznaje się jedynie samego artystę malarza, który wykonał projekt, bowiem tylko jego imię widnieje na powstałej odbitce. Jest to o tyle interesujące, że tak naprawdę oryginalne dzieło projektanta ulega zniszczeniu podczas procesu tworzenia, co więcej, wykonany przez niego rysunek jest czarny, co oznacza, że na papierze nie istniał nawet oryginalny projekt kolorowego drzeworytu. Artysta widzi efekt swojego zamysłu dopiero po odbiciu na papierze desek ze wszystkimi kolorami. I jakkolwiek może się to wydawać niesprawiedliwe, to w japońskim drzeworycie *ukiyo-e* liczyła się przede wszystkim koncepcja, twórczy zamysł, idea. Materialna jej realizacja, choćby wykonana z największą zręcznością, była uważane jedynie za akt wtórny, odtwórczy jakkolwiek godny naszego podziwu. Zofia Alberowa opisuje proces tworzenia *ukiyo-e* następująco: „Artysta nie wycinał i nie odbijał sam drzeworytu na papierze. Wykonywał jedynie rysunek czarnym tuszem na bibułce, zaznaczając w dwóch miejscach u dołu oraz w jednym z narożników – granice planszy. Przy barwnym drzeworycie znaki te – powtórzone później w identycznych miejscach na każdej desce, gwarantowały idealne dopasowanie konturów. Bibułkę z rysunkiem malarza rytownik naklejał zarysowaną stroną, na deskę z wiśniowego drewna wyciętą wzdłuż słoju, ścierając wilgotnym palcem zbędną grubość papieru lub natłuszczając go oliwą w celu uzyskania lepszej widoczności konturów. Następnie wycinał ostrym nożem linie rysunku, usuwając drewno między nimi za pomocą różnego rodzaju ryłców i dłut. Oryginalny rysunek malarza ulegał przy tym naturalnie całkowitemu zniszczeniu. Z tak konturowo wyciętej deski drukarz robił czarną farbą próbne odbitki. Na nich – po jednej dla każdego koloru – artysta zaznaczał, które płaszczyzny mają być barwne. Oznaczone odbitki próbne wracały do rytownika, który każdą naklejał na inną deskę i wycinał w drewnie zakreślone fragmenty. Musiał więc wykonać tyle desek, ile kolorów chciał artysta uzyskać w drzeworycie. Często dla druków luksusowych, zwanych *surimono*, liczba desek drzeworytniczych dochodziła do kilkunastu. Po oczyszczeniu i umyciu desek do swej właściwej pracy przystępował drukarz, który odbijał

Niebawem liczni europejscy artyści, literaci, koneserzy sztuki zaczęli zbierać japońskie drzeworyty oraz drobne wyroby rzemiosła artystycznego: wyroby z laki, rzeźby z kości słoniowej, tkaniny, wachlarze, wazony z emalii. W 1862 roku w Paryżu przy ulicy Rivoli, w bardzo „dobrym punkcie” miasta, przedsiębiorcza para małżonków de Soye otworzyła (po podróży do Japonii) sklep pod nazwą „La Porte Chinoise”. Oprócz najrozmaitszych towarów orientalnych można było znaleźć tu również drzeworyty *ukiyo-e*¹⁴. Klientami bywali tam ludzie o głośnych nazwiskach: poeta Charles Baudelaire (1821–1867), pisarze – Émile Zola (1840–1902), bracia Jules i Edmond de Goncourt, malarze – James McNeill Whistler, Édouard Manet, Henri Fantin-Latour (1836–1904), a także coraz liczniejsi miłośnicy japońszczyzny. Można więc rzec, że już wówczas do dobrego tonu należało przynajmniej interesować się tą sztuką i kulturą. Niewiele lat później, już co najmniej dwie galerie specjalizowały się w handlu dziełami sztuki japońskiej i dalekowschodniej. Ich właścicielami byli Siegfried Bing (od 1871 r.) i Tadamasu Hayashi (przypuszczalnie od 1878 r.).

Odkryte na terenie Europy dzieła *ukiyo-e* rychło uzyskały wysoką cenę, a od początku lat sześćdziesiątych XIX wieku stały się przedmiotem istnej manii kolekcjonerskiej. W 1868 roku japońskie drzeworyty były już na tyle rozpowszechnione i podziwiane, że bracia Goncourtowie afiszowali się swoim wyczuciem kolekcjonerskim, przypisując sobie odkrycie *ukiyo-e*. Mawiali:

*Smak japońskich i chińskich przedmiotów! Byliśmy jednymi z pierwszych, którzy odkryli ten smak. Teraz rozszerza się on wszędzie i ku wszystkim, nawet ku idiotom i średniej klasy kobietom. Kto go kultywował, czuł, czci i przekonywał do niego bardziej niż my; kogo pobudziły japońskie drzeworyty i kto zdobył się na odwagę by je kupić?*¹⁵

na tym samym arkuszu czarny kontur oraz kolorowe elementy. Na deskę, którą pokrywał farbą w jednym kolorze, kładł arkusz papieru zwilżonego wodą, aby farba równomiernie się rozkładała; dociskał papier do deski specjalnym przyrządem (zwanym *baren*) w kształcie dysku uplecionego ze sznura i owiniętego w suchy liść bambusu. Czynność tę powtarzał wielokrotnie w zależności od zamierzonego nakładu. Później, innym kolorem farby, pokrywał następną deskę i przykładał do niej kolejno te same arkusze papieru (częściowo już wcześniej zadrukowane). Postępując w ten sposób ze wszystkimi deskami przygotowanymi przez rytownika, otrzymywał w efekcie właściwą kolorową odbitkę”. Por.: Z. Alberowa, *op. cit.*, s. 127–128 oraz A.K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii...*, s. 24–35; oraz F.S. Kleiner, *Gardner’s Art through the Ages: Non-Western Perspectives*, Belmont 2009, s. 114.

¹⁴ Z. Alberowa, *op. cit.*, s. 164.

¹⁵ C.F. Ives, *The Great Wave: The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York 1974, s. 12. [Wszystkie cytaty tekstów obcojęzycznych w tłumaczeniach autorek, chyba że jest podane inaczej].

Istnieje jednak wiele wątpliwości, czy to bracia de Goncourt byli pierwszymi i najbardziej oddanymi wielbicielami oraz kolekcjonerami sztuki japońskiej. Liczba dzieł ich zbiorów wystawionych na sprzedaż w 1897 roku liczyła ponad 1500 japońskich przedmiotów rzemiosła artystycznego, 372 druki i ilustrowane książki. Niektórzy badacze tematu twierdzą, że bracia Goncourtowie przyznali się, że wynieśli od handlarza Binga „tak dużo drzeworytów japońskich, że musieli wynająć konia do załadunku”¹⁶. Dzienniki braci Goncourtów pełne są odniesień do sztuki japońskiej¹⁷. Także w ich powieści *Manette Salomon* (1866) rozdział poświęcony został prawdopodobnie jednemu z najwcześniejszych, najczęściej pojawiających się i uroczych obrazków napotykanych we francuskiej twórczości naśladowanej japońską – bohater leży na tapczanie w swoim mieszkaniu, gdzie podłoga wypełniona jest japońskimi albumami. Zapominając o szarym Paryżu za oknem, czytelnik przenosi się za pomocą „purpurowego zachodu słońca” do „białych plaż, pełnych krabów” i „kobiet sunących w łódkach, nachylających się nonszalancko nad przemijającą i poetycką wodą”¹⁸.

Sam termin „japonizm” (*japonisme*) pojawił się po raz pierwszy w 1872 roku równoległe u dwóch francuskich autorów: publicysty Julesa Claretiego (1840–1913) w książce *L'Art français en 1872* oraz wspomnianego już krytyka i kolekcjonera sztuki Dalekiego Wschodu – Philippe’a Burty’ego. Ten ostatni był autorem artykułu pt. *Japonisme* zamieszczonego w periodyku „La Renaissance littéraire et artistique”¹⁹, w którym użył terminu *japonisme*. Burty posłużył się nowym pojęciem, postulując stworzenie oryginalnej dziedziny nauki badającej zapożyczenia artystyczne, historyczne i etnograficzne ze sztuki japońskiej, przy czym chodziło mu nie tylko o dosłowne „zapożyczenia”, lecz także o wielopoziomowe interpretacje i inspiracje²⁰. Była to znacząca różnica w stosunku do inspirowanych artystów wcześniej dzieł sztuki orientalnej, chińskiej czy hinduskich tekstyliów określanych mianem *chinoserie*. We Francji w odniesieniu do dzieł inspirowanych Japonią,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E. Goncourt pisał 25 maja 1888 r.: „Ach! Gdybym miał jeszcze kilka lat życia przed sobą, napisałbym książkę o sztuce japońskiej (...). Książkę tę skomponowałbym z czterech studiów: jedno o Hokusai, nowoczesnym odnowicielu starej sztuki japońskiej, jedno o Utamaro, tamtejszym Watteau, jedno o Korinie i wreszcie ostatnie o Ritsuô – dwóch sławnych mistrzach pędzla i laki. Do tych czterech studiów dołączyłbym może szkic o Gakutei, mistrzu surimonos, który w delikatnej, barwnej odbitce potrafi połączyć wdzięk perskiej miniatury i średniowiecznej miniatury europejskiej” (cytat wg. Edmond et Jules de Goncourt: *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1879–1890*, t. 3, Paris 1956, s. 791). Goncourt opublikował dwa z zamierzonych studiów: *Utamaro, le peintre des maisons vertes*, Paris 1891; oraz *Hokusai, Part japonais au XVIII siècle*, Paris 1896.

¹⁸ C.F. Ives, *op. cit.*, s. 13.

¹⁹ P. Burty, *Japonisme*, „La Renaissance littéraire et artistique” 1872, s. 25–26.

²⁰ Szerzej: A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011, s. 11.

zwłaszcza w twórczości braci Goncourtów, pojawił się termin *japonaiserie*. Można odczytywać go jako nieco powierzchowne, niedoprecyzowane jeszcze fascynacje kulturą i sztuką „Kraju Kwitnącej Wiśni”, co stanowi analogię do szerokiego i jeszcze siedemnastowiecznego pochodzenia terminu *chinoiserie*²¹.

Za jedno z najwcześniejszych dzieł, w którym wyraźnie przejawiał się wpływ japońskiego drzeworytu, uchodzi namalowany przez Édouarda Maneta w 1862 roku obraz *Uliczna śpiewaczka*, znajdujący się dziś w Museum of Fine Arts w Bostonie²². Wychodząca z bistro dziewczyna oddana została bez upiększeń, z brutalną, szokującą ówczesnych szczerością, w tępych kolorach, bez półtonów. Podobna płaskość planów widoczna jest również w wielu późniejszych obrazach Maneta, m.in. w słynnej *Olimpii* czy w portrecie Emila Zoli, gdzie w tle, jako artystyczne wyznaczenie wiary, odtworzył malarz drzeworyt Kitagawy Utamaro.

Innego rodzaju walory artystyczne japońskiego drzeworytu urzekły Claude'a Moneta. Przede wszystkim – jak sam twierdził – „niesłychane wyrafinowanie i umiejętność wywoływania obecności za pomocą cienia oraz całości za pomocą fragmentu”. W 1876 roku Monet namalował obraz zatytułowany *Japonka* (Museum of Fine Arts, Boston). Przedstawił sylwetkę kobiety ubranej w strój stylizowany na japońskie kimono (z postacią japońskiego rycerza wzorowanego na rysunkach Utagawy Kuniyoshi), ponadto w całym układzie kompozycyjnym zaznaczyły się wyraźnie schematy drzeworytów *ukiyo-e*. Przede wszystkim jest to jednak dowcipny komentarz dotyczący panującej w Paryżu mody na japońskie rzeczy. Modelka a zarazem żona Moneta, Camille, jest bowiem otoczona przez japońskie papierowe wachlarze i ubrana w zaskakującą blond perukę (na pozostałych portretach jest ona ciemnowłosa), co ma podkreślić jej zachodnią tożsamość.

Całe lata 80. XIX wieku były szczytowym okresem mody na japońszczyznę. Znajomość tej dziedziny pogłębiła się i objęła szerokie kręgi społeczeństwa. Stało się to dzięki wystawom, dającym historyczny przegląd tradycyjnych drzeworytów oraz wielkim aukcjom antykwarycznym, na które sprowadzono z Japonii tysiące plansz. Modzie sprzyjały też pierwsze artykuły i książki poświęcone dziejom japońskiej sztuki. Można zaryzykować stwierdzenie, iż formująca się wówczas sztuka europejskiego plakatu zawdzięcza swój rozwój i ogólne zasady stylistyczne (takie jak: szerokie, płaskie formy ograniczone żywym i wyrazistym konturem, szczególne zestawienia kolorów) właśnie inspiracjom sztuką *ukiyo-e*. Malarze następnej generacji

²¹ Bardzo wnikliwą analizę terminów *japonisme* i *japonaiserie* prezentuje A. Kluczevska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Toruń 2016, s. 9–22.

²² Z. Alberowa, *op. cit.*, s. 165.

również ulegali urokowi japońskiego drzeworytu. W ich twórczości, zwłaszcza w plakatach Henri de Toulouse-Lautreca, w obrazach Édouarda Vuillarda, Pierre'a Bonnard, Paula Gauguina przejawia się świadome nawiązywanie do sztuki japońskiej.

Wkrótce zachwyty kulturą i sztuką japońską stał się obowiązującą modą w buduarach i salonach Paryża. Wszędzie stały dekoracje w stylu japońskim, etażerki zostały zatłoczone japońskimi i pseudojapońskimi bibelotami, ściany obstawione parawanami, obwieszane wachlarzami i makatkami. W latach 90. XIX wieku w toaletach kobiecych zapanowała moda na stroje japońskie i pewnego rodzaju styl japonizujący. Kimono, które początkowo przyjęło się jako strój domowy (*robe interieur*), stało się w Londynie wyjściowym strojem noszonym na przykład do teatru. Elementem mody kobiecej było też wysokie podpinanie włosów ozdobionych kwiatem chryzantemy oraz kolorowe wachlarze. W teatrze londyńskim królowała komedia *Ulubieniec bogów*, a w parkach i salach muzycznych, obok muzyki G.F. Haendla i innych klasyków, usłyszeć można było muzykę japońską²³. Młode damy na balach występowały przebrane za Japonki, a artyści chętnie portretowali się w kimonach.

O sile oddziaływania nowej estetyki świadczy wymownie fakt, że Marcel Proust (1877–1922), opisując scenę buduarową w sadze powieściowej pod tytułem *W poszukiwaniu straconego czasu*, której akcja rozgrywa się na początku XX wieku, umiejscowił ją pośród japońskich i chińskich rekwizytów:

Odetta przyjęła Swanna w różowym jedwabnym szlafroczku, z nagą szyją i ramionami. Posadziła go koło siebie w jednym z tajemniczych zakątków we framugach salonu, chronionych przez olbrzymie palmy. W chińskich wazach lub przez parawany pstrzące się fotografiami, kokardkami i wachlarzami. (...) I z uśmiechem próżności, jakby to był jakiś jej specjalny wynalazek, ułożyła za głową Swanna i pod jego nogami jedwabne japońskie poduszki, które mięła, jak gdyby rozrzutna ich bogactwem i nie dbająca na ich wartość²⁴.

Także w literaturze polskiej np. w Reymontowskiej *Ziemi obiecanej* sypialnia namiętnej *famme fatale* – Lucy w pałacyku Zukerów w Łodzi ze schyłku lat 80. XIX stulecia – jest urządzona w stylu dalekowschodnim:

²³ Szerzej: J.S. Nowak. *Kraków w spotkaniu z Japonią i jej kulturą na przełomie XIX i XX wieku. Udział prasy w recepcji sztuki i kultury japońskiej*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2010, s. 129–153.

²⁴ M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1965, s. 286–287. Oryginał pt. *Du côté de chez Swann* został wydany w 1913 r.

(...) dziwaczne, kosztowne sprzęty o formach wschodnio-japońskich były bezładnie nagromadzone i stosunkowo do wielkości pokoju w nadmiernej ilości (...). W jednym rogu, na tle olbrzymiego wachlarza z pawich piór, stał cały wyzłocony posążek Buddy, z podwiniętymi nogami, w postawie kontemplacyjnej. W drugim roku stała wielka żardinierka japońska z brązu, podtrzymywana przez złote smoki, pełna kwitnących, białych jak śnieg azalii²⁵.

W tym czasie na półkach księgarskich pojawiły się całe serie podręczniczych książek o Japonii. Zaczęto również pisać entuzjastyczne artykuły i reportaże o tym kraju. Zastanawiając się nad przyczynami niezwykłego zainteresowania sztuką „Kraju Wschodzącego Słońca”, warto dodać, iż dopiero bardziej wnikliwe badania znawców sztuki, prowadzone w ostatnich latach XIX wieku, zwróciły uwagę na także inne okresy i dziedziny sztuki Japonii. Louise Gonse był autorem pierwszego, poważnego – bo o charakterze naukowym – opracowania na temat sztuki japońskiej – dwutomowe *L'Art Japonais* powstało w roku 1882 w Paryżu. Gonse zachwycał się w nim między innymi japońskimi wyrobami z laki wykonanymi w wielowarstwowej technice *urushi*²⁶. Uważał je za „najdoskonalsze wytwory rąk ludzkich”²⁷. Jednak, co charakterystyczne dla europocentrycznego punktu widzenia, podkreślał jednocześnie: „Komplet prac Hokusai będzie ozdobą każdej kolekcji i może wisieć obok prac Rembrandta”.

Inną ważną książką z tych lat była *Kunst und Handwerk in Japan Erster band* (1889) napisana przez Justusa Brinckmanna (1843–1915), dyrektora Muzeum Sztuki i Rękodzieła w Hamburgu. Swoje poglądy na temat sztuki i rzemiosła japońskiego prezentował on w formie odczytów muzealnych od roku 1882²⁸. Do udanych, wczesnych publikacji na temat sztuki japońskiej można zaliczyć także książki Williama Andersona (1842–1900). Anderson był angielskim lekarzem, uznanym profesorem anatomii w Royal Academy w Londynie oraz ważnym kolekcjonerem i znawcą sztuki japońskiej. Opracował pionierskie prace o zbiorach japońskich w Muzeum Brytyjskim (pt. *Descriptive and historical account of a collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum* – 1886 r.) oraz o sztuce Japonii pt. *Pictorial arts of Japan* (1886). Był on też pierwszym przewodniczącym *Japan Society of the United Kingdom*, które odegrało znaczącą rolę w szerzeniu w Anglii

²⁵ W. Reymont, *Ziemia obiecana*, cyt. wg <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ziemia-obiecana-tom-pierwszy.html> [dostęp: 12.08.2016]. Na uwagę zasługuje jednak fakt, że obaj pisarze i Proust, i Reymont powiązali japońskie bibeloty z kobietami o wątpliwej moralności. Szerzej o takim kontekście postrzegania Japonii: *Transcultural Japan: At the Borderlands of Race, Gender and Identity*, red. D. Blake Willis, S. Murphy-Shigematsu, New York 2008, s. 252–253.

²⁶ L. Gonse, *L'Art Japonais*, Paris 1883, s. 181–182.

²⁷ *Ibidem*, s. 187.

²⁸ A. Lichtwark, E. Lüth und G. Schiefler, *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, Hamburg 1978, s. 27.

wiedzy o Japonii. W latach 1882–1900 Anderson przekazał do British Library w Londynie kolekcję liczącą około 2000 japońskich książek ilustrowanych drzeworytami.

Istotną rolę w propagowaniu szeroko rozumianej japońszczyzny odegrał w Paryżu wspomniany już marszand i kolekcjoner Siegfried (Samuel) Bing²⁹, który od 1888 roku wydawał żurnal „Le Japon Artistique: documents d’art et d’industrie”. Ważnym dokonaniem Binga było kształtowanie smaku i wytworzenie szerokiego rynku zbytu dla przedmiotów pochodzących z Japonii. Ponadto zadbał o doskonałe translacje wydawanego przez siebie pisma. Wykonywał je między innymi przyjaciel Binga – dyrektor Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu – Justus Brinckmann (1843–1915) (który przetłumaczył i wydrukował wersję niemieckojęzyczną magazynu) oraz angielski marszand Marcus Bourne Huish (1843–1921). Ten drugi napisał w 1912 roku książkę dedykowaną sztuce japońskiej pt. *Japan and its art*, która znalazła się także w obiegu w Stanach Zjednoczonych.

Szersze kręgi publiczności paryskiej miały okazję oglądać dzieła sztuki japońskiej na regularnie organizowanych wystawach. Nawet wymienienie tylko niektórych z nich może dać pojęcie o nasyceniu życia kulturalnego Paryża pierwiastkiem japońskim. W roku 1867 odbyła się duża ekspozycja w dziale japońskim Wystawy Powszechnej, w 1878 roku miała miejsce wystawa dzieł sztuki, w 1883 roku zaś – retrospektywna wystawa sztuki w Galerii George’a Petit (przygotowana przez Louisa Gonse’a w oparciu o eksponaty zebrane od prywatnych kolekcjonerów). W roku 1887 wystawę drzeworytów japońskich zorganizował Vincent van Gogh, w 1889 roku odbyła się Wystawa Światowa, na której zaprezentowano m.in. kolekcję bezcennych drzeworytów Louisa Gonse’a. W 1890 roku zorganizowano wielką wystawę drzeworytów *ukiyo-e* w *École des Beaux-Arts* (również ze zbiorów prywatnych), w 1893 roku wystawę dzieł Kitagawy Utamaro i Andō

²⁹ Siegfried (Samuel) Bing (1838–1905) – niemiecki kolekcjoner i mecenas sztuki. Bing pochodził z rodziny utrzymującej się z handlu dziełami sztuki. Już jako szesnastolatek wyjechał do Francji, aby pomóc w zarządzaniu rodzinną fabryką ceramiki. Od 1873 r., Siegfried Bing stanął na czele rodzinnego przedsiębiorstwa. Zarządzając firmą, postawił na import i eksport różnego rodzaju dzieł sztuki. Nawiązywał współpracę z partnerami z całego świata i wysyłał członków rodziny jako pośredników. W samym tylko Paryżu miał kilka sklepów, w których handlował dziełami sztuki. Szczególnie skoncentrował się na skupowaniu drzeworytów japońskich. Od 1888 r. wydawał magazyn „Le Japon Artistique” po niemiecku, angielsku i francusku. Zwieńczeniem zainteresowania Binga sztuką było otwarcie galerii Maison Bing, *L’Art Nouveau* 26 grudnia 1895 r. Po zapłaceniu 1 franka goście galerii mogli przechadzać się po salonach urządzonych jako pokoje domowe. W swojej galerii Bing chciał dać „lokum” „nowym i młodym” artystom. W galerii *L’Art Nouveau* – stworzył nowe pojęcie dla wszystkiego, co odcinało się od dotychczas panujących gustów artystycznych. Jednak idea *Art Nouveau* początkowo wywołała ostrą krytykę. Szerzej: P.G. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*, New York 1986.

Hiroshige w Galerii Durand-Ruel³⁰ w Paryżu³¹. Ważnym wydarzeniem roku 1900 był bogaty dział sztuki w pawilonie japońskim na Wystawie Powszechnej. O popularności szeroko pojmowanej fascynacji Wschodem świadczy fakt, iż jednemu z pawilonów znacznych rozmiarów, nazwanemu *Tour du Monde*, nadano kształt architektoniczny będący zlepkiem elementów indyjskich i syjamskich. Położona zaś obok niego restauracja miała kształt japońskiej pagody³².

W owym czasie powstawały również duże i znakomite kolekcje sztuki japońskiej. Znani artyści, pisarze i krytycy zbierali malowidła, puzderka *inro*, piękne *netsuke* w kształcie ludzi lub zwierząt rzeźbione z kości słonowej i drewna, szkatułki zdobione laką, przede wszystkim zaś drzeworyty. Wielu spośród kolekcjonerów „japoników” należało zarazem do twórczego środowiska artystycznego. Takimi byli: bracia Goncourtowie, monografista i przyjaciel impresjonistów – Théodore Duret (1838–1927), który zgromadził ogromną kolekcję ilustrowanych książek japońskich (dziś w posiadaniu Bibliotheque Nationale de France), a także wspomniani już malarze i graficy, tacy jak Bracquemond i Whistler, ale również malarze Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), Edgar Degas i inni.

Co ważne, modzie na *japonisme* ulegali także artyści bardziej akademicy, tacy jak: zanglicyzowany Francuz Jacques Joseph (James) Tissot (1836–1902) – prace *La Japonaise au bain* (1864) czy *Young Ladies Looking at Japanese Objects* (1869)³³, Amerykanin William Merritt Chase (1849–1916) – obrazy *Le Kimono bleu* (1888), *La Toilette* (1889), Jules Joseph Lefebvre (1834–1912) – słynny olej *Une Japonaise* (1882) oraz Aimé-Nicolas Morot (1850–1913) – *Nu à l'ombrelle japonaise*.

Interesujący przykład artystów stosujących w swych pracach sztafaż japoński to dwaj szkoccy artyści znani jako „Chłopcy z Glasgow” – George Henry (1858–1934) oraz Edward Atkinson Hornel (1864–1933). Spędzili oni w Japonii ponad dwa lata, pomiędzy 1893 a 1894 rokiem, zainspirowani tamtejszą kulturą tworzyli niezwykle dekoracyjne prace, w których prezentowali gejsze lub tokijskie ogrody (np. *Geisha Girl* 1894 r.). Warto jednak pamiętać, że wyprawy artystów do „Kraju Kwitnącej Wiśni” były rzadkie. W 1889 roku Oscar Wilde ironizował: „W rzeczywistości cała ta Japonia

³⁰ Była to galeria szczególnie ważna dla rozwoju malarstwa impresjonistycznego, jej właściciel – Paul Durand-Ruel (1831–1922) od lat 70. XIX w. organizował wystawy sztuki nowoczesnej. Por. I. Chilvers, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Warszawa 2002, s. 208.

³¹ A. Król, *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów*, Kraków 2007, s. 12.

³² Szerzej o odbiorze sztuki japońskiej na Wystawie Światowej: E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015.

³³ R. Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, s. 718.

jest czystą fantazją. Nie ma takiego kraju, nie ma takich ludzi”³⁴. Modzie na „japońszczyznę” ulegli także twórcy z antypodów, jak Australijczyk Mortimer Menpes (1855–1933), który w 1902 roku również zdecydował się na wyprawę do Japonii.

Ciekawym i w wielu aspektach nowatorskim przykładem fascynacji Japonią był Amerykanin Arthur Wesley Dow (1857–1922). Jego twórczość jako malarza, grafika, fotografa, teoretyka sztuki oraz pedagoga artystycznego związanego z amerykańską emanacją ruchu *Arts and Crafts*, odegrała ważną rolę w ukształtowaniu współczesnej sztuki amerykańskiej. Można powiedzieć, iż stanowiła ona pomost między sztuką Wschodu a Zachodu. Stosując zasady orientalnej estetyki do przedstawień zwykłych miejsc, Dow stworzył dzieła, które wyprzedzały swój czas, antycypując syntezę Wschodu i Zachodu, której dopiero mieli poszukiwać późniejsi artyści modernistyczni. Często tworzył on kompozycje pejzażowe w oparciu o widoki bagien z jego rodzinnych okolic oraz terenów Bayberry Hill. Większość prac o tej tematyce powstałych w pierwszej dekadzie XX wieku to barwne drzeworyty. Kiedy w roku 1907 powrócił do malarstwa olejnego, zaczął eksperymentować z jaśniejszą paletą i bardziej wyrazistymi pociągnięciami pędzla. Podczas intensywnej działalności artystycznej Dow wypracował własny styl, w którym zawarł indukcję sztuki japońskiej z syntetyzmem i impresjonizmem. Jego prace charakteryzuje uproszczenie barwnych form, odczytywanych jako płaskie kształty na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Prace, w których widać wyraźnie kadrowanie przejęte z japońskich *ukiyo-e* to: *Długa droga: Argilla Road w Ipswich* (1898, Brooklyn Museum), *Bagna nad strumieniem* (ok. 1905, kolekcja prywatna), *Sierpniowy księżyc*, (ok. 1905 Edgar O. Smith Collection, Nowy Jork) lub *Majowy deszcz*, (1907, kolekcja prywatna). Prace te cechuje subtelna kolorystyka przejęta wprost z prac Hiroshige, którego schematy barwne artysta wielokrotnie studiował i tworzył ich własne wersje w tece barwnych drzeworytów *Ipswich Prints* powstałych około 1902 roku³⁵.

Wśród zadeklarowanych miłośników Japonii znaleźli się też artyści związani z konserwatywną szkołą amsterdamską i haską, m.in. George Hendrik Breitner, o którym będzie jeszcze mowa szerzej. Fakt tak powszechnej akceptacji nowych elementów dekoracyjnych, takich jak: parawany, laki, kimona i płaszcze *happi* stosowanych jako sztafaż w obrazach akademików, świadczy wymownie o sile nowej estetyki.

³⁴ Cytat wg.: A. Król, *Japonizm polski*, s. 55.

³⁵ Przykłady takich prac *Ipswich Prints (second set) 1902*, www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/-emph-render-italic-Ipswich-Prints-emph-second-set--196421 [dostęp: 13.08.2016].

ZIEMIE POLSKIE I JAPONÓSZCZYNA³⁶

Europejska fascynacja sztuką japońską nie pozostała bez wpływu na artystów polskich, choć dotarła na ziemie polskie z około dwudziestoletnim, w stosunku do Europy Zachodniej, opóźnieniem. Paryskie pobyty twórców wprowadziły prawdziwą modę na *japonisme*, czyli stosując nomenklaturę polską – „japońszczyznę”. Studiujący w Paryżu w latach 80. XIX wieku Wyspiański, Mehoffer, Weiss i Boznańska nie mogli nie zetknąć się z modą na orientalizm.

Ważnym orędownikiem koncepcji sztuki i estetyki japońskiej był Feliks „Manggha” Jasiński (1861–1929). Był on prawdziwym znawcą i krytykiem sztuki, ponadto wiele podróżował: po Europie, Azji Mniejszej i Egipcie, choć do kraju swej największej fascynacji – Japonii – najprawdopodobniej nie dotarł. W Paryżu Jasiński zetknął się z nowymi prądami w sztuce (impresjonizmem, neoimpresjonizmem i symbolizmem), poznał sztukę japońską, fascynującą Europę oraz jej entuzjastów (m.in. krąg związany z Edmondem de Goncourtem). Wówczas zaczął budować swoją kolekcję – wschodnią i zachodnią – kupując dzieła na aukcjach, u bukinistów i w antykwariatach³⁷. Po powrocie do Warszawy Jasiński oraz sekundujący mu w tym zadaniu dzielnie Zenon Przesmycki (1861–1944)³⁸ (wydawca „Chimery”), propagowali japońską kulturę i japońskie drzeworyty. Obaj zgodnie twierdzili, że asymilacja środków wyrazu drzeworytów *ukiyo-e* zrewolucjonizowała europejską sztukę. Obaj pragnęli przekazać swoją wiedzę, urządzając w 1901 roku serię darmowych wystaw obcej grafiki (naznaczonej wyrażeniami wpływami sztuki japońskiej) w lokalu redakcji „Chimery”. Następnie Jasiński w Zachęcie zaprezentował warszawskiej publiczności własną kolekcję japońskiej grafiki³⁹. Prezentacja zbulwersowała zarówno krytyków, jak i publiczność, która nie przywykła do tak odmiennych ideałów estetycznych. Negatywne uwagi dotyczyły tak samej sztuki japońskiej, jak

³⁶ Szeroko o tym temacie pisze m.in.: A. Kluczevska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej...*

³⁷ Szeroko o postaci F. Jasińskiego pisze: A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.

³⁸ Zenon Przesmycki ps. „Miriam” – polski poeta i tłumacz, przedstawiciel parnasizmu, krytyk literacki i artystyczny okresu Młodej Polski, odkrywca i wydawca twórczości Norwida.

³⁹ Wystawa ta była też prezentowana w Krakowie i Lwowie. Por. I. Kossakowska, Ł. Koszakowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2011, s. 15. Wystawa Jasińskiego nie była pierwszą prezentacją sztuki japońskiej w Warszawie. Jesienią 1900 roku została pokazana w Salonie A. Krywulta kolekcja drzeworytów Siegfrieda Samuela Binga – jednego z głównych zbieraczy i marszandów francuskich zainteresowanych sztuką japońską. Ekspozycja obejmowała blisko tysiąc obiektów, ale przeszła bez echa. Zob.: E. Machotka, *Orientalizm czy nacjonalizm? Jasińskiego Japonia*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2010, vol. III, s. 87–110.

i Jasińskiego. Autor wystawy dowiedział się, że popularyzuje obrazki ze skrzynek na herbatę, a Japończycy są „wymierającym, ludożerczym plemieniem, tworzącym okropności ze sztuką żadnego związku nie mające”⁴⁰.

„Manggha” opatrzył ekspozycję wyczerpującym komentarzem, omawiając na łamach prasy historię japońskiego drzeworytu i zasady estetyki. Jasiński miał także liczne prelekcje dotyczące sztuki japońskiej, jednak w końcu zniechęcony brakiem zrozumienia, ograniczył się do wywieszenia impertynentnych napisów głoszących między innymi, że „Herbata chińska i sztuka japońska nie mają ze sobą nic wspólnego” oraz „Nie dla bydła”, co niewymownie obraziło mieszkańców Warszawy⁴¹.

Z kolei Przesmycki, analizując wnikliwie oddziaływanie japońskich drzeworytów na awangardowe nurty sztuki paryskiej, podkreślał, iż to właśnie japońskie druki całkowicie zrewaloryzowały sposób myślenia o kompozycjach malarskich:

(...) poderwały, nazbyt regularnie rytmiczny, geometryczny rodzaj kompozycji datujący się od mistrzów renesansu i bezmózgą bezkompozycyjność naturalistyczną, przeciwstawiając pierwszemu pełną wdzięku, a niewymuszoną, niesymetryczność, drugiej zaś – zasadę dekoracyjności twórczej. Wskazały zbyt zbytnie wielkich płócien, udowadniając faktem możebność niesłychanego rozszerzenia i pogłębienia obrazu na zwykłej ćwiartce papieru. Postawiły zasadę i odkryły sposoby wydobywania, z niepoliczalnej ilości szczegółów samej tylko istoty rzeczy, i oddawania jej najprostszymi, nieodzownymi jedynie środkami. Unaocznily przykładem, że artysta nie powinien ubiegać się w obrazie o powiedzenie wszystkiego, że należy pozostawić wyobraźni widza wolność uzupełnienia, poprzez odczucie, podanego mu sugestywnie motywu (...)”⁴².

W roku 1901 w „Czasie” ukazał się w odcinkach, przygotowany z niezwykłą starannością i znawstwem tematu, artykuł recenzja Stefana Fuchsa (podpisanego z japońska jako „Fuetsu”⁴³) zatytułowany *Malarstwo japońskie. Z powodu wystawy drzeworytów japońskich z kolekcji p. F. Jasińskiego*⁴⁴. Autor, przy okazji wystawienia pięciuset drzeworytów z końca XVIII i z XIX wieku, omówił historię sztuki japońskiej zakorzenionej w dziejach, geografii i klimacie tego kraju, zrośnięcie jej z życiem („między wielką sztuką a stosowaną nie ma większej różnicy”). Przywołał też polemiki największych jej znawców tego czasu – L. Gonsego, Ernesta Francisco Fenollosa (1853–1908),

⁴⁰ F. Jasiński, *Niechaj żywi nie tracą nadziei*, „Świat” 1912, nr 31, s. 3.

⁴¹ J. Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa. Wspomnienia*, Warszawa 1959, s. 439.

⁴² Z. Przesmycki, *Drzeworyt japoński*, „Chimera” 1901, z. IV, s. 490.

⁴³ *Fuetsu* to rodzaj japońskiego miecza.

⁴⁴ S. Fuchs, *Malarstwo japońskie. Z powodu wystawy drzeworytów japońskich z kolekcji p. F. Jasińskiego*, „Czas”, 04.01.1902.

J. Brinckmanna i Woldemar von Seidlitz (1850–1922) na temat Hokusai oraz podkreślił rolę krakowskiego czasopisma jezuitów „Misje Katolickie” w informowaniu o tym kraju na przestrzeni ostatnich lat. Nawiązując niewątpliwie do reperkusji po wystawach Jasieńskiego w Warszawie, Stefan Fuchs skonstatował, że jeśli sztuka ta nie trafia komuś do przekonania to uwaga krytyków powinna być skierowana na jej wpływ na sztukę światową. Przez sztukę – przekonywał Fuchs krakowskiego czytelnika – można poznać naród człowieka – Japończyka. Kończył artykuł smutną konkluzją sformułowaną z perspektywy mieszkańca tego kraju – „odkąd Japonia stała się Europą, japońskiej sztuki zabrakło w Japonii”, a Europejczykowi pozostała jedyna powinność: „kolekcjonowanie dawnej sztuki japońskiej”⁴⁵.

W październiku 1901 roku Jasieński napisał list do redaktora „Czasu”, w którym doceniał zarówno więzi łączące go z Krakowem, jak i życzliwe wsparcie dziennikarzy i publiczności krakowskiej. Zaanonsował też na 1902 rok urządzenie szeregu wystaw prezentujących zasoby jego kolekcji sztuki. Ekspozycje zbiorów rozpoczęły się od niedzieli 4 stycznia 1902 roku, gdy mieszkańcy Krakowa mogli podziwiać dwie wystawy z jego zbiorów. Pierwsza, złożona była z sześciuset drzeworytów japońskich, urządzona „na dochód Muzeum Narodowego i Czytelni dla kobiet”, druga zaś w Towarzystwie Sztuk Pięknych (prezentowaną tylko do 15 stycznia tegoż roku), obejmowała dzieła artystów krakowskich i lwowskich oraz „bardzo ciekawy szablon japoński”, pochodzący „z rozproszonej kolekcji Barty’ego”. Serię wystaw swojej kolekcji rozpoczętą w styczniu 1902 Jasieński zakończył wraz z końcem zimy 1903.

Również w roku 1902 znany krytyk Adam Łada-Cybulski (1878–1957) ogłosił w „Czasie” artykuł o „starcu obłąkanym rysunkiem” pt. *Hokusai, z powodu zbioru rycin japońskich, wystawionych w Muzeum Narodowym przez p. Feliksa Jasieńskiego*. W rzeczowym, wyważonym stylu przybliżył on czytelnikowi krakowskiemu idee twórczości tego artysty z przytoczeniem najważniejszych opinii – negatywnych i pozytywnych – na temat jego miejsca w malarstwie Japonii. Był to początek szerszej aprecjacji sztuki japońskiej w Polsce, bowiem od początku XX wieku szerokie grono entuzjastów sztuki japońskiej w Polsce skupione zostało w Krakowie wokół postaci „Mangghi” Jasieńskiego, który tam znalazł korzystniejszy klimat. Grono to nieodwołanie zostało „skazane” na obcowanie ze sztuką Dalekiego Wschodu. Bardzo częstym zajęciem było przeglądanie drzeworytów i wzorników japońskich, a przede wszystkim „ćwiczenie oka”. Na podstawie obserwacji sztuki malarskiej Japonii Jasieński twierdził:

⁴⁵ Cytat wg.: J.S. Nowak, *Kraków w spotkaniu z Japonią i jej kultura na przełomie XIX i XX wieku: Udział prasy w recepcji sztuki i kultury japońskiej*, „Rozprawy Muzeum Nar. w Krakowie. Ser. Nowa”, t. 3, 2010, s. 129–153.

Wąska niebieska pręga – ot i całe niebo. Kilka kresek – ot i drzewo. Dzięki zaciekłemu studiowaniu natury, wciąż jeszcze ujawnianemu, odrzucenie w końcu całego balastu – dojście do – że tak powiemy – genialnej stenografii artystycznej⁴⁶.

Predylekcja do „japońskiego” widzenia i idący z nim redukcjonizm, specyficzne sposoby przedstawiania ruchu i kadrowania, jasny koloryt, płaskość, sylwetowość widzenia i aktywna rola pustej przestrzeni bardzo często konstruuje młodopolskie płótna. Wszystkie te elementy są wyraźnie zauważalne w malarstwie całego pokolenia. Oczywiście nie sposób wymienić tu wszystkich dzieł, w których można doszukać się wpływów sztuki i kultury japońskiej. Trzeba jednak choćby wspomnieć o takich pracach jak: *Portret kobiety z japońską parasolką* (1888) Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej; *W pracowni* (ok. 1890), *Japonkę* (1889), *Portret kobiety z japońską parasolką* (1892) Olgi Boznańskiej; *Czeszącą się* (1897) Władysława Ślewińskiego; *Werandę* (1894), *Widok na Wawel* (1894/1895) oraz cykl widoków na kopiec Kościuszki (1904) Stanisława Wyspiańskiego; *Japonkę* (1897) Leona Wyczółkowskiego; *Lalki japońskie* (1894) Józefa Mehoffera; *Na statku* (1885), krajobrazy zimowe czy *Dzikie gęsi* (1908) Juliana Fałata; *Topole nad wodą* (1900) Jana Stanisławskiego; *Autoportret z maskami* (1900) Wojciecha Weissa; *Ryby* (1908) Kazimierza Sichulskiego, aż po *Autoportret z fajką* Włodzimierza Błońskiego z roku 1915.

Julian Fałat w 1885 roku jako pierwszy polski artysta udał się w inspirującą podróż do Japonii. Warto dodać, że prace polskich artystów z przełomu wieków zachwycają oryginalnością, a inspiracje sztuką japońską, jej kompozycyjne i stylistyczne reguły, typowe dla niej motywy, doskonale wpisują się we własny, indywidualny styl twórców. W rezultacie obrazy inspirowane tą samą kulturą są od siebie różne, a formy zapożyczeń i stopnie inspiracji odległe. Sztuka japońska wzbogaciła indywidualne style artystyczne, a japonizującym artystom udało się uniknąć szablonowości.

Na jeszcze inny interesujący dla Polaków aspekt kultury japońskiej zwrócił uwagę „Manggha” Jasiński. Dopatrywał się on bowiem w sztuce tego kraju wielu elementów prawdziwej dumy patriotycznej, które mogłyby ożywić wyraz nieco już skostniałej narodowej sztuki polskiej. Ciekawe, choć kontrowersyjne było np. jego porównanie prac Utagawy Kuniyoshiego, prezentujących walki roninów (samurajów) – czyli temat historyczny określony jako „Grunwald japoński” – do dokonań Jana Matejki⁴⁷. Konkludując swoje liczne wypowiedzi na temat japońskiej kultury i sztuki, „Manggha”

⁴⁶ Cytat za: *Manggha. W hołdzie Feliksowi Jasińskiemu*, <http://news.o.pl/2009/09/11/manggha-w-holdzie-feliksowi-jasienskiemu/#/> [dostęp: 12.05.2016].

⁴⁷ T. T. Jaroszyński, *Wystawa sztuki japońskiej*, „Gazeta Polska” 1901, nr 47, s. 2.

twierdził z dumą: „Pokazałem wam Japonię, żeby was nauczyć myśleć o Polsce, na wzór artystów, którzy przez dwa tysiące lat po japońsku o Japonii myśleli”⁴⁸ lub jeszcze mocniej „Nauczmy się od Japończyków – być Polakami”⁴⁹.

⁴⁸ F. Jasiński, *Z deszczu pod rynną*, „Ilustracja polska” 1901, z. 5, s. 7.

⁴⁹ F. Jasiński, *Przed I-szą wystawę sztuki japońskiej*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 44, s. 1.

ROZDZIAŁ II

IMPRESJONIŚCI

Akademizm był tworem instytucjonalizacji nauczania przejętego z rąk pojedynczych mistrzów przez anonimowe uczelnie państwowe. Od momentu, w którym się pojawił, budził też w pewnych umysłach sprzeciwy, które z zadziwiającą konsekwencją formułowane były podobnie w ciągu całych stu lat, od Diderota do Courbeta, i uporczywie przeciwstawiały sztuce ideałów wyobraźni – sztukę prawdy natury. Akademizm poprawiał rzeczywistość, idealizował jej formy, chciał ją ukazać jako idealną¹.

Rozpoczęcie działalności artystycznej przez impresjonistów stanowi bez wątpienia moment niezwykle istotny w historii sztuki. W końcu zerwano z akademickim malarstwem, otworzono się na nowe pomysły i motywy. Artyści zrozumieli, że nadszedł czas, by zacząć poruszać inne tematy niż te, które można znaleźć w *Biblii* czy mitologii, że portretowane postacie nie muszą mieć idealnie wyprofilowanych ciał, a ich ustawienia nie muszą być posągowe. Impresjoniści byli głodni akcji, dążyli do tego, by ich dzieła zawierały ruch. Bez wątpienia byli to artyści szukający nie zawodu, nie pracy, z której będzie się żyło, lecz sztuki, która zaspokoi ich wewnętrzną potrzebę twórczości². Młodych twórców nie pociągała żadna konkretna ideologia reprezentowana przez znane im prądy artystyczne. Z każdej z nich dobierali sobie elementy aktualnie im odpowiadające, a dla utwierdzenia się w słuszności obranej drogi wykorzystywali wszystko to, co uznawali za zasadniczo zgodne z autentyzmem świata³.

I tak impresjoniści, czerpiąc z różnych kręgów, napotkali na swej drodze sztukę japońską. Po raz pierwszy w historii sztuki kultura dalekiego kraju stała się nie tylko komponentem motywów w sztuce europejskiej, ale i lekcją. Zgodnie z nią zasad malarstwa zaczęto szukać na płaszczyznach ogólniejszych niż maniery i upodobania stylowe, a formułowano je tak, ażeby

¹ Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 26.

² Por.: N. Brodska, *Impresjonizm*, przeł. Z. Przytkowska, M. Makulska, Warszawa 2006.

³ Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 10.

odpowiadały ogólnym właściwościom ludzkiej natury, nie zaś pojedynczym kulturom i lokalnym społecznościom⁴. W efekcie tak nowe i analityczne podejście umożliwiło wybranie odpowiednich wskazówek dla drogi twórczej, zmierzającej do nowych doświadczeń artystycznych i uzyskania efektu autentyczności w prezentowanych tematach⁵.

ÉDOUARD MANET⁶

Niewielu malarzy sięgało do japońskich drzeworytów tak często jak Édouard Manet. Kolekcjoner grafik ze świetnym smakiem, stały bywalec Gabinetu Rycin w Bibliotece Narodowej, godzinami przeglądał albumy Wielkich Mistrzów. Uwielbiał prace Rafaela, Velázquez, Le Naina, a także Goi. Masowo kopiował dzieła wielkich twórców. Do jego największych fascynacji należała grupa trzech postaci ze sztychu Marcantonio Raimondiego *Sąd Parysa*, które Manet umieścił na przedpolu swojego najsłynniejszego obrazu *Śniadanie na trawie*. Umiejętność wybierania i przetwarzania drobiazgów, a zarazem tworzenie z nich nowych obrazów, zaprowadziły Maneta do dzieł holenderskich, hiszpańskich, francuskich i włoskich, a w końcu także do orientalnych.

Édouard Manet był jednym z pierwszych artystów XIX wieku, który zdecydował się odejść od zasad sztuki akademickiej. Krytyk Félicien Champ-saur⁷ tłumaczył to następująco:

⁴ *Ibidem*, s. 11.

⁵ Por.: H. Duchting, *Impresjonizm*, przeł. J. Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2006.

⁶ Édouard Manet (1832–1883) – malarz francuski. Uczył się w latach 1850–1856 u Thomasa Couture’a (1815–1879), ale decydujący wpływ na jego twórczość wywarły podróże artystyczne do Włoch, Niemiec, Holandii i Hiszpanii oraz studia muzealne starego malarstwa, których rezultatem były nowe transpozycje obrazów Giorgione’a, Tycjana, Goi i Velázquez. Wpływy sztuki hiszpańskiej dostrzec można w charakterystycznej gamie barwnej (zestawienia czerni, bieli, różu i błękitu). Mimo zdecydowanie antyakademickiej postawy Manet w ciągu swojego życia zabiegał o sukcesy na oficjalnym Salonie. W 1863 r. stał się bohaterem słynnego *Salon de Refusés*, wystawiając szokujące ówczesną krytykę *Śniadanie na trawie*. Od tego momentu uznany został za przywódcę artystów awangardowych, którzy od ok. 1866 r. zaczęli spotykać się w Café Guerbois. Zaprzyjaźniony z impresjonistami, pod ich wpływem (głównie Claude’a Moneta), od ok. 1870 r. rozjaśnił paletę i zajął się studiami nad światłem i kolorem (kompozycje figuralne, pejzaże). Nie aprobował jednak w pełni zasad impresjonizmu. Pozostawił po sobie portrety, martwe natury (malowane od 1880 r. na skutek paraliżu głównie pastelami) oraz akwaforty i litografie. Por.: Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 332.

⁷ Félicien Champsaur (1858–1934) – francuski krytyk, pisarz i dziennikarz. Autor *Roman á clef Dinah Samuel* (1882), *Miss America* (1885), *Entrée de clowns* (1886), *Parisiennes* (1887), *Les Bohémiens* (1887), *Lulu* (1888), *L’amant des danseuses* (1888), *La Gomme* (1889), *Nora, la guenon devenue femme* (1929).

Pewnego dnia, gdy malarz spacerował po ulicach Paryża, niezadowolony z obrazów, które do tej pory namalował, i rozczłuszczony, że nie może znaleźć nowych motywów malarskich, które by go w pełni satysfakcjonowały, spotkał starego żebraka. Ten widok wzbudził w nim refleksję, a w konsekwencji przekonanie o konieczności przyglądania się rzeczywistości, takiej, jaką ona jest, bez podejmowania prób jej upiększania czy deformowania. Popchnęło go to do malowania scen współczesnych, unikania podróży intelektualnych w czasie i przestrzeni, tak drogich malarstwu o tematyce historycznej i mitologicznej. Poprosił wówczas żebraka, aby wstąpił do jego atelier i pozował mu do portretu. „I to Panie i Panowie – konkludował krytyk – jest kwintesencją impresjonizmu. Zamiast imitować Praksytelesa i Rafaela, nowi malarze szukają inspiracji w naturze”⁸.

Właśnie takie podejście do sztuki zdaje się go bezspornie łączyć z japońskimi artystami. Manet, podobnie jak oni, postanowił zrezygnować z tematów historycznych, w zamian skupiając się na tym, co teraz, na „płynącym świecie” codziennego Paryża. Poza tym, że odkrył w japońskich drzeworytach „magiczny zbiornik prawdziwego życia”, odnalazł w nich także poparcie dla płaskości i odmiennych tendencji w swojej własnej sztuce. Manet często podkreślał: „Światło jawi mi się tak jednolite, że dla oddania go wystarczy jeden ton, i że należałoby raczej – choćby to mogło wyglądać brutalnie – przechodzić ostro od światła do cienia niż gromadzić elementy, których oko nie widzi i które nie tylko ograniczają siłę światła, ale też osłabiają zabarwienie cieni domagających się podkreślenia”⁹.

Najwcześniejszym dziełem, w którym wyraźnie przejawiał się wpływ japońskiego drzeworytu, był namalowany w 1862 roku przez Maneta obraz *Uliczna śpiewaczka*. Jest to jeden z pierwszych obrazów, do których pozowała mu Victorine-Louise Meurent¹⁰, zawodowa modelka, wcześniej zatrudniona w pracowni Thomasa Couture’a¹¹. Wychodząca z bistro dziewczyna

⁸ G. Crepaldi, *Impresjoniści*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2003, s. 38.

⁹ Por.: A. Proust, *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris 1913, s. 31–32.

¹⁰ Victorine-Louise Meurent (1844–1927) – francuska malarka i modelka. Pochodziła z artystycznej rodziny. Mając szesnaście lat rozpoczęła pracę modelki w pracowni Thomasa Couture’a, prawdopodobnie w tym samym czasie rozpoczęła też naukę w jego atelier. W 1862 r. po raz pierwszy pozowała Manetowi do obrazu *Uliczna Śpiewaczka*, a rok później do *Śniadania na trawie i Olimpii*. Manet namalował ją po raz ostatni w *Gare Saint-Lazare* (1873), po czym ich drogi się rozeszły ze względu na zbyt dużą rozbieżność wizji malarskich. Portretowali ją również Edgar Degas i belgijski artysta Alfred Stevens, z którym łączyła ją bliższa więź. W 1875 r. obraz jej autorstwa został przyjęty na Salon, a cztery lata później rozpoczęła naukę w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych. Szerzej: M. Czyńska, *Najpiękniejsze. Kobiety z obrazów*, Kraków 2014, s. 47–53.

¹¹ Thomas Couture (1815–1879) – francuski malarz akademicki i teoretyk sztuki. Studiował od 1831 r. w École des Beaux-Arts, był uczniem Antoine-Jean Grosa i Paula Delaroche’a. Od 1840 r. wystawiał na paryskim Salonie, gdzie w 1847 r. zdobył sławę obrazem *Rzymianie okresu upadku*. Był także nadwornym malarzem Napoleona III. Malował wielkoformatowe



Ryc. 5. Édouard Manet, *Uliczna Śpiewaczka*, 1862

oddana została bez upiększeń, z brutalną, szokującą ówczesnych widzów szczerością, w tępych kolorach, bez półtonów. Portret namalowany został szerokimi pociągnięciami pędzla, w stonowanej gamie barwnej. Twarz dziewczyny, skąpana w bezpośrednim, intensywnym świetle, odcina się od ciemnego tła. Szyja Victorine została przewiązana czarną wstążką, ozdobą, która pojawiała się również na innych jej portretach, chociażby rok później w słynnej *Olimpii*¹².

Wspomniany obraz, zaprezentowany w 1865 roku, wywołał nie lada zgorszenie. Za namową przyjaciół, rzekomo głównie Charlesa Baudelaire'a¹³, malarz zdecydował się w końcu zaprezentować na wystawie ukończone już w 1863 roku wielkie płótno z aktem dziewczyny, której służąca Murzynka doręcza bukiet przesłany przez wielbiciela. Obraz otrzymał tytuł wystawowy *Olimpia*, co było raczej konwencjonalną aluzją do boskiej piękności młodej paryżanki, dostępnej, jak wskazywały okoliczności, nie tylko bogom¹⁴. *Olimpia* wydawała się widzom propagandą prostytucji. Nie z powodów obyczajowych podnoszono jednak najcięższe zarzuty. Powszechnie stwierdzono absolutną niemoc jej wykonania:

*Olimpia nie tłumaczy się z żadnego punktu widzenia (...) Ton ciała jest brudny, modelunek żaden. Cienie ukazują się jako szersze lub węższe smugi pasty do butów (...) Wybaczylibyśmy jeszcze brzydotę, ale prawdziwą, wystudiowaną, wyniesioną nieco przez jakiś świetniejszy efekt koloru. Najmniej piękna kobieta ma jednak jakieś kości, mięśnie, skórę i jakkolwiek koloryt. Tu nie ma nic...*¹⁵
– pisał Theophile Gautier¹⁶.

kompozycje historyczne, portrety i freski. Jego twórczość łączyła w sobie cechy klasycyzmu i romantyzmu. Obrazy Couture'a cechuje dokładny rysunek, silna, nasycona kolorystyka i wirtuozerska technika. Jego uczniami byli: A. Feuerbach, E. Manet, P.C. Puvis de Chavannes oraz H. Fantin-Latour. Swoje przemyślenia na temat malarstwa i nauczania zawarł w *Méthodes et entrétiens d'atelier* (1867).

¹² Zob.: S. Peccatori, S. Zuffi, *Manet*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006.

¹³ Charles Baudelaire (1821–1867) – poeta i krytyk francuski, zaliczany do grona tzw. „poetów przeklętych”. Znany także z cenionych przekładów m.in. wierszy Edgara Allana Poe'go. Prekursor symbolizmu i dekadentyzmu, powszechnie uznawany za jednego z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych twórców literatury XIX wieku. Jego twórczość, epatująca śmiałą erotyką, brzydotą, obrazami zła i profanacji, wywoływała w swoim czasie sporo kontrowersji, a autora wielokrotnie oskarżano o obrazę moralności. Baudelaire w swoich pracach często podejmował temat prostytucji, dewiacji, buntu przeciwko tradycji i religii oraz życia na marginesie społecznym. W jego twórczości widoczne są przy tym akcenty mizoginiczne oraz gnostyckie.

¹⁴ Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 46.

¹⁵ *Ibidem*, s. 47.

¹⁶ Warto wspomnieć, iż w owym czasie wszyscy zgadzali się, że dziewczyna jest „brudna”, ale ciekawe, że widzieli ją w radykalnie odmiennych kolorach. Lules Claretie wytykał jej „żółty brzuch”, Charles Bataille uznawał Maneta za „brutala, który maluje kobiety na zielono”, z kolei Honoré Daumier w karykaturze dla „Charivari” kazał małżeństwu biedaków z piwnicy zastanawiać się nad tym, „dlaczego – u licha ta czerwona babka w ciąży nazywa się Olimpia”, a dla

Nietrudno zauważyć, iż artysta korzystał w tym przypadku z dawnych arcydzieł, takich jak *Wenus z Urbino* Tycjana, *Maja naga* Goi, czy też *Wielka Odaliska* Ingesa. Krytycy jednak nie akceptowali nowoczesności jego płócien i skupiali się jedynie na analizowaniu formalnych rozwiązań i różnic w stosunku do pierwowzoru, takich jak zastąpienie pieska u stóp Wenus czarnym kotem, uważanym za symbol erotyczny i demoniczny¹⁷. Również postać służącej była przedmiotem licznych rozważań, głównie złośliwych, chorobliwych interpretacji. Krytycy nie potrafili jednak dostrzec nowych rozwiązań, które z czasem zaczęły być stosowane także i przez innych artystów. Szokująca nowość, dzięki której Manet stał się ojcem nowoczesnego malarstwa, polegała na odrzuceniu tradycyjnego światłocienia, upraszczaniu i przeciwstawianiu tonów, modelowaniu bryły kolorem, schematyzacji detali. W efekcie narodziło się czyste, autonomiczne malarstwo, w którym temat stał się jedynie pretekstem, a kompozycja nie miała już odgrywać większej roli¹⁸. To Zola jako pierwszy skojarzył to dzieło z manierą japońską. Przecistawiając się odbiorcom porównującym pracę Maneta do wulgarnych, topornych, kolorowych druków z Epinal¹⁹, zasugerował, że byłoby znacznie bardziej interesująco porównać ten prosty styl malarski z japońskimi drzeworytami, które przypominają Manetowskie prace w swojej specyficznej elegancji i wspaniałej kolorystyce. Manet w bardzo oryginalny sposób połączył w tym dziele znaną, cenioną i podziwianą sztukę (hiszpańskie i włoskie arcydzieła) ze sztuką jeszcze powszechnie nieznaną w Europie – japońską. Obwiódł nagą modelkę czarnym konturem, który wypełnił niemalże jednolitym kolorem, dokładnie tak jak się tworzy drzeworyty²⁰. Dodał do tego interesujące tło, które zdaje się przypominać parawan. Gdy wspomnieć jeszcze o płaskości planów, które także zdecydował się

pełnego kompletu palety barw Felix Deriege podkreślał „jej trupią skórę”. *Ibidem*, s. 59; oraz H. Rachlin, *Skandale, wandale i... niezwykle opowieści o wielkich dziełach sztuki*, przeł. E. Pankiewicz, Poznań 2010, s. 165.

¹⁷ Być może Manet chciał przerwać złą famę dotyczącą czarnych kotów. W 1868 r. zaprojektował przedstawiającą dwa koty litografię, która miała służyć jako plakat ogłoszeniowy książki Champfleury’ego *Les Chats*, opowiadającej o ustnych przekazach odnoszących się do kocich uroków. *Spotkanie kotów*, prawdopodobnie pierwszy francuski artystyczny plakat, zawdzięcza swoją moc japońskim drzeworytom, właśnie dzięki wykorzystaniu takiego tematu i niezwyklej klarowności dzieła. Zaznacza szczyt japońskiego wpływu na twórczość Maneta poprzez śmiałość, wręcz zuchwałość w zderzeniach, a także doskonale dopasowuje się do efemerycznej sztuki grafiki i ilustratorstwa.

¹⁸ J.P. Couchoud, *Sztuka francuska II*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1981, s. 155.

¹⁹ Epinal (miasto we Francji) zawdzięcza swą sławę produkcji kolorowych rycin, tradycji, która umocniła się w XVIII wieku. Obrazy z Epinal o bardzo różnorodnej tematyce religijnej, historycznej, dziecięcej stanowiły swoisty sposób komunikacji międzyludzkiej.

²⁰ Zdaniem C.F. Ives’a *Olimpia* jest tak przepojona zapachem paryskich perfum, że wydaje się, że na obrazie mamy do czynienia z gejszą, a nie zwykłą prostytutką. Zob.: C.F. Ives, *The Great Wave: The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York 1974, s. 24.

zastosować, nie pozostają już żadne wątpliwości, że artysta wręcz poddał się japońskiej manierze.

Podobne elementy Manet zastosował w dziele *Flecista pułkowy*. Artysta zgłosił ów obraz w 1866 roku na Salon, ale jury je odrzuciło. *Le Fifre* był jednak kompozycją bardzo zaskakującą – jeszcze nigdy dotąd nikt nie zbudował płótna na tak prostym dekoracyjnym pomysle, jak barwna sylweta munduru jakby wycięta z profilu i rzucona niemal płasko na tło. Obraz prezentuje młodego chłopca, ubranego w służbowy strój, grającego na flecie bocznym. Ponownie malarz zdecydował się obwieść postać czarnym konturem, który wypełnił kolorami, dodał do tego jeszcze puste tło i prawie całkowicie zrezygnował ze światłocienia, nie pozostawiając w ten sposób żadnych wątpliwości, co do swojej fascynacji sztuką Dalekiego Wschodu. Inspiracją w tym przypadku był zapewne drzeworyt Kitagawy Utamaro *Orie z parasolką*, przedstawiający postać w czarno-czerwono-białej szacie na monochromatycznym tle. Z czasem Manet doczekał się pochwały prasowej. Thoré²¹ napisał: „Można powiedzieć, że przyjdzie kolej na jego sukces jak ze wszystkimi prześladowanymi na Salonach”²².



Ryc. 6. Édouard Manet, *Flecista pułkowy*, 1866

²¹ Étienne Joseph Théophile Thoré ps. William Bürger (1807–1869) – francuski krytyk i historyk sztuki, publicysta, kolekcjoner i działacz społeczny. Z wykształcenia był adwokatem. W latach 40. XIX wieku założył w Paryżu Société des artistes, a w 1849 r. został członkiem Zgromadzenia Ustawodawczego. W tym samym roku, ze względu na działalność rewolucyjną, został wygnany z Francji, by kolejne lata spędzić w Anglii, Belgii, Holandii i Szwajcarii. Jako krytyk sztuki recenzował Salony na łamach pism „Revue de Paris” i „Constitutionnel”. Propagował twórczość barbizończyków, Théodore’a Rousseau i XVII-wiecznej Holandii, a szczególnie Jana Vermeera, którego twórczość popularyzował.

²² Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 56.

Ernest Chesneau²³ umieścił Maneta wśród artystów i pisarzy, którzy najwcześniej rozpoczęli kolekcjonowanie sztuki japońskiej. Paru najbliższych jego kolegów także znalazło się na tej liście, a wśród nich: Zacharie Astruc²⁴, Philippe Burty²⁵ i Théodore Duret²⁶. Portret tego pierwszego Manet stworzył w 1864 roku. Wyraźnie daje się w nim odczuć uwielbienie artysty dla sztuki japońskiej. Duret, z którym to Manet szperał w „La Porte Chinoise”, także stał się obiektem godnym sportretowania (1868 r.). Tuż po powrocie Dureta z podróży do Japonii, Manet namalował japońskiego pieszka, Tamę, którego krytyk przywiózł ze sobą.

Portret Niny de Callias, a ściślej Marie-Anne de Villard, rysuje głośną piękność czarną, fantazyjną plamą na tle barwnego tapczanu i kolorowej ściany udekorowanej japońskimi wachlarzami. I tym razem czerń w otoczeniu kolorów ciepłych i wyrazistych, chociaż dość delikatnych, staje się barwną ozdobą obrazu²⁷. Nina de Callias była kobietą wykształconą, w jej salonie zbierała się elita kulturalna Paryża. Manet, przedstawiając ją w sukni wzorowanej na strojach wschodnich, na tle stylowej tapety, chciał podkreślić jej fascynację japońszczyzną. Wyraz twarzy portretowanej, choć melancholijny, ma w sobie lekką nutę ironii. Jej ekscentryczność i bogata osobowość dobrze służyły opinii o wdzięku paryżanek.

Omawiając problem wpływu drzeworytu *ukiyo-e* na twórczość Maneta, nie należy zapomnieć o jeszcze innym sławnym dziele tego artysty. Otóż Manet, dostawszy się w linię frontu krytyki artystycznej, pomiędzy obronę podjętą na jego rzecz przez Emila Zolę i napaść Teodora Dureta, zachował się tak, jak można się było spodziewać po tym „takteru”²⁸. Namalował w pre-

²³ Ernest Chesneau (1833–1890) – pisarz i krytyk. W 1864 r. zakupił obraz Maneta, co zapoczątkowało jego fascynację twórczością impresjonistów.

²⁴ Zacharie Astruc (1833–1907) – rzeźbiarz, malarz, poeta i krytyk. Był ważną postacią w kulturalnym życiu Francji w II połowie XIX wieku. Brał udział w pierwszej wystawie impresjonistów. Jako krytyk sztuki, piszący w latach 1859–1872, silnie bronił twórczości Courbета, a także był jednym z pierwszych, którzy poznali się na twórczości i talencie Maneta. Jego sylwetka pojawiła się na obrazie Henri Fantin-Latoura *Un atelier aux Batignolles*, gdzie siedzi obok Maneta malującego jego portret. Astruc był również wielkim zwolennikiem nurtu „japonizującego”. W latach 60. i 70. XIX w. opublikował 3 artykuły temu poświęcone w gazecie „L’Etendard”.

²⁵ Philippe Burty (1830–1890) – krytyk, kolekcjoner i rysownik. Pisał teksty krytyczne do „Gazette des Beaux-Arts”, „Le Rappel”, „La République Française”, „Academy” i „L’Art”. Burty był wielkim entuzjastą i kolekcjonerem japońskiej sztuki. To on w 1872 roku wymyślił wyrażenie „japonisme”. Uznaje się go za jedną z kluczowych postaci, która zapewniła popularyzację kultury japońskiej we Francji.

²⁶ Théodore Duret (1838–1927) – biznesmen, dziennikarz i krytyk. W 1867 r. opublikował rozprawę *Les Peintres français en 1867*, w której omówił twórczość impresjonistów. Od 1872 r. aktywnie pomagał impresjonistom, kupując ich obrazy.

²⁷ Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 98.

²⁸ *Ibidem*.

zencie portrety obydwu krytyków. Na Salonie 1868 roku wystawił *Portrait Emila Zoli* ukazanego w swoim gabinecie. Pisarz został ukazany z profilu, siedząc na krześle, trzymając w ręku tom *Historie des Peintres* autorstwa Charles'a Blanca. Z prawej strony, na stole, za kałamarzem z piórem widoczna jest broszura *Zoli Nowy sposób malowania: Édouard Manet*, wydrukowana z okazji indywidualnej wystawy artysty²⁹. Na ścianie znajduje się reprodukcja obrazu Velazqueza *Los Borrachos (Pijacy)*, drzeworyt Kitagawy Utamaro i szkic do *Olimpii*. „Obraz ten, niezwykle solidnie zbudowany, bez żadnych malarskich ekscesów, do dziś cieszy się opinią tak stabilną, jak poza modela” – pisał Kępiński³⁰.



Ryc. 7. Édouard Manet, *Portrait Emila Zoli*, 1868

²⁹ Wcześniej tekst ten był zamieszczony w piśmie „Revue du XIX siècle” z 1 stycznia 1867 r.

³⁰ Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 64–65.

Wymienione powyżej prace to jedne z najsłynniejszych dzieł tego wybitnego artysty, prekursora otwartego na malarskie eksperymenty, które stanowią esencję jego fascynacji Orientem. Manet jednak, podobnie jak to mieli w zwyczaju japońscy mistrzowie, nieustannie ćwiczył rękę szkicując portrety, wizerunki zwierząt – kotów i ptaków oraz roślin. Prace te są oczywiście mniej znane, jednak warte uwagi, bo fragmenty jego szkicownika, znajdujące się paryskiej Bibliotece Narodowej, prezentują jak doskonale radził sobie z tuszem, kreśląc nie tylko postaci i zwierzęta, ale również kopiując japońską kaligrafię. Wielokrotnie tworzył kompozycje na tak trudnym formacie, jakim jest wachlarz. Niekiedy przyozdabiał go zachowawczo, kwiatami, głównie chryzantemami, ale innym razem potrafił zaskoczyć widza, prezentując chociażby walkę byków. Tego typu eksperymenty nie były obce również pozostałym impresjonistom, co zostanie szerzej opisane w dalszej części książki.

CLAUDE MONET³¹

Claude Monet – podobnie jak pięćdziesiąt lat później André Breton³² dla surrealistów – stał się dla impresjonistów wzorem i przywódcą. Jak twierdził Pierre Francastel: „Claude Monet wniósł do historii malarstwa potężną, wyjątkowo oryginalną wizję i od niego wywodzą się wszystkie późniejsze rozważania nad formą, przestrzenią, kolorem, światłem

³¹ Claude Monet (1840–1926) – malarz francuski. Jeden z twórców i najbardziej konsekwentny przedstawiciel impresjonizmu. Dzieciństwo spędził w Hawrze, gdzie poznał Louis Eugène Boudina (1824–1898), pod którego kierunkiem zaczął malować pierwsze pejzaże (1856–1858). W 1859 wyjechał do Paryża. W latach 1860–1862 przebywał w Algierii, następnie powrócił do Paryża, gdzie zetknął się z większością przyszłych impresjonistów (m.in. w 1862 uczęszczał do Atelier Gleyre z Renoirem, Bazillem i Sisleyem). W 1871 wraz z Pissarrem zapoznał się w Londynie z dziełami Turnera i Constable’a, które ostatecznie sprecyzowały kierunek jego poszukiwań malarskich, polegający na nieustannych studiach koloru i światła i ich wzajemnych stosunków. Rezultatem tych eksperymentów było dojście do zasady dywizjonizmu, której został wierny do końca życia. W 1872 w Hawrze namalował słynną *Impresję*, która eksponowana w 1874 roku na I wystawie u Félix’a Tournachon Nadara (1820–1910), dała nazwę kierunkowi. Uczestniczył w większości wystaw impresjonistów. Po 1890 r. zaczął malować serie obrazów o jednym temacie (*Nenufary*, *Katedra w Rouen*), lecz przedstawiane o różnych porach dnia, roku i w różnorodnym oświetleniu. Pod koniec życia jego kompozycje barwne, przez zagubienie modelunku i konturu, zbliżyły się niemal do malarstwa abstrakcyjnego, którego stał się jednym z prekursorów. Szerzej: N. Kalitina, *Claude Monet*, Leningrad 1984; Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986; J.P. Couchoud, *op. cit.*; P. Bonafoux, *Monet. Biografia*, przeł. K. Bartkiewicz, Warszawa 2009.

³² André Breton (1896–1966) – francuski pisarz, przywódca i główny teoretyk surrealizmu. Był autorem trzech manifestów surrealistycznych (1924, 1930, 1946), prozy onirycznej *Nadja* (1928) oraz członkiem partii komunistycznej.

i, mówiąc ogólnie, nad fundamentami sztuki malowania”³³. To stwierdzenie może się wydawać przesadne, ale prawdą jest, że na przykładzie Moneta i ewolucji jego twórczości można najskuteczniej zanalizować impresjonizm i jego wpływ na dzieje malarstwa³⁴.

Z całego grona impresjonistów to Claude Monet był bez wątpienia najbardziej gorliwym wielbicielem drzeworytów japońskich, chociaż jeszcze do połowy XX wieku niewiele zdawało sobie z tego sprawę. Zawsze wydawał się być „najczystszy” z całej grupy i wszelkie wpływy wydawały się być mu obce. Przypisywano mu japońskie inspiracje jedynie w pracach powstałych w latach 60. i 70. XIX wieku, w których nie zdecydował się na zastosowanie perspektywy. William Seitz³⁵ pisał: „Monet podążał za Whistlerem i Manetem we wprowadzaniu płaskich, dekoracyjnych cech japońskich drzeworytów w swoją sztukę”³⁶.

Typ perspektywy, opanowany przez Hiroshige, okazał się być decydującym czynnikiem, który wpłynął na twórczość Moneta w latach 1866–1867. Za przykład stanowić może dzieło jego autorstwa *Droga w śniegu nieopodal Honfleur* i drzeworyt Hiroshige *Świątynia Kinryuzan w Asakusa*. Powodem, dla którego Monet zapożyczył perspektywę ze sztuki Japonii, był nacisk na perspektywę skrótową, która okazała się niezbędna do ukształtowania nowego stylu paryżanina. Monet chciał malować sceny, które były nie tylko wizualnie przekonujące w swojej świeżości i bezpośredniości, ale także przepełnione niezwykłą atmosferą. Dramatyzacja perspektywy w śnieżnym obrazie szybko kieruje oko widza na tył sceny, gdzie jak się po chwili okazuje, brakuje jakichkolwiek przedmiotów, na których można się skupić. W widz zostaje zmuszony, by spojrzeć na pozostałą część płótna.

Zastosowanie perspektywy wytworzonej przez Hiroshige okazało się pomysłem genialnym do tego stopnia, że wkrótce owo działanie stało się standardem w kompozycjach impresjonistycznych (najchętniej stosowane przez Pissarra i Sisleya w ich widokach przedstawiających drogę). Sam Monet stosował je częściej, malując Sekwanę, gdzie okoliczna ścieżka dla koni holujących barki wraz z rzeką łączyły się w jedną kompozycyjną całość³⁷.

W 1876 roku Claude Monet stworzył obraz zatytułowany *Japonka*. Dzieło to tak wyróżnia się wśród innych prac malarskich Moneta, że sam autor kilka lat później określił je mianem „zwykłego kaprysu”. Obraz pokazany został na drugiej wystawie impresjonistów i już wtedy wzbudził zdziwienie

³³ Por.: P. Francastel, *Impressionisme*, Paris 1970.

³⁴ J.P. Couchoud, *op. cit.*, s. 163.

³⁵ William Seitz (1914–1974) był pierwszym wykładowcą sztuki sztuki współczesnej na Princeton University oraz kuratorem w Museum of Modern Art w Nowy Jorku w latach 1960–1970.

³⁶ W.C. Seitz, *Claude Monet*, New York 1960, s. 25.

³⁷ Por.: N. Kalitina, *op. cit.*, s. 23.

krytyków. Alexandre Pothey na łamach „La Presse” z 31 marca 1876 roku wyraził swój podziw dla dokładności rysunku i intensywności chromatycznej płótna. Monet uważnie śledził wpływy mody japońskiej na sztukę, a ów portret stanowić miał ironiczne spojrzenie na powszechne zainteresowanie japońszczyzną, jakie ogarnęło Paryż. Żona artysty, Camille, przedstawiona w jaskrawoczerwonym stroju imitującym kimono, w pozie teatralnej diwy, obraca się w kierunku widza z tęsknym i rozbawionym wyrazem twarzy. W ręku trzyma wachlarz, jeden z symboli japońskiej mody³⁸.



Ryc. 8. Claude Monet, *Japonka*, 1876

³⁸ S. Bartolena, *Manet*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 121.

W tym samym roku Monet zaczął tworzyć serię widoków dworca Saint-Lazare, którą kontynuował także w roku następnym. Był to temat spotykany w litografii angielskiej i, jak niektóre ujęcia wskazują, w zasadzie przez nią inspirowany. Niektórzy analitycy twórczości Francuza dopatrują się tu także innych wpływów – właśnie japońskich. Co bowiem cechuje w pierwszym rzędzie tę niezwykłą jak na Moneta dekoratywność budowy walorowej, wyszukaną a zarazem wyrazistą arabeskę wykrojów? To zdecydowane uderzenia plamą koloru w pewnych tylko, doskonale wybranych miejscach, a przy tym zaangażowanie całego pola tak, że partie lekkie, powietrzne są ściśle zazębione o ciężkie i konkretniejsze. Takie reguły tworzenia znaleźć można w japońskich drzeworytach i malarstwie. Cechuje te obrazy także uderzająca płaskość wszystkich planów, ostrość ich obrysów i zdecydowane operowanie zasadą silnego skoku od planu dalszego do bliższego, co również może mieć w tym czasie źródło tylko japońskie.

Teorię tę potwierdzają jego pejzaże nadrzeczne i nadmorskie, w których posługiwał się nową formułą silnego akcentu barwnego lub profilowego po jednej stronie obrazu, tak że osiągał wyraźną asymetrię (przy czym z reguły prowadził linie profilowe takiej plamy wertykalnie, od góry do dołu). Zwłaszcza w widokach morskich wybrzeża skały tworzą często po jednej stronie płótna asymetrycznie ustawioną i płasko założoną, choć wibrującą światłami, kulisę. Wszystko to wskazuje na wpływ japońszczyzny, mimo braku jakiegokolwiek stylizacji³⁹.

Przy całej swej wierności dla natury Monet zaczął już w tym czasie wchodzić stopniowo na drogę emancypowania obrazu jako utworu o wyrazistych i możliwie jednoznacznych cechach własnej struktury dekoracyjnej. Ażeby zrozumieć to lepiej, wystarczy zapoznać się z serią dzieł zatytułowaną *Topole*, w której nie sama prezentacja drzew, lecz zaskakujące wykorzystanie ich fragmentów (dla stworzenia nieznanych dotąd w historii malarstwa układów i podziałów pola kompozycyjnego) stało się głównym celem poszukiwań artysty (*Topole, efekt wiatru, Topole, lato*)⁴⁰.

Inne dzieło Moneta, w którym odnaleźć można fascynację drzeworytem japońskim, to *Czerwone łódki*, w których artysta zdecydował się na podkreślenie płaszczyzny obrazu. Wykorzystał tutaj drzeworyt Andō Hiroshige *Tsukuda w blasku księżycy w pełni*, jeden z kilkudziesięciu drzeworytów japońskich należących do jego prywatnej kolekcji. Ucinając końce masztów łodzi, Hiroshige związał je z płaszczyzną płótna, a efekt ten silnie wpłynął na wiele prac Moneta.

³⁹ Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 150.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 151.

Także w *Skalach Belle-Ile* odnaleźć można wpływ drzeworytu japońskiego, porównując je chociażby z pracą Andō Hiroshige *Skaly Bo-No-Ura*. Ten drzeworyt z kolekcji Moneta ma wyraziste kontury i mocne barwy. Niebo i morze powstały z trzech jednolitych smug koloru niebieskiego, na które naniesione zostały ostre sylwetki skał i łodzi. Prostokątne kształty tradycyjnych ramek na podpisy, podkreślają wrażenie dwuwymiarowej powierzchni obrazu.

W latach 80. XIX wieku styl Moneta zmienił się. Pochłonięty elementami, które nadadzą kompozycji odrobinę dramatyzmu, ponownie skierował się ku japońskiemu źródłu. W tym czasie powstały już wspomniane różne ujęcia skał, topoli czy sosen, które wybijając się na pierwszy plan dominują całą kompozycję, stając się jedynymi bohaterami wyobrażonej sceny.

W 1884 roku Monet namalował dla Durand-Ruela dekoracyjne tablice z kwiatami i owocami. Podłużny wąski kształt paneli i pisana wertykalnie sygnatura Moneta zdradziły japońską inspirację. Monet do tego stopnia upodobał sobie japońskie elementy, że pod koniec XIX wieku już nie tylko jego jadalnia była ozdobiona w stylu orientalnym. Także jego ogród w Giverny doczekał się dalekowschodniego elementu, jakim stał się japoński most, w owym czasie wielokrotnie uwieczniany w jego pracach.

Pierwsza ćwierć XX wieku to ostatnia faza twórczości Moneta, kiedy to stworzył m.in. obrazy z liliami i glicyniami, w których również nietrudno dostrzec japońską manierę. Kwiaty unoszą się na wodzie przepelnionej refleksami, a brak zaznaczenia linii horyzontu świadczy o świadomej grze artysty między powierzchnią a głębią.

Claude Monet był artystą, który nie obawiał się eksperymentów, stąd w jego pracach odnaleźć można fascynację zarówno malarstwem angielskim, jak i kulturą japońską. Nie można powiedzieć, że drzeworyt japoński zdominował jego twórczość, ale bez wątplenia przez cały czas istniał w jego świadomości. Monet nigdy mu się bezwiednie nie poddał, jedynie wykorzystywał z niego poszczególne cechy, które pozwalały mu rozwijać artystyczne możliwości. Nie należy zapominać, że był pointylistą, stąd błędem jest mówienie, że w pracach stosował techniki i podobny wyraz jak w drzeworytach *ukiyo-e*. To raczej tematy poruszane przez japońskich artystów, a szczególnie pejzażystów, zdawały mu się bliskie i warte powielenia.

EDGAR DEGAS⁴¹

W wejść do domu Edgara Degasa nie było łatwo, ale jeden miłośnik sztuki, niejaki Jaeger, obmyślił sposób jak tego dokonać. Kiedy przedstawiał się Degasowi, stojąc w drzwiach, trzymał w rękach dwa albumy. W jednym znajdowały się rysunki Ingesa, a w drugim tuzin, najlepszych z jego kolekcji, japońskich drzeworytów. W efekcie dzieła Ingesa otworzyły mu drzwi do salonu na rue Victor Massé w Paryżu, a japońskie grafiki pozwoliły wejść do pracowni artysty.

Degas nigdy nie krył swojej fascynacji japońskimi drzeworytami. Albumy z rycinami trzymał w witrynie, w jadalni, a dyptyk *Kąpiących się* autorstwa Kiyonagi powiesił nad łóżkiem. Jego prywatna kolekcja, która zawierała około 100 japońskich drzeworytów i albumów (z pracami Utamaro, Hokusai, Hiroshige, Kiyonagi, Toyokuni oraz innych wielkich mistrzów *ukiyo-e*) została sprzedana w 1918 roku⁴². Niestety pozostało niewiele dokumentów, w których Degas wyrażałby swoją opinię na temat japońskich rycin. W jego listach pojawiały się pojedyncze komentarze dotyczące ubolewania nad degeneracją kultu sztuki japońskiej. Pisząc do swojego przyjaciela Bartolomea w kwietniu 1890 roku, wspominał o wystawie japońskich drzeworytów, która właśnie została otwarta w École des Beaux-Arts. Połączenie oklepanych martwych natur i orientalnych motywów Degas określił mianem „hełmu strażackiego na głowie żaby”⁴³. „Niestety, niestety – dodał – to dziwactwo jest wszędzie”⁴⁴. Rok później krytyk George Moore⁴⁵ zapewnił swoich czytelników, że Degas, w przeciwieństwie do innych młodych

⁴¹ Edgar-Hilaire-Germain Degas (1834–1917) – malarz, grafik, rzeźbiarz francuski. W latach 1854–55 studiował w pracowni Louis Lamothe’a (1822–1869) – ucznia Ingesa i krótko w École des Beaux Arts w Paryżu, którą porzucił, by poświęcić się studiom własnym, zwłaszcza nad malarstwem dawnym w Luwrze i podczas licznych podróży do Włoch (1856–1860). Początkowo malował obrazy historyczne utrzymane w duchu klasycyzmu Ingesa i Davida, a następnie liczne portrety. Przełomowe znaczenie dla Degasa miało spotkanie Maneta w 1862 r., za którego pośrednictwem nawiązał kontakt z impresjonistami, by odtąd uczestniczyć w ich spotkaniach w Café Guerbois oraz w wystawach grupy (1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1886). Tworzył głównie obrazy figuralne, ukazujące we wszystkich przejawach ówczesne życie Paryża: sceny z kawiarni, teatru, baletu, wyścigów konnych. W jego malarstwie dominującą rolę odgrywał rysunek, interesowało go głównie zagadnienie ruchu. Stosował barwy lokalne, wykorzystywał efekty sztucznego oświetlenia. Charakterystyczną cechą jego obrazów są śmiałe skróty perspektywiczne i nowatorskie ujęcia przestrzenne i kompozycyjne. Operował techniką olejną, pastelem, gwaszem, temperą, akwarelą, wykonywał monotypie. Por.: Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 329–330.

⁴² J. Meier-Graefe, *Degas*, New York 1923, s. 65.

⁴³ C.F. Ives, *op. cit.*, s. 34.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ George Augustus Moore (1852–1933) – irlandzki pisarz, poeta, krytyk, dramaturg, twórca pamiętników. W 1879 roku został sportretowany przez Maneta.

artystów, którzy nie potrafili się oprzeć urokowi „japońszczyzny”, wzgardził dostosowywaniem się do obecnej mody.



Ryc. 9. Edgar Degas, *Portret Jamesa Tissota*, 1867–1868

25 lat wcześniej Degas należał do pierwszych, którzy odkryli sztukę japońską. W 1865 roku dołączył do grupy malarzy, pisarzy, krytyków i kolekcjonerów, którzy spotykali się w Café Guerbois i w „orientalnym” sklepie Mme de Soye – La Porte Chinoise. Choć sam Degas nie miał olbrzymiej kolekcji japońskich dzieł, to chętnie zawierał znajomości z tymi, którzy byli w posiadaniu właśnie takich zbiorów. Żył w ścisłej przyjaźni z niejakim Manzim – należące do niego japońskie prace w znacznej mierze pomogły stworzyć kolekcję Camondo w Luwrze. Przyjaźnił się także ze sprzedawcą o nazwisku Portier⁴⁶, powszechnie znanym kolekcjonerem *ukiyo-e*⁴⁷.

W 1868 roku Degas namalował portret swojego przyjaciela Jamesa Tissota⁴⁸. Artysta zaprezentował

sylwetkę neoklasycysty we wnętrzu pokoju, a na jednej ze ścian umieścił obraz przedstawiający orientalizującą scenkę, rozgrywającą się w japońskim ogrodzie. Istnieje przypuszczenie, że inspiracją do namalowania tego obrazu w obrazie było dzieło Tissota zatytułowane *W nieznanym klimacie* (z cyklu *Syn Marnotrawny*). Ten obraz (w 1881 roku powstała też grafika ujmująca ten sam motyw) przedstawia scenę w jednej z japońskich knajpek. Centrum kompozycji zajmują gejsze, które wykonują synchroniczny taniec z wachlarzem. Z lewej strony dzieła artysta namalował siedzące na

⁴⁶ Fragment kolekcji dzieł *Rodziny Portier* (90 japońskich obiektów) został sprzedany 21 czerwca 2016 r. na aukcji w paryskim domu aukcyjnym Drouot za łączną kwotę 1 511 525 euro. Najdroższym obiektem okazał się być drzeworyt autorstwa Kitagawy Utamaro *Fukaku Shinobu koi*, za który kolekcjoner zapłacił 745 800 euro, ustanawiając tym samym nowy rekord cenowy dla japońskich drzeworytów.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ James Joseph Jacques Tissot (1836–1902) – francuski malarz neoklasycystyczny. W swych dziełach prezentował sceny z życia codziennego wyższych sfer oraz z zamiłowaniem sięgał do tematyki biblijnej.

podłodze, ich śpiewające koleżanki, natomiast z prawej zaintrygowanych cudzoziemców. Bez wątplenia, włączenie orientalnego motywu w te prace potwierdza fascynację artystów sztuką i kulturą Japonii.



Ryc. 10. Edgar Degas, *Państwo Manetowie*, 1868–1869

W roku 1865 Degas namalował portret Maneta nonszalancko rozpartego na kanapie, słuchającego swej żony grającej na fortepianie. Kontrast ciemnej sylwetki Maneta i białego, prostego tła dookoła jest zaskakujący. Dostrzec tu można zarówno fascynację sztuką japońską, jak i wpływ nowej szkoły angielskiej⁴⁹. Trzeba jednak pamiętać, że Degas wcale nie był zwolennikiem umieszczania w pracach bezpośrednich elementów japońskich (jak na przykład: wachlarze, parawany, kimona, czy inne bibeloty), jak to zwykli czynić jego koledzy artyści. Ale nawet bez tych, tak przecież oczywistych akcesoriów, widać w dziełach Degasa olbrzymi szacunek dla sztuki japońskich mistrzów. Pokazała mu ona nowe możliwości i tchnęła ducha w jego prace. Degas w sztuce „Kraju Kwitnącej Wiśni” zachwyił się linearnym stylem, wyszukany użyciem kreski, walorami dekoracyjnymi, śmiałymi skrótami.

⁴⁹ Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 52.

W szczególności zainteresował go układ kompozycji, charakterystyczny dla *ukiyo-e* sposób umieszczania z boku tego, co stanowiło temat główny. Większość z tych cech znalazła echo w jego własnych pracach. Starał się przyswoić sobie te spośród nowych zasad, które mógłby przystosować do swego sposobu widzenia. Korzystał z nich, by wzbogacić własny repertuar. „Jeśli chodzi o sposoby wykonania, niewiele się zmieniło w malarstwie od Włoch po Hiszpanię, od Grecji po Japonię – lubił mawiać – wszędzie chodzi o to, żeby ukazać życie z jego charakterystycznymi cechami, reszta jest sprawą oka i ręki artysty”⁵⁰.

Tak jak osiemnastowieczni japońscy drzeworytnicy, Degas większość czasu spędził na portretowaniu kobiet zajętych dokonywaniem zabiegów kosmetycznych, codziennymi obowiązkami i towarzyskimi rozrywkami. Był urzeczony spontanicznością, naturalnością, z jaką układały się ich ciała podczas tych zwyczajnych zabiegów. Podobnie jak mistrzowie *ukiyo-e* walczył ze skonwencjonalizowanymi zasadami i porzucając tradycyjne tematy (mitologia, wyobrażenia bóstw itp.), zwrócił się w kierunku życia miasta, sprzedawczyń i kurtyzan⁵¹. Degas odrzucił damy i królowe, zamieniając je na

⁵⁰ Por.: G. Geffroy, *La vie artistique, troisième serie*, Paris 1914, s. 292.

⁵¹ O związkach małżeńskich w Japonii decydowali rodzice, gdy kandydaci byli jeszcze dziećmi. Nietrudno się domyślić jak frustrujący dla młodych ludzi musiał być fakt, iż resztę życia spędzą z osobą, którą właściwie dopiero co poznali. W celu zaspokojenia swych marzeń o romantycznej przygodzie i spotkaniu upragnionej kobiety mężczyzna udawał się do dzielnicy Yoshiwara – miejsca powszechnie znanego ze zmysłowych uciech. Mieszkanki obrzeży miasta (w tej części Edo rozrosła się owa dzielnica) były dość drogo opłacane, jednak intymna i romantyczna atmosfera, którą potrafiły wytworzyć rekompensowała nawet największy wydatek. Yoshiwara stała się dla mężczyzn uznanym centrum życia towarzyskiego i kulturalnego. Przychodzili tam literaci, artyści i poeci, złota młodzież, bogaci kupcy i samurajowie, aby spędzać czas na dyskusjach, konkursach literackich i poetyckich, ucztach i zabawach przebiegających w towarzystwie strojnych, wykształconych i biegłych w sztuce miłośnej kurtyzan. Mieszkanki „zielonych domów” miały swoją socjalną hierarchię. Najpiękniejsze i najzdolniejsze z nich, zwane *oiran*, otrzymywały wysokiej klasy edukację – uczone je od dzieciństwa sztuki mądrej, dowcipnej konwersacji, kaligrafii, muzyki, śpiewu, układania wierszy, umiejętności podawania herbaty oraz ikebany. Delikatne, wystudiowane w ruchach i pozach, ubrane we wspaniałe stroje – często zresztą projektowane przez znanych malarzy – były dla mężczyzn ucieleśnieniem ideału kobiety.

Europejczycy często mylnie przyrównują japońskie kurtyzany do prostytutek. W dzielnicy Yoshiwara istniał kodeks, który zapewniał *oiran* możliwość odmówienia klientowi spędzenia wspólnie czasu, gdy ten nie wydawał się spełniać jej wymogów, chociażby intelektualnych. Pewien zakres swobody, jakim cieszyły się dziewczęta z domów uciech, wytworzone konwencje, zewnętrzna oprawa oraz japońska niefrasobliwość w stosunku do moralnego osądu spraw tej materii, złożyły się na to, że w ciągu blisko trzystu lat kurtyzana była bohaterką znakomych powieści, dramatów teatralnych, wesołych nowel, wreszcie malowideł i drzeworytów. Oglądając japońskie ryciny ukazujące owe damy, nietrudno dostrzec smutek i rezygnację obecne na ich twarzach. Za młodu sprzedawane do domów uciech, do końca życia musiały pracować, by spłacić „swój” dług. Nawet miłość bogatego mężczyzny nie mogła ich wyzwolić spod władzy opiekunki („matki”). Zagubione i przygnębione szukały pocieszenia w ramionach

paryskie praczki i baleriny. „Dwa wieki temu – deklarował Degas – namalowałbym Zuzannę w kąpielu. Dzisiaj maluję wyłącznie kobiety myjące się w misach”⁵².

Niewykluczone, że to drzeworyty Harunobu⁵³ przedstawiające kobiety przypominające lalki skłoniły Degasa do zamiany układu swych dzieł w podobne kompozycje. Eksperymentalna akwatinta z suchą igłą jego autorstwa zatytułowana *Dwie tancerki*, która wskazuje początek okresu graficznego, i jego dwie prace (także grafiki) *W Luwrze: Mary Cassatt w Galerii Etruskiej* i *w Galerii Malarstwa* powstałe w latach 1879–80, pokazały jak wiele łączyło go z dziełami Harunobu, nie tylko pod względem tematu, kompozycji i skali, ale także tego samego wokatywnego nastroju. Obie grafiki powstały w latach 1879–80, kiedy Degas był związany z Pissarro, Cassatt i Bracquemondem w czasie tworzenia żurnalu zatytułowanego „Le Jour et La Nuit”. Ich pierwszy wkład do tego magazynu, który zresztą nigdy nie został wydany, był wykonany w technice akwatinty. Technika ta wytwarza szarą i ziarnistą powierzchnię podobną w tonie do szarych wypłukanych odbitek wykonanych z klocka drzewa. W licznych drzeworytach Harunobu srebrnoszare i szarozielone podkłady funkcjonują tak jak akwatinta w dziełach Degasa, by harmonicznie zlać postaci i scenerię w jedną całość.

Degas podążał za formułą Harunobu: po przeciwnych stronach kompozycji przedstawiał jedną postać stojącą i jedną siedzącą, a każda z nich miała być zajęta swoimi sprawami. Ich sylwetki mają za zadanie określać

synów kupców. Zdając sobie sprawę z niemożności ucieczki i związania się z ukochaną osobą, niekiedy pary takie decydowały się na wspólną śmierć. Wśród drzeworytów przedstawiających kurtyzany często też można natrafić na towarzyszące im *kamuro* – dziewczynki, których zadaniem było służyć swoim paniom. Inne dzieła podnoszące temat dzielniczy Yoshiwary prezentują dziewczęta z herbaciarni, siłaczy, zonglerów, ślepych masażystów, kobiety usługujące w łaźniach czy ulicznych handlarzy. Szerzej: T. Screech, *Erotyczne obrazy Japońskie 1700–1820. Przestrzeń Przepływającego Świata*, tłum. W. Laskowska, B. Romanowicz at al., Kraków 2002; oraz L. Sosnowski, *Erotyka w sztuce japońskiej*, „Estetyka i Krytyka”, (2) 3, 2002.

⁵² C.F. Ives, *op. cit.*, s. 35.

⁵³ W 1765 r. z okazji święta Nowego Roku grupa miłośników poezji zapragnęła wydać obrazkowe kalendarze w postaci ulotnych druków. To zadanie zostało powierzone Suzuki Harunobu (1725?–1770). Zleceniodawcy żądali, by plansze były wielobarwne, tak jak drogie brokaty używane przy wyrobie i zdobnictwie strojów. Dzięki talentowi malarza, wysiłkom rytownika i drukarza, to śmiałe zamierzenie powiodło się i w efekcie powstały pierwsze wielobarwne drzeworyty, zwane *nishiki-e*, czyli „brokatowe obrazy”. Harunobu zastosował w nich dziesięć farb drukarskich, zakładając nimi całą powierzchnię obrazu. Postacie ludzkie oraz tło potraktował jako równowartościowe składniki barwnej kompozycji. W ciągu sześciu następujących lat Harunobu stworzył ponad 600 wielobarwnych dzieł. Główną cechą charakteryzującą jego twórczość było odkrycie romantyzmu życia miejskiego, przeniesienie go w sferę poezji, a następnie na karty drzeworytów. Sceny miłosne, w których występują młodzieńcy i dziewczęta o postaciach i twarzach lalek mają niewypowiedziany, pełen romantyzmu wdzięk i niezwykle emocjonalne zabarwienie. Zob.: F. Harris, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Singapore 2010, s. 10.

werandę i przesuwany parawan – motywy najczęściej powtarzane w japońskich drzeworytach. W pracach Degasa spotykamy się także z podkreśleniem poziomów i pionów, wyznaczonych przez klepki parkietu ułożonego w malowanych przez artystę wnętrzach. W wymienionych wyżej dziełach przestrzeń jest ciasno zamknięta, widziana z górnej perspektywy, co oczywiście świadczy o zapożyczeniu ze sztuki Orientu. Podobnie jak przesadnie skromne kobiety z grafik Harunobu, tak i tancerki Degasa przypominają bardziej jednowymiarowy ornament niż ludzkie postaci.



Ryc. 11. Edgar Degas, *W Luwrze: Mary Cassatt w Galerii Etruskiej*, 1879–1880

W Luwrze: Mary Cassatt w Galerii Malarstwa to praca, która zdaje się być najbardziej japońska w całym dorobku Degasa. Udało mu się w niej doskonale połączyć chwilowe ujęcie z dekoracyjnością aranżacji. Najczęściej wymieniane w sztuce Edgara Degas japońskie cechy to: perspektywa powietrzna, asymetryczna kompozycja i przypadkowy, migawkowy efekt dodany poprzez ucięcie sylwetek przy brzegach dzieła. Długi, wąski format pochodzi z japońskiego *hashira-e*, grafik tworzonych w celu udekorowania filarów w domach. Dzieło to naśladuje prace Harunobu z około 1768 roku, nie tylko ze względu na kształt, ale także ze względu na powściągliwość i ściśnięcie zachodzących na siebie postaci. Orientalny wygląd został wzmocniony poprzez umieszczenie po lewej stronie marmurowych drzwi,

które ucinają postaci w niespodziewanej manierze. Udało się także artyście otrzymać efekt zdwojenia poprzez ustawienie figur na różnych poziomach, co z kolei nawiązuje do *kakemono-e*⁵⁴.

To podobieństwo pomiędzy kompozycjami Degasa i japońskimi zostało zanotowane już w latach 80. XIX wieku, kiedy Joris-Karl Huysmans⁵⁵ dostrzegł w jego pracach obcięcie figur, tak typowe dla japońskich drzeworytów. Twórczość Japończyków musiała zasugerować Degasowi możliwość ucięcia postaci za pomocą filarów, parawanów lub, tak jak tutaj, drzwi. Nie można jednak zapominać, że Degas interesował się także fotografią, sugerującą ostre obcięcia głów i nóg, które w końcu pojawiały się w jego obrazach. Trzeba przyznać, że aż tak radykalne rozwiązania rzadko pojawiały się w japońskich drzeworytach.

Degas zafascynował się japonikami ze względu na spontaniczność tematów, które uzupełniały sztukę *ukiyo-e*. Dla zachodnich oczu zdawały się jednak nie mieć wdzięku, więc Degas zdecydował się je trochę zmodyfikować. „Mieszczkańskie kąpiące się”, obecne na grafikach i obrazach Degasa, zawdzięczają swoją obecność Hokusaiskim wieśniaczkom, niezgrabnie pochylonym nad misą z wodą, ze zgiętymi nogami, krzywo wygiętymi łokciami i luźno przyobleczonymi ręcznikami kąpielowymi, jak np. w pracy *Shucho* (należącej do kolekcji przyjaciela Degasa, Rouarta⁵⁶).

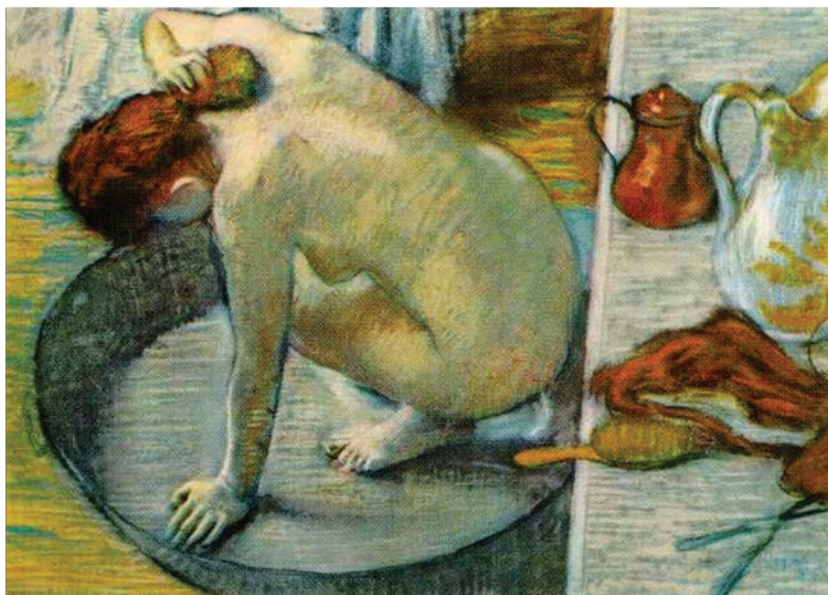
Po około 1880 roku, Degas właściwie całkowicie poświęcił energię na „kąpiące się”, które potraktował jako temat dla obrazów, rysunków, rzeźb i grafik. W tym czasie stworzył rysunki, które przedstawiają nagie kobiety,

⁵⁴ *Kakemono* (掛け物) nazywane również *kakejiku*, to wiszące zwoje. *Kakemono* oznacza „wiszącą rzecz”, *kakejiku* – „wiszący zwój”. Są to japońskie malowidła albo kaligrafie malowane na papierze lub na jedwabiu, zakończone dwoma drewnianymi drążkami, tak by mogły być zwijane. W przeciwieństwie do *Makimono*, które powinno się trzymać w ręku, *Kakemono* wieszają się na ścianie. Tradycyjnie powinno być wieszane w *Tokonomie*, małej podwyższonej alkowie, w *Washitsu* – tradycyjnym japońskim pokoju wyłożonym matami tatami oraz z przesuwanymi ściankami *shoji*. *Kakemono* przybyły do Japonii z Chin w okresie Heian. Por. A.K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 105.

⁵⁵ Joris-Karl Huysmans (właśc. Charles-Marie-Georges Huysmans; 1848–1907) – francuski pisarz, skandalista. Po opublikowaniu pierwszych dzieł *Marthe* i *Histoire d'une fille* (1876) uznawany był za naturalistę. Jednak jego najśłynniejsza powieść *À rebours* (*Na wspak*) wydana 8 lat później, w której występował pojedynczy bohater, diuk des Esseintes, wyłamała się z konwencji naturalizmu i stała się przykładem literatury dekadencej. W 1891 r. publikacja *Là-Bas* wzbudziła olbrzymie zainteresowanie, gdyż książka opisywała zjawisko satanizmu we Francji lat 80. XIX wieku. Jego późniejsze dzieła – *En Route* (1895) i *La Cathédrale* (1898) – były inspirowane katolicyzmem. Huysmans był również znany jako krytyk sztuki, co znalazło wyraz w dziełach *L'Art moderne* (1883) i *Certains* (1889). Przychylnie odnosił się do impresjonizmu, szczególnie do twórczości Moneta.

⁵⁶ Stanislas-Henri Rouart (1833–1912) – francuski przemysłowiec, malarz impresjonistyczny i kolekcjoner sztuki.

zajęte pielęgnacją swego ciała. Degas mniej koncentrował się na samych postaciach, a bardziej na całej powierzchni obrazu. Przedstawienie musiały dopełniać wzorzyste tapety, dywany i obicia. Ten pomysł na komponowanie płótna został przejęty od japońskich grafików, którzy wzbogacali swoje drzeworyty dekoracyjnymi wzorami kimon, kolorowymi wachlarzami i barwnymi parawanami.



Ryc. 12. Edgar Degas, *Misa*, 1886

W sześciu litografiach wykonanych pomiędzy 1880 a 1892 rokiem, Degas skoncentrował się na formie i rozmiarze ciała modelek. Litografie pozwalały mu na większą wygodę w rysowaniu. Płynność linii doskonale podkreślała kontur ciał portretowanych. Wszystkie sześć litografii cechowała taka sama monumentalność postaci pochylających się, by wytrzeć się ręcznikiem. Kobiety sportretowane zostały od tyłu, tak jak większość bohaterek japońskich grafik (Japończycy uważali, że plecy kobiety i jej kark są najbardziej ekspresyjne i pociągające). Kąpiącym się Degasa czasami towarzyszy pomocnica. To także mogło być inspirowane *ukiyo-e*, w których to kurtyzany są zazwyczaj obsługiwane przez służące, przynoszące przedmioty niezbędne do pielęgnacji ciała lub czekające z przygotowaną suknią. Począwszy od ok. 1875 roku Degas często rysował nagie, czeszące się lub układające włosy, kobiety. Nie da się ukryć, że był to także popularny temat drzeworytów *ukiyo-e*. Pochylona kobieta, czesząca ciemny strumień włosów w jednym

z dzieł Kitagawy Utamaro z serii *Dziesięć form kobiecej fizjonomii*, powstałej ok. 1802 roku, niejako zapowiada Degasowskie kąpiące się z opadającymi włosami. Także litografia, przedstawiająca służącą czeszącą włosy kobiety, mogła powstać pod wpływem dzieł Utamaro z cyklu *Dwanaście form kobiecych oddających się pracom ręcznym*, podejmujących ten sam temat.

Dzieła Utamaro charakteryzowała delikatność rysunku i godność portretowanych kobiet⁵⁷. Ponad 100 drzeworytów tego artysty, z różnych kolekcji, zostało zaprezentowanych w 1890 roku w École des Beaux-Arts, a sam Utamaro otrzymał tytuł (wymyślony przez Edmonda de Goncourta), „założyciela szkoły życia”. Krytyk Gustave Geffroy⁵⁸ zachwycał się umiejętnościami Utamaro w przedstawianiu kobiet: „zawsze wydobywał z nich pewną łagodność, a jego czyste, giętkie linie uwydatniały grację i wiotkość ciała”⁵⁹.

Zacięcie Degasa do ukazania prawdy w przedstawianiu kobiet poprowadziło go, tak jak i Utamaro i wielu innych artystów tworzących *ukiyo-e*, do domów publicznych. Naturalistyczni pisarze dopiero co wprowadzili temat domów uciech do francuskiej literatury, kiedy w 1876 roku Degas zabawiał się, szkicując ilustracje do opowiadającej o prostytutkach powieści braci Goncourtów zatytułowanej „La Fille Elisa”. Pomiędzy 1879 a 1880 rokiem Degas stworzył kilkadziesiąt dzieł, w tym grafik i rysunków, ukazujących ponurą rutynę życia burdelu i jego pracowniczek. W przeciwieństwie do posągowych kurtyzan Utamaro, kobiety Degasa były często odpychające

⁵⁷ Ze wszystkich artystów japońskich najpiękniej sylwetkę i urok kobiety potrafił oddać Kitagawa Utamaro (1753–1803). Artysta ten zostawił po sobie ogromną liczbę drzeworytów, w których wyraził podziw dla kobiecego piękna. W wyborze modelek nie ograniczał się do mieszkanki dzielnicy uciech. Przedstawiał również kobiety należące do różnych warstw społecznych. W wyrazie formalnym drzeworyty Utamaro są powściągliwe i nieco abstrakcyjne. Tło w jego pracach przeważnie jest neutralne, niekiedy pokryte żółtą, różową bądź srebrzystą farbą, a czasem wręcz pozostawione w naturalnym, kremowym kolorze papieru. Całość kompozycji wypełniała postać albo jedynie głowa – niekiedy prawie naturalnej wielkości – obwiedziona ostrą linią konturu. Utamaro kładł nacisk nie na wydobywanie elementu nastroju czy na anegdotę sceny, lecz na samą grę linii i plam. Najistotniejszymi elementami były: kształt twarzy, linia szyi, ramiona i wierne odzwierciedlenie misternie uplecionych włosów zdobionych często grzebieniami i szpilkami. To właśnie w wiernym odtwarzaniu fryzur, które nadawały postaciom delikatności i zmysłowości, upatruje się przede wszystkim wielkość Utamaro. Przypisuje mu się także nowatorstwo w sposobach ujęć twarzy portretowanych – na ich licach pojawił się rys ekspresji, zamyślenia, radości, zawstydzenia czy rozmarzenia. Udawało mu się uzyskać taki efekt za pomocą bardzo ograniczonych środków graficznych – przechylenia głowy, dorysowania zmarszczki, zmrużeniu oczu, delikatnym skierowaniu ust ku górze. Te drobiazgi sprawiały, że portretowana promieniowała wewnętrznym szczęściem, jej twarz przepełniona była czułością, co widać szczególnie w drzeworytach ukazujących matkę z dzieckiem. Por.: A.K. Maleszko, *op. cit.*, s. 112; oraz F. Harris, *op. cit.*, s. 124–130.

⁵⁸ Gustave Geffroy (1855–1926) – francuski dziennikarz, krytyk sztuki, historyk i pisarz. Był jednym z dziesięciu założycieli Académie Goncourt w 1900 r.

⁵⁹ C.F. Ives, *op. cit.*, s. 37.

i wulgarne. Utrwalone są jednak w scenerii tak samo obskurnej i brutalnie realistycznej jak w japońskich ilustracjach erotycznych woluminów nazywanych *shunga* („obrazy wiosny”), które to namiętnie zbierali bracia de Goncourt, Émil Zola i inni kolekcjonerzy sztuki japońskiej.

Degas uznawany jest za najbardziej literackiego i elokwentnego z impresjonistów. Tworzone przez niego dzieła były także najbardziej wyszukane wizualnie. Jego wszechstronne gusta obejmowały sztukę klasyczną, asyryjską, włoską (wczesny okres) i siedemnastowieczną Wenecję, ale także dzieła Eugène’a Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Honoré Daumiera i jemu współczesnych. Najwyraźniej miał nieograniczone predyspozycje do wizualnych doświadczeń, które wzbogaciły jego twórczość. Jednym z niezwykłych elementów geniuszu Degasa było to, że czymkolwiek się zajmował, chociaż nawiązując do innych, zawsze potrafił stworzyć coś nowego, a zarazem swojego.

Japońskie drzeworyty utwierdziły Degasa w wierze w sens i cel sztuki. Dzielił z mistrzami *ukiyo-e* najwyższą świadomość zwyczajności i niekończące się w ulotności. Kiedy zobaczył młodego Japończyka studiującego malarstwo w École des Beaux-Arts zawołał:

*kiedy ktoś już ma to szczęście, że urodził się w Japonii, dlaczego przybywa tu, by poddać się dyscyplinie profesorów...?*⁶⁰.

Nic nie mogło być dalsze od tradycji Wielkich Mistrzów malarstwa, w których to Degas był silnie zakorzeniony, niż arbitralne i schematyczne japońskie drzeworyty. Ale Degas, który był bardziej rysownikiem niż malarzem, wyrażał siebie raczej poprzez linię i styl, i to właśnie doprowadziło go do *ukiyo-e*. Dokonywał zdecydowanej selekcji japońskich cech i wybierał tylko te, które wydawały mu się najbliższe, które byłyby w stanie pomóc mu w zobrazowaniu wyimaginowanego pomysłu. Trzeba przyznać, że Degasowi, jako jednemu z niewielu artystów, udało się, w subtelny i naturalny sposób, połączyć europejski realizm oraz japońską tendencję do upraszczania i upiększania świata przedstawianego.

⁶⁰ *Ibidem.*

MARY CASSATT⁶¹

Mary Cassatt nie lubiła konwencjonalnej sztuki, więc kiedy Degas w 1877 roku zaprosił ją do grona impresjonistów, sprzeciwiających się przewidywalnej akademii, chętnie dołączyła do „rebeliantów”. Miała wtedy 33 lata. Wzgardziła filadelfijską socjetą, by zamieszkać we Francji i rozpocząć studia. Dopiero wówczas stwierdziła „Zaczęłam żyć!”⁶².

Cassatt była zaznajomiona ze sztuką wszelkiego rodzaju. Świadczą o tym między innymi wspomniane już akwaforty Degasa, ukazujące ją studiującą malarstwo i etruską rzeźbę w Luwrze. Intelktualistka, pasjonatka książek historycznych i archeologicznych, o wysublimowanym guście i niezwyklej pamięci wzrokowej, by się rozwijać artystycznie studiowała malarstwo Correggia, Rubensa, Courbeta, Maneta i Degasa. Chcąc udoskonalić się w grafice, skupiła się na japonikach.

Cassatt zobaczyła drzeworyty *ukiyo-e* jeszcze przed wielką wystawą w École des Beaux-Arts wiosną 1890 roku (długo wcześniej przyjaźniła się z entuzjastami sztuki japońskiej: Degasem, Pissarro i Bracquemondem). Pierwsze grafiki stworzyła około 1879 roku. Jej zainteresowanie eksperymentami w miedziorycie zostało rozbudzone przez Edgara Degasa i Camille’a Pissarro. Wiosną 1890 roku Mary Cassatt udała się wraz z Degasem obejrzeć wystawę w École des Beaux-Arts. Była tak zachwycona tym, co zobaczyła, że zdecydowała się napisać list do swojej przyjaciółki Berthy Morisot⁶³, zapraszając do jej obejrzenia: „Musisz je zobaczyć. Nigdy w życiu

⁶¹ Mary Stevenson Cassatt (1844–1926) – amerykańska malarka impresjonistyczna. Była czwartym dzieckiem w rodzinie biznesmena francuskiego pochodzenia Roberta Simpsona Cassatta. Kiedy miała 5 lat jej rodzina przeprowadziła się do Filadelfii, którą przez całe życie uznawała za swój dom w Stanach, jako, że dwóch jej braci ciągle tam żyło. Dwa lata później przeprowadziła się do Paryża. W wieku 17 lat, w pierwszym roku trwania wojny domowej w Ameryce, rozpoczęła studia w ASP w Pensylwanii. Studiowała tam 4 lata, przechodząc wszystkie etapy od rysowania antycznych scen, przez wychodzenie w plener, po kopiowanie dzieł dawnych mistrzów. W 1866 r. ponownie zamieszkała w Paryżu, gdzie odbywała praktyki u Charlesa Chaplina. Następne cztery lata spędziła na kopiowaniu dzieł mistrzów i wykonywaniu szkiców w plenerze. Po wybuchu wojny francusko-pruskiej (1870–1871) wróciła do Filadelfii. Gdy wojna się skończyła, artystka wróciła do Europy, do Paryża, by tam studiować dzieła Correggia i Parmigianina oraz rytownictwo. W 1872 r. jeden z jej obrazów został wystawiony na Salonie Paryskim. Rok później przeprowadziła się na stałe do Paryża, tuż po krótkotrwałym studiowaniu w Hiszpanii i Belgii. Przez kolejne pięć lat wystawiała swoje dzieła na Salonie Paryskim, jednak po pewnym czasie, pod wpływem Degasa, dołączyła do niezależnych twórców. Na starość straciła wzrok. Zmarła w samotności. Zob.: F. Getlein, *Mary Cassatt – paintings and prints*, New York 1980.

⁶² A. Segard, *Mary Cassatt, Un Peintre des Enfants et des Mères*, Paris 1913, s. 8.

⁶³ Berthe Morisot (1841–1895) – malarka francuska, czołowa przedstawicielka impresjonizmu. Pochodziła z zamożnej rodziny mieszczańskiej, jej matka była krewną Jean-Honoré Fragonarda. Od dziecka uczyła się rysunku (była uczennicą Jean-Baptiste Camille Corota). Wyszła



Ryc. 13. Mary Cassatt, *List*, 1890–1891

nie widziałaś czegoś równie pięknego. Ja sama śnię o nich i nie mogę ode-
rwać się od myśli o spróbowaniu swoich sił w kolorowej grafice”⁶⁴. W tym
samym roku Cassatt zaczęła pracować nad cyklem 10 kolorowych akwatint
tworzonych w sposób, który imitował techniki japońskie. Bez wątplenia są

za mąż za Eugene Maneta, ale to jego brat był dla niej prawdziwym mentorem, co widać szcze-
gólnie w jej wczesnych obrazach. Później jednak zwróciła się ku impresjonizmowi i regularnie
wystawiała swe dzieła na wystawach organizowanych przez impresjonistów.

⁶⁴ A. Breeskin, *The Graphic World of Mary Cassatt*, New York 1948, s. 50.



Ryc. 14. Mary Cassatt, *Przymiarki*, 1890–1891

to jej najlepsze grafiki. Urok tej serii odnajduje się w powszednich scenach, opowiadających o codziennych zajęciach kobiet – kąpiących się, obejmujących dziecko, czy jadących tramwajem – scenach prosto opisanych i w ten sam sposób ozdobionych. Należą do nich między innymi: *W powozie*, *Popołudniowa herbatka*, *List* oraz *Przymiarki*. Z kolei dzieło zatytułowane *Lampa* przedstawia kobietę z wachlarzem w dłoni, spoczywającą w eleganckiej pozie, oświetloną światłem sączącym się przez abażur, w otoczeniu mebli tworzących wokół niej swoistą dekorację. Pomimo lampy, na obrazie nie widać gry światła i cieni, wszystko skąpane jest w jednolitej poświacie,

jak w *ukiyo-e*. Grafiki Cassatt pod względem technicznym, były tak świeże i innowacyjne, że Pissarro, po zobaczeniu ich w 1891 roku, pisał zdumiony do swojego syna: „... rezultat jest pełen podziwu, tak piękny jak japońskie prace, a powstały za pomocą tuszu graficznego”⁶⁵.

Cassatt przeniosła kąpiące się i ubrane w kimono postaci matek z drzeworytów *ukiyo-e* do francuskich buduarów. Zmieniła jednak medium japońskich kolorowych drzeworytów w proces, który znała najlepiej. Urokliwym miękkim podłożu akwaforty, zaś kolory były nakładane ręcznie na podłoże akwatinty. Czasami, tak jak Japończycy, Cassatt musiała przygotować dodatkowe płyty, aby wyrównać różne kolory i wzory na samym obrazku. Odbijanie grafik też było nie lada wyczynem. Od lata do jesieni 1890 roku Cassatt wynajęła Château Bachivillers w Oise, gdzie umieściła prasę, do której zatrudniła profesjonalnego drukarza, pana Leroy, by asystował jej przy tworzeniu odbitek. „Odbijanie [było] wspaniałą pracą, twierdziła Cassatt, czasami pracowaliśmy całymi dniami (osiem godzin) tak ciężko jak byliśmy w stanie, a drukowaliśmy zaledwie 8 do 10 odbitek próbnych na dzień”⁶⁶. Podobnie jak w przypadku *ukiyo-e*, każda odbitka była unikatem. Od XVIII wieku nie było nikogo we Francji, kto byłby tak zaangażowany w tworzenie kolorowej akwatinty.

Sama artystka zdawała się być zaskoczona, aż tak dobrym efektem jaki udało jej się otrzymać. W jej pracach odnajduje się stylistykę podobną do *ukiyo-e*: proste kontury, płaskie kolory i wielorakie układy. Z początku nazywała te dzieła „imitacją sztuki japońskiej”, jednak wyniki jej pracy zdają się być całkowicie oryginalne. Stworzyła własną wizję tej sztuki i stosowała europejskie techniki kompletnie różne od drewnianych japońskich bloków⁶⁷. Cassatt posiadała prace osiemnastowiecznego mistrza Kitagawy Utamaro. 89 grafik i 16 ilustrowanych książek zrobionych przez Utamaro znalazło się na wystawie w École des Beaux-Arts. Cassatt musiała być pod jej olbrzymim wrażeniem. Kopiowała tematy podejmowane przez Utamaro, jego kompozycje, kolory, nawet niektóre z orientalnych upięć włosów. Zapożyczyła także format dzieł, który zazwyczaj stosował japoński mistrz, pionowy *ōban*, mierzący w przybliżeniu 35 na 24,5 cm. W rezultacie jej kolorowe akwatinty były większe niż przeciętne ówczesne francuskie grafiki.

Intymne podejście Utamaro do matczynej miłości bardzo poruszyło Cassatt. Żaden z artystów *ukiyo-e* nie potrafił tak ciepło przedstawić relacji pomiędzy matką a dzieckiem. Jego szczere obrazy były pozbawione

⁶⁵ C.F. Ives, *op. cit.*, s. 45.

⁶⁶ Cassatt dokładniej opisywała metody jakimi posługiwała się przy tworzeniu tych grafik w liście do Samuela Avery ze stycznia 1903 roku, a także w liście z 1906 roku do Franka Weitenkampfa. Oba listy są publikowane w: F.A. Sweet, *Miss Mary Cassatt, Impressionist from Pennsylvania*, Norman 1966, s. 121–122.

⁶⁷ F. Getlein, *Mary Cassatt – paintings and prints*, New York 1980, s. 78.

sentymentalności, która dotknęła większość europejskich starań. Podjęła temat rodzicielskiej miłości, przypisywany wcześniej Correggiowi. Około roku 1889 po raz pierwszy wprowadziła ten motyw w szkice robione techniką suchej igły.

Cassatt starała się naśladować Utamaro, jednak okazało się to nie lada problemem. Najwięcej technicznych trudności sprawiło jej imitowanie kolorowego drzeworytu. *Matczyna opieka* wskazuje jednak wspaniałe połączenie japońskiej manieri z jej własną. Zażyłość pomiędzy matką i dzieckiem w grafikach Cassatt jest bardzo autentyczna i szczerą. Krytyk Joris-Karl Huysmans narzekał na ówczesne portrety dziecięce w słowach: „Grupa angielskich i francuskich niedowiarków umieściła ich w tak głupich i pretensjonalnych pozach!” W przeciwieństwie do portretów Cassatt, o których zwykł mówić „nienaganne perły orientalnej słodkości”⁶⁸.

Cassatt bardzo wiele zaadaptowała z dzieł Utamaro, jednakże o ile była otwarta na jego szczerość, to sama wołała prezentować wersję „ocenzurowaną”. Bohaterami dzieł Utamaro były zazwyczaj rozbrykane podlotki, z kolei Cassatt upamiętniała dzieci dobrze wychowane. Jej konserwatyzm mógł hamować odwołanie się do dzieł Utamaro ze względu na ich zbyt luźną kompozycję. W większości z tych 10 kolorowych prac, Cassatt ustawiła postaci w bezpiecznym otoczeniu zamiast, jak zwykł Utamaro, w otwartej przestrzeni.

Szczerość i wiarygodność dzieł Mary Cassatt wyrosła z trzymania się tematów, które znała najlepiej. Kiedy rysowała kobietę w trakcie przymiarek lub zaklejając list, prezentowała dobrze ułożoną damę, którą sama była. Twórczość Utamaro, który zdawał się być zaznajomiony z przedstawianymi przez siebie tematami, była dla Cassatt nowością i bez wątpienia spodobała się jej. Stosowała pozy, których on używał w swoich drzeworytach do przedstawień kurtyzan ubieranych przez służące lub trzymających papier czy chusteczki przy ustach. Adaptowała z grafik *ukiyo-e* podwyższony punkt widzenia, a powstałe kompozycje wypełniała ornamentami z tkanin na kimona lub motywami kwiatowymi i orientalizmami z perskich miniatur, które kolekcjonowała. Niezwykłe barwy, stosowane przez Utamaro tj.: „róż kwitnących brzoskwiń”, „błękit nieba”, „żółty miodowy” i „zieleń herbaciana”, stały się także jej kolorami. Zawsze pojawia się u niej także sugestia orientalnej skromności ukryta w spuszczonej wzroku modelce.

W trzech z dziesięciu akwatint (i w wielu innych pracach wykonanych do 1910 roku) Mary Cassatt użyła luster, by niejako powieliły przedstawiane obiekty. Motyw lustra był także ulubionym motywem Utamaro⁶⁹. *U Fryzjera*

⁶⁸ F.A. Sweet, *op. cit.*, s. 60.

⁶⁹ Katalog z wystawy w École des Beaux-Arts z 1890 roku, pod pozycją nr 375, zawiera dzieło Utamaro *Femme a sa toilette, examinant sa coiffure au moyen d'un double mirror*;

i *Kąpiąca się kobieta* imitują metodę Utamaro, ale co ważniejsze, są hołdem dla kreski mistrzów. Zaokrąglone kontury ciał były modelowane jedynie linią. Zarówno Cassatt, jak i Degas, dwójka najbardziej arystokratycznych impresjonistów, dzieliła z *ukiyo-e* fascynację skromnym życiem.

Chociaż kolorowe grafiki Cassatt nieuchronnie przywoływały japońskie prototypy, prace te są wybitne dzięki zamierzonemu wrażeniu. Ich wygląd jest bardziej subtelny niż większość drzeworytów *ukiyo-e*, a ich nastrój bardziej powściągliwy. Specjalnie stylizowany charakter akwatint znalazł się poza głównym nurtem prac najbardziej typowych dla Cassatt. Pracowała nad nimi bardzo ciężko, gdyż miały się znaleźć na jej pierwszej poważnej wystawie w Galerii Durand-Ruela⁷⁰ w 1891 roku. W przeciwieństwie do jej szkiców wykonanych w technice suchej igły, akwatinty były perfekcyjnie powykańczane. Grafiki *Karmiąc kaczkę*, *Zbierając owoce* (1895) i ostatnie próby tworzenia kolorowej akwatinty w 1898 roku zdają się przywoływać na myśl kompozycje *ukiyo-e*.

W ostatnich latach życia Cassatt miała poważne problemy ze wzrokiem, które naturalnie znacznie utrudniały jej pracę. Nie była już w stanie tworzyć z japońską precyzją, ale pamięć o drzeworytach nie osłabła. Jej przyjaciel, artysta malarz, George Biddle⁷¹ odwiedził Cassatt tuż przed jej śmiercią w 1926 roku, w Château de Beaufresne mieszczącym się nieopodal Beauvais. Dostrzegł, że wykonane przez nią serie kolorowych akwatint ustawione były wzdłuż długiego korytarza prowadzącego z jej sypialni, tworząc fascynujące dopełnienie „zimnej pokrytej szkłem werandy gdzie wisiały prace Utamaro...”⁷².

wymienia pracę Utamaro *Matkę z dzieckiem*, gdzie twarze przedstawionych postaci odbijają się w misce z wodą (kat. poz. nr 82).

⁷⁰ Paul Durand-Ruel (1831–1922) – francuski marszand, pasjonat oraz kolekcjoner malarstwa barbizończyków i impresjonistów. Pracował w paryskiej galerii sztuki, którą w 1865 r. odziedziczył po ojcu. Początkowo kupował obrazy malarzy szkoły z Barbizon (Corota, Daubigny’ego czy Rousseau). Na początku lat 70. XIX w., po poznaniu Moneta i Pissarra, na szeroką skalę zaczął kupować i wystawiać obrazy impresjonistów. W 1876 r. w galerii Durand-Ruela miała miejsce II wystawa impresjonistów. Upowszechnił malarstwo impresjonistów w Stanach Zjednoczonych, gdzie w 1886 r. w Nowym Jorku urządził im wystawę. Por.: I. Chilvers, H. Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*. Warszawa 2002, s. 208.

⁷¹ George Biddle (1885–1973) – amerykański artysta malarz znany z dzieł socrealistycznych i wojennych. Z wykształcenia był prawnikiem, jednak zamiłowanie do sztuki zmusiło go do zrezygnowania z pracy w zawodzie i nakłoniło do podróżowania po świecie w celu zdobycia praktycznej wiedzy o malarstwie.

⁷² G. Biddle, *Some Memories of Mary Cassatt*, London 1926, t. 10, s. 107–111.

JAMES MCNEILL WHISTLER⁷³

innym artystą, który został oczarowany sztuką Japonii, był James McNeill Whistler. Świadczył o tym wystrój wnętrza jego domu mieszczącego się na lewym brzegu Tamizy, w dzielnicy Chelsea w Londynie. Liczne wschodnie wachlarze, zdobiące pokoje, harmonizujące z kolorystyką ścian, oddawały jego fascynację sztuką japońską. Artysta głosił, że „malarz powinien przeobrazić ścianę, na której wisi obraz, pokój, w którym się znajduje, cały dom, w jedną wielką Harmonię, Symfonię, Kompozycję równie doskonałą, co obraz albo rysunek”⁷⁴. Estetyka Dalekiego Wschodu przenikała całe życie Whistlera, więc jej znajomość wydaje się być niezbędna dla zrozumienia jego twórczości.

Whistler pasjonował się nowo odkrytą sztuką japońską. Jego prywatna kolekcja szybko wzbogacała się o przedmioty z porcelany, wachlarze oraz jedwabie. Posiadał również wiele albumów z grafikami, parę kolorowych tablic i jeden lub dwa parawany. Japońskie rekwizyty, które widzimy m.in. na obrazie *Księżniczka z kraju porcelany* należały prawdopodobnie do artysty. Od 1865 roku Amerykanin zaczął stosować oszczędne środki techniczne, które nawiązywały do sztuki Dalekiego Wschodu. Whistler nie krył zresztą podziwu dla japońskich mistrzów. Pod ich wpływem jego rysunek stał się bardziej delikatny a kompozycja płócien bardziej uproszczona. Wówczas to właśnie namalował *Księżniczkę z kraju porcelany*, która w 1865 roku cieszyła się dużym powodzeniem na Salonie. Kompozycja dzieła jest dość typowa dla angielskiego malarstwa z tej epoki, ale Whistler urozmaicił ją wprowadzając właśnie przedmioty orientalnej sztuki dekoracyjnej. Tym samym odciął się od malarzy akademickich, którzy gustowali w scenach neoklasycychnych, w postaciach ubranych w rzymskie togi oraz w pozach pełnych przesadnego patosu. *Księżniczkę* charakteryzuje prostota, a egzotyizm sceny nie razi sztucznością. Wybór twarzy o europejskich rysach świadczy, że Whistler nie szukał tanich efektów. Technika artysty przypomina ciągle obrazy realistów, chociaż specyficzny wdzięk postaci kojarzy się raczej z dziewicami prerafaelitów.

⁷³ James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) – amerykański malarz i grafik. Jako syn oficera, kontynuował rodzinną tradycję, uczęszczając przez kilka lat do akademii wojskowej West Point. W 1855 r. przybył do Paryża, gdzie poznał Maneta, Baudelaire’a i Fantin-Latourea. W 1863 r. wystawiał na Salonie Odrzuconych. W 1890 r. po licznych podróżach ponownie osiadł w Paryżu. Jego twórczość, związana z wczesną fazą impresjonizmu, wykazuje także wpływ Courbeta oraz grafiki japońskiej, której był jednym z pierwszych odkrywców i entuzjastów. W swych obrazach kładł nacisk na zagadnienia kolorystyczne, zestawiając układy barwne na wzór kompozycji muzycznych, stosował subtelne, prawie monochromatyczne zestawienia kolorów. Jako grafik uprawiał akwafortę i litografię. Zob.: Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 337–338; oraz M. Dupetit, *James McNeill Whistler*, przeł. D. Abraham, Kraków 2002.

⁷⁴ M. Dupetit, *op. cit.*, s. 5.

Namalowany w rok po *Księżniczce z kraju porcelany* obraz *Biała dziewczynka*, której później Whistler nadał tytuł *Symfonia w bieli nr 2*, zawiera elementy kultury japońskiej, takie jak wachlarz, czy porcelana. Jednak te charakterystyczne szczegóły są dyskretniejsze niż wcześniej, co wskazuje, że artysta obrał nowy malarski cel. *Biała dziewczynka* zdecydowanie zrywa z realizmem. Ambicją Whistlera było tutaj połączenie elegancji i dobrego smaku z wyobraźnią.



Ryc. 15. James McNeill Whistler,
Symfonia w bieli nr 2, 1864

W obrazie *Purpura i róż – Lange Leizen z sześcioroma znakami* Whistler wykorzystał zarówno chińskie, jak i japońskie obiekty, jednakże całość kompozycji ponownie została utrzymana w stylu europejskim. To dzieło zostało opisane jako jedno z pierwszych, w których krytycy już bez wątpliwości dostrzegli wpływ sztuki japońskiej. Dla wzmocnienia egzotycznego efektu, artysta zdecydował się umieścić w prawym górnym rogu orientálną, pisaną wertykalnie sygnaturę.

Przy pianinie było pierwszym dużym dziełem Whistlera. Pracę nad nim artysta rozpoczął w Londynie w listopadzie 1858 roku, zaś zakończył wiosną roku następnego. Na obrazie przedstawione zostały: siostra malarza, Debora i jej córka, Anna. W 1859 roku Whistler zaproponował to płótno na Salon, ale obraz został oceniony jako zbyt oryginalny i odrzucony. Malarz,

Francis Bonvin, przyjaciel Whistlera wystawił dzieło w swoim paryskim atelier, gdzie miał okazję zobaczyć je Courbet⁷⁵. Mistrz realizmu pogratulo-

⁷⁵ Gustave Courbet (1819–1877) – francuski malarz realista. Pochodził z wielodzietnej rodziny zamożnych posiadaczy miejskich. Pierwsze nauki pobierał w seminarium w Ornans i już wtedy przejawiał zainteresowanie malarstwem. W wieku szesnastu lat rozpoczął naukę malarstwa u prof. Baud, dawnego ucznia Grosa. W 1840 r. wyruszył do Paryża, gdzie doznał głębokiego rozczarowania, widząc obrazy szkoły francuskiej. Zapisał się na kurs malarstwa u Charlesa Steubena, studiował filozofię francuską i niemiecką oraz prowadził aktywną walkę rewolucyjną. W 1846 r. odbył roczną podróż do Holandii, gdzie zaznajomił się z tamtejszym malarstwem. Od 1853 r. odwiedził kilkukrotnie Niemcy – Frankfurt nad Menem (gdzie

wał Amerykaninowi udanego malarskiego debiutu. *Przy pianinie* zaskakuje harmonijnym doбором uzupełniających się kolorów. Wyrafinowane kolory, szarzielony i szaroochrowy, kontrastują z jednolitymi plamami: czernią sukni Debory, białą sukienki jej córki oraz czerwienią dywanu, zaś zamaszystość pociągnięć pędzla przypomina twórczość Courbeta. Jednak najbardziej oryginalna jest kompozycja płótna. Whistler, bowiem zainspirował się „uciętą” kompozycją typową dla malarstwa Dalekiego Wschodu. „Obcięcie” wiszących w tle obrazów, aby zasugerować rozciągającą się poza sceną przestrzeń, różni się zasadniczo od kompozycji naturalistów, którzy do tego celu używali perspektywy oraz gry światła.

Postaci z obrazu *Przy pianinie* występują również w *Muzycznym Salonie*. Tam, w lustrze widać ponadto odbicie trzeciej osoby. Scena rozgrywa się w londyńskim mieszkaniu Debory, podobnie jak w poprzednim obrazie. Jej suknia namalowana została intensywną czernią, prawie bez tonalnych urozmaiceń, szerokimi pociągnięciami pędzla, co świadczy o niewątpliwym wpływie sztuki japońskiej. Kompozycja obrazu była Whistler ponownie obciął tu górne partie, tak jak to robili japońscy drzeworytnicy.

Malując obraz *Artysta w pracowni*, Whistler zastosował technikę kompozycyjną typową dla mistrzów japońskiej grafiki. Zasada oszczędnego doboru kolorów ma również wschodnie korzenie, tak samo jak efekt harmonijnej równowagi oraz upraszczanie form.



Ryc. 16. James McNeill Whistler, *Purpura i róż* – Lange Leizen z sześcioma znakami, 1864

przebywał 6 miesięcy) i Monachium. Z czasem powrócił do Paryża i pod koniec 1861 r. założył z przyjaciółmi pracownię. Sprzeciwiał się instytucjom artystycznym, wiernym kanonom, które obezwładniały geniusz artysty. Przyjaźnił się z wieloma artystami: Whistlerem, Proudhonem (wykonał jego portret z dziećmi w 1855 r.), Manetem i Corotem. Courbet zajmował się głównie malarstwem rodzajowym, portretowym, pejzażowym oraz martwą naturą. Zob.: I. Chilvers, H. Osborne, *op. cit.*, s. 178.

Pasja Whistlera dla sztuki dalekowschodniej nieustannie rosła, co można dostrzec w kolejnych tworzonych przez niego kompozycjach. Widać to szczególnie w obrazie *Balkon*, gdzie bohaterkami płótna zostały Japonki siedzące na balkonie. Kompozycja tego obrazu została zainspirowana dwoma drzeworytami Kiyonagi, które Whistler wówczas posiadał. Dodał jeszcze elementy kwiatów, które zdają się wyłaniać z dolnej części obrazu. Artysta nie poddał się jednak całkowicie manierze japońskiej, bowiem krajobraz znajdujący się na drugim planie (ważniejszy niż u Kinoyaga) stanowi współczesną przemysłową scenę nad Tamizy. Whistler nigdy nie odszedł od europejskiej szkoły, starał się łączyć znane mu już style z tymi nowo poznanymi z Dalekiego Wschodu, by w efekcie podążyć całkowicie nową drogą.

W rezultacie powstała seria obrazów (głównie nokturnów), będących niejako ilustracjami do poematów. Zainspirowany ówczesnym Londynem i mając w pamięci sceny widziane we Francji, tworzył obrazy z domieszką japonizmu, a wszystkie z nich sygnował wyobrażeniem motyla. Pierwszy raz zastosował sygnaturę o takim kształcie w centralnym dolnym brzegu płótna *Nokturn w bieli i zieleni: Chelsea* (1871 – kolekcja prywatna), kontynuując to działanie w kolejnych nokturnach, np. *Nokturn w błękitach i srebrze: Chelsea*. Stosowanie przez Whistlera motyla jako sygnatury podkreśla jego oryginalność. W Europie insekty na ogół nie wydawały się same w sobie być godne artystycznego tematu. Pojawiały się rzadko, co najwyżej w martwych naturach ukazujących bukiety w wazonie. Jednakże w orientalnej sztuce owady funkcjonują jako delikatne, piękne stworzenia. Whistler opracował ten monogram jako motyw, który miał nie tylko demonstrować fakt, że identyfikuje się z orientalnymi artystami, ale także stanowić satyryczny komentarz do zachodniej sztuki.

Warto zauważyć, że podczas gdy przyjaciele Amerykanina stosowali japońskie pomysły w celu pokreślenia ekspresji europejskiego naturalizmu, on poszukiwał w drzeworytach delikatności i dekoracyjności. Nie da się ukryć, że zostało to docenione, gdyż stworzony przez niego *Pawi pokój* do dziś uważany jest za arcydzieło.

Whistler w swych dziełach z lat 70. XIX wieku niejednokrotnie stosował aluzję do przemijającego świata, ale robił to inaczej niż Japończycy. Za przykład stanowić może *Nokturn w błękitach i złocie: Stary Most w Battersea*, który zaczął malować niejako kopiując jeden z drzeworytów Hiroshige. Ostateczny efekt ma jednak tak malarski charakter, że nie sposób tego dostrzec⁷⁶. Pasja do drzeworytów japońskich umożliwiła Whistlerowi stworzenie oryginalnego stylu. Tym samym uutorował on drogę kolejnym malarzom europejskim, których zalicza się już do drugiej fazy japonizmu. Mowa o nich będzie w rozdziale następnym.

⁷⁶ Zob.: G. Needham, *op. cit.*, s. 123–124.

Sztuka impresjonistów przełamała bariery w zakresie podejmowanych przez artystów tematów. Malarze odkryli uroki życia codziennego i w sposób nieskrępowany zaczęli przenosić jego skrawki na płótno. Bez wątpienia wpłynęła na to sztuka Dalekiego Wschodu. W planszach *ukiyo-e* niejednokrotnie odnaleźć można ujęcia z tradycyjnych świąt japońskich, przedstawienia rozbawionych samurajów, kurtyzan w trakcie toalety. Nie brakowało tam też motywów z życia typowej dalekowschodniej matki, opiekującej się dziećmi czy też oddającej się rozrywkom, takim jak popołudniowa herbatka, czy wieczorna lektura. Artyści z Zachodu zrozumieli, że taka sztuka jest bliższa ludziom, że jest bardziej dostępna. Z tego powodu Mary Cassatt zaczęła tworzyć portrety matek z dziećmi, Degas zafascynował się życiem tancerzek, a Toulouse-Lautrec stworzył całe cykle poświęcone życiu prostytutek, często mylnie nazywanych odpowiednikami japońskich gejsz. Nie można też oczywiście pominąć wspaniałych pejzaży zachodnich, które bardzo wyraźnie nawiązują do *Stu widoków Edo* Hiroshige. Monetowskie topole, mostki, skały w morzu, czy Cezanne'owska góra św. Wiktorii, równie ogromna jak góra Fudzi upamiętniana przez Hokusai, pokazują, że fascynacja sztuką japońską obecna była praktycznie w każdym, poruszonym przez artystów, temacie.

ROZDZIAŁ III

POSTIMPRESJONIŚCI

W latach 80. XIX wieku pojawiły się nurty symbolizmu i postimpresjonizmu. Wówczas malarze zaczęli stosować bardziej wyszukane formy, odważniejsze kolory. Twórczą podniętę odnaleźli, podobnie jak ich poprzednicy, w sztuce Japonii. Działalność „nowych” artystów (grupy z Pont-Aven, pointylistów, nabistów, Vincenta van Gogha, Henri de Toulouse-Lautreca, Odilona Redona (1840–1916) i innych) była bardzo zróżnicowana, jednak czerpała z tego samego źródła – barwnych, pełnych ekspresji, odważnych drzeworytów japońskich¹.

PAUL GAUGUIN²

Spotkanie Paula Gauguina z Émilem Bernardem w bretońskiej wiosce Pont-Aven w 1888 roku dało początek nurtowi zwanego syntetyzmem (czy też inaczej cloisonizmem), który bez wątpienia stał się inspiracją dla artystów tego okresu. Obaj malarze podziwiali Bretończyków za ich szczerość, oddanie i ufność. Ich sztuka, w której stosowali proste, surowe

¹ Por.: W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985.

² Paul Gauguin (1848–1903) – malarz francuski. Dzieciństwo spędził w Peru, w latach 1865–1871 służył w marynarce. W 1871 r. przyjechał do Paryża, gdzie zaczął pracować jako urzędnik bankowy i zajął się po amatorsku malarstwem. Za pośrednictwem Camille’a Pissarro zbliżył się do środowiska impresjonistów (brał udział w ich wystawach w latach 1880–86), którzy wpłynęli znacznie na jego wczesne obrazy. W 1883 r. porzucił pracę w banku i poświęcił się całkowicie malarstwu. W latach 1888–90 w Pont-Aven i Le Pouldu w Bretanii razem z Emilem Bernardem (1868–1941) stworzył założenia cloisonizmu i syntetyzmu. W 1891 r. wyjechał na Tahiti, skąd powrócił w 1893 r. do Paryża i wtedy znalazł się w skrajnej nędzy. W 1895 r. udał się ponownie na Tahiti, a stamtąd w 1901 r. na Markizy, gdzie chory i opuszczony zmarł. Tworzył portrety, pejzaże i kompozycje figuralne, szukając inspiracji w sztuce prymitywnej, przyrodzie i folklorze bretońskim oraz egzotyce Oceanii. W monumentalnych kompozycjach stosowa drzucając konwencjonalne zasady perspektywy, operował płaską, nasyconą plamą barwną obwiedzioną konturem. Zob.: I. Chilvers, H. Osborne, *op. cit.*, s. 274; W. Juszcak, *op.cit.*, s. 207; G. Crepaldi, *Gauguin*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006.

formy, także zdawała się odzwierciedlać styl życia mieszkańców. Chociaż Gauguin i Bernard byli pod wrażeniem artystów z kręgu Pont-Aven, pochodząca stamtąd twórczość nie do końca ich satysfakcjonowała. Idealnym dopełnieniem stylu okazała się sztuka japońska, która (podobnie jak bretońska) korzystała z czarnych konturów i płaskich plam barwnych.

Louis Gonse pisał, że „Japończyk posiada naturalne upodobanie do syntezy”, „cudowny instynkt wynajdywania koloru” i „głębką wiedzę zasad barwnej harmonii”³. Podobnie Émile Bernard, we wspomnieniach pisanych w 1903 roku, wskazał Japonię jako pierwsze źródło swego zainteresowania: „Studiowanie japońskich *crépons* prowadzi nas [jego i Anquetina] w kierunku upraszczania formy. Tworzymy cloisonizm – 1886 r.”⁴ Przyjąwszy nawet poprawkę, że było to w roku 1887 po obejrzeniu wystawy drzeworytów japońskich (wypożyczonych od Binga), urządzanej w „Café Tambourin” przez Vincenta van Gogha – to i tak informacja Bernarda jest ważną wskazówką dotyczącą początków poszukiwania syntezy w gronie postimpresjonistów.

Bernard uważał, że forma użyta w japońskim drzeworycie oddaje „nie tyle zewnętrzną powłokę przedmiotu, lecz sięga po myśl, po sens życia”⁵. Opierając się na wzorach japońskich, artyści ci tworzyli (szczególnie Bernard w pierwszym okresie) skrót ludzkiej postaci, przedstawiając ją jedynie jako sylwetkę, pozbawiając ją tym samym cech jednostkowych.

W sztuce japońskiej artyści odnaleźli także rozwiązanie, w jaki sposób przedstawiać sen, marzenia. Ary Renan pisał: „Hokusai jest nie tylko miłośnikiem natury widzialnej, jest także marzycielem, malarzem wyobraźni”⁶. I dalej: „Czyż nie jest zadziwiające, że znajdujemy u artysty Dalekiego Wschodu [Hokusai] realizację plastyczną tych marzeń nadprzyrodzonych, tych nostalgicznych snów, co do których najnowocześniejsza szkoła literatury angielskiej i francuskiej sądziła, że jest jedyną, która je przeczuwa?”⁷

Pisząc te słowa w 1888 roku, Ary Renan nie zdawał sobie jeszcze sprawy, że w tym samym czasie Paul Gauguin, zdecydował się na realizację swojego „nostalgicznego snu” w obrazie *Wizja po kazaniu, czyli Walka Jakuba z aniołem*. Już sam Bernard zwrócił uwagę, że w owej pracy „pozycja walczących, anioła i Jakuba, jest klasyczną pozą walki judo, co więcej, że jest ona zapożyczona z albumu japońskiego, z tym tylko, że Gauguin przypiął im skrzydła”⁸. Bez wątplenia poza walczącego z Jakubem mogła być zainspirowana przez

³ *Le Japon Artistique. Documents d'Art et d'Industrie*, Réunis par S. Bing, Paris 1888, s. 13–14.

⁴ É. Bernard, *Notes sur l'École dite de Pont-Aven*, „Mercure de France” vol. 47, 1903, s. 677.

⁵ W. Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1969, s. 277.

⁶ A. Renan, „*La Mangua*” de Hokusai. *Le Japon artistique. Documents d'Art et d'Industrie*. Réunis par S. Bing, t. 1, Paris 1888, s. 109.

⁷ *Ibidem*, s. 110–111.

⁸ W. Jaworska, *op. cit.*, s. 33.

jeden z rysunków znajdujących się w *Mandze*⁹, gdzie Hokusai wielokrotnie przedstawiał grupy zapaśników. Yvonne Thirion wykazała jednak, że rysunki te stanowiły jedynie inspirację, a nie dokładny wzorzec dla uchwyconej pary Gauguina¹⁰.



Ryc. 17. Paul Gauguin, *Wizja po kazaniu, czyli Walka Jakuba z aniołem*, 1888

⁹ W 1812 roku, w odpowiedzi na zaproszenie mecenasa Bokusena (1736–1824), Hokusai przeniósł się do Nagoi, gdzie stworzył jedno ze swoich najsłynniejszych dzieł (cenione od lat zarówno przez krytykę japońską i zachodnią), zatytułowane *Manga* (japoński termin *Manga* zwykle się tłumaczy jako *Szkice różne*). Opublikowano je w piętnastu tomach, z których pierwszy pojawił się w 1814 roku, drugi i trzeci w 1815, czwarty i piąty w 1816, kolejne dwa w 1817, następane trzy w 1819, jedenasty i dwunasty w 1834 roku, trzynasty w 1849, a dwa ostatnie po śmierci artysty, przed 1878 roku). Szkice, powstałe w celach dydaktycznych, stanowią podsumowanie twórczości japońskiego mistrza. W dziesiątkach rysunków Hokusai zawarł własną wizję natury i człowieka. Z socjologicznego punktu widzenia szkice ilustrują antropologiczne cechy Japończyków z pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. W *Mandze* artysta podjął ulubione tematy, takie jak: wizerunki ludzi, bóstw, zwierząt, elementy natury, zjawiska atmosferyczne oraz architekturę. Wszystko to składało się na prawdziwy świat Hokusai, a zarazem realistyczną wizję artysty, dopracowaną w najdrobniejszych szczegółach, choć niepozbawioną ironii, a nawet komizmu. *Manga*, owoc współpracy wydawnictw Eirakuya w Nagoi i Kadomaruya w Edo, rozszedł artystę poza stolicę Japonii. Zob.: G.C. Calza, *Hokusai*, New York 2003, s. 123 i passim.

¹⁰ Zob.: Y. Thirion, *L'Influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin* [w wydaniu zbiorowym: *Gauguin, sa vie, son oeuvre. Documents inédits*], Paris 1958, s. 103.



Ryc. 18. Paul Gauguin, *Martwa natura z drzeworytem japońskim*, 1889

Zainteresowanie Gauguina sztuką japońską nasiliło się po pobycie u Vincenta van Gogha w Arles. Zdecydował się wtedy wzbogacać swoją kolekcję japońskich drzeworytów o nowe pozycje, niekiedy dekorując nimi swoje francuskie mieszkanie. Owe ryciny pojawiły się na drugim planie w kilku jego obrazach, co potwierdza m.in. *Martwa natura z drzeworytem japońskim*. W *ukiyo-e*, poza wymienionymi już cechami, zachwycił go brak światłocienia. Znalazł w tym inspirację do odejścia od naturalizmu na rzecz intensyfikacji kolorów. Pisał w pamiętniku:

Próbowałem pracować – notatki, szkice wszelkiego rodzaju. Lecz krajobraz swymi śmiałymi, gwałtownymi barwami oślniewał mnie, oślepiał. Wciąż byłem niepewny, szukałem, szukałem... A przecież to było takie proste – malować jak widziałem, po prostu kłaść kolor czerwony obok niebieskiego! W strumieniach, na brzegu morza złotawe kształty czarowały mnie. Czemuż wahałem się, zamiast dać spłynąć na płótno całej tej słonecznej radości? Ach, te rutyny Europy! Lęklliwość ekspresji zwyrodniałych ras!¹¹.

¹¹ P. Gauguin, *Noa-Noa*, przeł. W. Rogowicz, Kraków 1959, s. 27–28.

To właśnie jemu, jako jednemu z pierwszych artystów, udało się przezwyciężyć ów lęk, nie gubiąc zarazem jednej z przewodnich myśli łączącej wszystkie etapy jego twórczości: dążenia do stworzenia wielkiego stylu. Nowe doznania stapiały się z wciąż żywymi w pamięci wzorami malowideł starożytnego Egiptu, drzeworytami japońskimi, renesansowymi freskami – dwa światy, „stary” i „młody” jednoczyły się w niepowtarzalnej wizji. Żywiołowość Południa ujmowana była w dojrzałe, mądre kanony i rytmy Zachodu i Wschodu¹². Wszystko to odnaleźć można w jego pracach z wyjazdu na Tahiti. To właśnie tam odnalazł to, czego tak długo poszukiwał – prawdę, naturę, żywiołowość. Z tego okresu pochodzą prace: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, *Kobieta z kwiatem*, *Ławka*, *Cóż, jesteś zazdrosna?*, *Duch zmarłych czuwa czy Nigdy więcej*. I choć Paul Gauguin nigdy nie pisał w listach, że starał się kopiować postaci z drzeworytów japońskich, to jednak można odnaleźć w jego dziełach niezwykle podobieństwo do nich, chociażby w samych układach sylwetek. Przykładem może być praca *Samotność*, w której Gauguin zdaje się naśladować układ ciała postaci z japońskich drzeworytów Katsushika Hokusai, bądź Utagawy Kuniyoshi.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC¹³

Henri de Toulouse-Lautrec odziedziczył miłość do rzeczy „obcych” po swoim ojcu (hrabim Alfonsie II), który ponoć miał w zwyczaju paradować w kapeluszu typu „Buffalo Bill”, trzymając w jednej ręce japoński miecz, a w drugiej kolczugę. Zamiłowanie do egzotycznych akcesoriów

¹² W. Juszcak, *op. cit.*, s. 78.

¹³ Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa (1864–1901) – francuski malarz i grafik. Pochodził ze znanej arystokratycznej rodziny, której początki sięgają czasów hrabiów na Tuluzie, obrońców albigenów i wicehrabiów de Lautrec. W dzieciństwie, na skutek nieszczęśliwych upadków, dwukrotnie złamał obydwie nogi, a przez wrodzoną chorobę przestał rosnąć. Został kaleką (mierząc jedynie 152 cm wzrostu) o krótkich i słabych nogach, które z trudem mogły podtrzymać jego masywne ciało. Chodząc wspierał się na malutkiej lasce, którą nazwał „haczykiem do butów”. Jego kalectwo było w dużej mierze spowodowane zbyt bliskim pokrewieństwem rodziców, którzy byli kuzynami – zwyczaj zawierania małżeństw przez krewnych praktykowany był w rodzinie Toulouse ze względu na chęć utrzymania rodzinnego majątku w stanie nierozproszonym. Z powodu swojej niskiej postury, Henri nie mógł aktywnie uczestniczyć w wielu dziedzinach życia. Obdarzony talentem malarskim, całkowicie poświęcił się dostępnej mu sztuce. Studiował malarstwo w École des Beaux Arts w Paryżu od 1882 r., a w 1887 r. urządził na Montmartre własną pracownię. W połowie lat 90. XIX w. tworzył ilustracje dla humorystycznego pisma „Le Rire”. Toulouse zmarł w wieku 37 lat na terenie posiadłości rodzinnych w Malromé z powodu komplikacji zdrowotnych wywołanych alkoholizmem i rozwojem kiły, którą zaraził się od jednej z portretowanych przez siebie przyjaciółek. Artysta został pochowany w Verdelaix, Gironde, kilkanaście kilometrów od miejsca urodzenia. Zob.: W. Juszcak, *op. cit.*, s. 212; J. Frey, *Toulouse-Lautrec. Biografia*, przeł. J. Andrzejewska, Warszawa 2004.

znalazło odzwierciedlenie w sposobie bycia młodego Toulouse'a. Podobnie jak jego ojciec zakładał różne kostiumy, o czym świadczą fotografie ukazujące go przebranego za Pierrota lub ministranta oraz dwa portrety w japońskim stroju *daimyo* noszonym przez średniowiecznych władców Japonii. Pasja ta wywołała nie lada chaos w mieszkaniu artysty. Arsène Alexandre



Ryc. 19. Henri de Toulouse-Lautrec w kimonie, 1892, fotografia

na łamach „Figaro Illustré” (z kwietnia 1902 roku) opisał owo lokum następująco: „przepełniony rozmaitymi kolekcjonerskimi obiektami, z których każdy miał znaczenie i wartość dla Lautreca... wyławiał drobiazgi, graty i dziwadła, tj. japońskie peruki, baletki... gdzie indziej można się było natknąć, w stercie śmieci, na wspaniałą grafikę Hokusai’a”¹⁴.

Entuzjazm Toulouse-Lautreca dla sztuki Dalekiego Wschodu, a w szczególności japońskiej, narodził się wcześniej. Pierwsze dowody zainteresowania orientalami odnaleźć można w liście skierowanym do ojca (datowanym na 17 kwietnia 1882 roku), w którym napisał, że amerykański malarz, Harry Humphrey Moore (1844–1926), pokazał mu parę „wspaniałych bibelotów japońskich”¹⁵. Rok później, oczarowany wielką ekspozycją sztuki japońskiej w galerii „Georges Petit”, rozpoczął kolekcjonowanie japońskich grafik i obiektów rzemiosła artystycznego.

W studio swojego nauczyciela malarstwa, Fernanda Cormona¹⁶, Lautrec dzielił podziw dla japońskiej sztuki z zaprzyjaźnionymi uczniami: Louisem

¹⁴ C.F. Ives, *The Great Wave: The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York 1974, s. 79.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Fernand-Anne Piestre Cormon (1845–1924) – francuski malarz akademicki, dekorator i pedagog. Studiował w Brukseli u Jean-Francois Portaelsa, a następnie w Paryżu u Alexandre’a Cabanela i Eugène’a Fromentina. Z początku wystawiał płótna przedstawiające brutalne sceny przemocy, takie jak *Śmierć Ravara* czy *Zabójstwo w Seraju*. Następnie tworzył sceny historyczne, religijne oraz portrety. Wykonał dekoracje (freski, plafony) w kilku paryskich budynkach użyteczności publicznej. W latach 1875–1877 mieszkał w Tunezji, co sprawiło, że zainteresował się tematyką orientalną. Był profesorem paryskiej École des Beaux-Arts, a od 1898 r. członkiem Académie des Beaux-Arts. W 1880 r. został odznaczony Legią Honorową.

Anquetinem¹⁷ i Émilem Bernardem. Poznał też tam van Gogha, w mieszkaniu którego, na 54 rue Lepic, mieściły się na ścianach japońskie drzeworyty.

Handlarz obrazów i koneser japońskich grafik, Alphonse Portier, mieszkał w tym samym domu, co Vincent. Lautrec często kupował od niego grafiki, a niekiedy, gdy udało mu się namówić sprzedawcę, wymieniał obrazy swojego autorstwa na kolorowe drzeworyty Hokusai, Hiroshige, Utamaro, Toyokuni, Kiyonagi czy Harunobu. Istnieje fotografia wykonana w 1890 roku, która pokazuje niektóre z japońskich grafik Lautreca i jego przyjaciela Henri Rachou¹⁸, przyklejone na parawan w domu Mme Ymart-Rachou, gdzie Lautrec często jadał.

W 1891 roku przyjaciel z dzieciństwa Lautreca, Maurice Joyant (1864–1930)¹⁹ zatrudnił Theo van Gogha na stanowisku menadżera jednego z oddziałów Galerii Goupil na bulwarze Montmartre. Od tego momentu Lautrec odwiedzał sklep niemalże codziennie, by spojrzeć na prezentowane tam prace impresjonistów oraz „pomedytować” nad japońskimi rysunkami i albumami z grafikami, które zostały przekazane Joyantowi przez krytyka i entuzjastę Japonii, Théodore’a Dureta.

Pierwszy widoczny dowód fascynacji Lautreca japońskimi przedmiotami pojawił się w obrazie namalowanym w 1884 roku, na którym przedstawił prostytutkę zwaną „Grubą Marią”. Na ścianie za modelką artysta umieścił japońską maskę. Trzeba jednak zaznaczyć, że dalekowschodnia sztuka była dla Lautreca czymś więcej niż tylko źródłem kolorowych rekwizytów. Drzeworyty *ukiyo-e*, które przekartkował u Portiera i Goupila wkrótce zdeterminowały kierunek, jakim zdecydował się podążać.

Toulouse miał temperament i talent, który bez wątpienia doceniliby Japończycy: był dobrym obserwatorem i genialnym kreślarzem. Jako regularny gość kafejki (mieszczącej się na Montmartrze), w której odbywały się koncerty, spędzał wieczory na studiowaniu i szkicowaniu ruchów występujących postaci, których twarze i ciała były zniekształcone i przerysowane

¹⁷ Louis Anquetin (1861–1932) – francuski malarz, twórca grafik, projektów tkanin, autor tekstów o sztuce. Studiował w atelier Léona Bonnata i Fernanda Cormona. Jego przyjaciółmi byli Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh i Émile Bernard. Z tym ostatnim opracował metodę malowania przy użyciu silnego czarnego konturu linii i płaskich obszarów koloru. Styl został określony mianem cloisonizmu – autorem tego wyrażenia był Edouard Dujardin. Po 1890 r. zaczął studiować dzieła dawnych mistrzów, szczególnie Rubensa. Tworzył sceny rodzajowe i historyczne, portrety, pejzaże i martwe natury. Pod koniec życia napisał książkę o Rubensie, która została opublikowana w 1924 r. Zmarł w Paryżu.

¹⁸ Henri Rachou (1856–1944) – malarz rodzajowy, twórca krajobrazów i portretów. Uczęszczał w Paryżu na zajęcia warsztatowe do Leona Bonnata. Wystawiał na Salonie od 1880 r. Był kuratorem w Musée des Augustins w Tuluzie.

¹⁹ Po śmierci Lautreca, jego matka hrabina Aldona de Toulouse-Lautrec i Maurice Joyant, marszand i przyjaciel malarza z dzieciństwa, wypromowali jego sztukę. Matka przeznaczyła pieniądze na budowę muzeum poświęconego artyście w Albi. Zob.: J. Frey, *op. cit.*, s. 23.

teatralnym makijażem. Te doświadczenia, a także znajomość dzieł Edgara Degasa uświadomiły mu, że warto wykorzystać wypróbowaną już przez niego technikę „obniżonego kąta widzenia” (jako widz obserwował scenę z dołu). W ten oto sposób doświadczenie Degasa i drzeworyty *ukiyo-e* otworzyły Toulouse’owi oczy na nowe tematy: muzyczne halle, kafejki i burdele²⁰.

W 1888 roku Lautrec zerwał z impresjonistyczną manierą, dzięki której integrował swój styl z wpływami Degasa, van Gogha oraz japońskich mistrzów. Zaadaptował nowy idiom, bardziej spontaniczny i ekonomiczny, polegający na błyskawicznej rejestracji sceny i automatycznemu przelaniu jej na papier. W nowym stylu nie trudno było odnaleźć wpływ japońskich grafik. Toulouse bazował na wyraziście obrysowanych i wypełnionych jasnymi, płaskimi kolorami formach o zaokrąglonych kształtach, których w żaden sposób nie dało się porównać do zachodnich zasad modelowania światłocieniem. Kierunek, który obrał Lautrec zmierzał do płaskości i prostoty. Efekt był dodatkowo spotęgowany zastosowaniem techniki litograficznej, którą artysta opanował w 1891 roku²¹.

Niektóre ze stworzonych wówczas prac funkcjonowały jako plakaty. Bez wątplenia upatrywał w nich jedną z ciekawszych form sztuki, do tego najlepiej odzwierciedlającą styl japońskich grafik. Japończycy zdawali sobie sprawę, jak oddziałuje na odbiorcę prosty, wyrazisty obraz, wiedzieli także, jak sprawić, by kaligrafia stała się kompatybilnym elementem dzieła. Począwszy od pierwszego afisza, do spektaklu *Moulin Rouge*, nowo otwartego, najbardziej barwnego kabaretu w Paryżu, Lautrec zrewolucjonizował sztukę projektowania plakatu. Zapełniał swoje litografie ze zdumiewającą siłą, łącząc kolory i ośmielając kompozycję. Afisze stworzone pomiędzy 1891 a 1893 rokiem zostały wypełnione aż po marginesy dużymi, kolorowymi, dekoracyjnie obrysowanymi kształtami. Niektóre były nawet wydawniej ozdobione paskami i kropkami niż w drzeworytach *ukiyo-e*²². Miało to na celu uchwycenie atmosfery, nastroju występujących oraz stałych klientów Moulin Rouge i Divan Japonais.

Divan Japonais (tłum. japońska kanapa), podłużna, narożna *café-concert* na rue de Martyrs, starała się zyskać na orientalnej modzie. Jej ściany wypełnione były wiszącymi przeciętnej jakości tkaninami i wachlarzami, a kelnerki obsługiwały gości ubrane w kimona. Według jednej z gwiazd, Yvette

²⁰ Por.: M. Arnold, *Henri de Toulouse-Lautrec 1864–1901. The Theatre of Life*, Koln 1993.

²¹ Pod koniec XIX w. istniał niezwykły popyt na kolorowe litografie, które pod względem technicznym miały wiele wspólnego z japońskimi drzeworytami (potrzebowały osobnego bloku z każdym kolorem i kluczowego klocka na kontury), zmuszając Lautreca do większej konwencjonalizacji techniki malarskiej. Co więcej, gładka konsystencja drukowanego tuszu automatycznie spłaszcziała i rytmizowała jego projekty. Pomiędzy 1891 a 1900 r. Toulouse stworzył 362 litografie (30 z nich to plakaty), ta część prac znacznie wyróżniała się wśród jego dzieł malarskich.

²² Por.: J. Frey, *op. cit.*, s. 348.

Guilbert²³, publiczność stanowili przede wszystkim malarze, rzeźbiarze i pisarze. To miejsce zrobiło niezwykle wrażenie na Lautrecu, czemu dał



Ryc. 20. Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Divan Japonais*, 1893

²³ Yvette Guilbert (1865–1944) – francuska piosenkarka kabaretowa oraz aktorka. Urodziła się w ubogiej rodzinie jako Emma Laure Esther Guilbert. W wieku 16 lat została modelką w domu handlowym Printemps. Zaczęła także brać lekcje śpiewu, po których w 1886 r. rozpoczęła występy w niewielkich salach koncertowych oraz kabaretach. W 1888 r. zadebiutowała na deskach teatru „Variété”. Po przeprowadzce w 1890 r. na Montmartre zaczęła występować w Moulin Rouge. Na swoje występy Guilbert często ubierała się w długą żółtą sukienkę oraz czarne rękawiczki, które wkrótce stały się jej znakiem rozpoznawczym. Często występowała w tragediach opowiadających o miłości oraz biedocie paryskiej, z której zresztą sama się wywodziła. Łamiąc wszystkie dotychczasowe normy, tworzyła własne teksty liryczne, stale je udoskonalając. Dzięki własnemu stylowi śpiewania zyskała sobie rzesze miłośników, nie tylko we Francji. „Yvette Guilbert szansonistka zabawiająca gości frywolnymi piosenkami, na scenie demoniczna i perwersyjna, na obrazach mistrza płaska i chuda, w czarnych długich rękawiczkach, w zielonej wydekolowanej sukni, z bladą twarzą i krzykliwie umalowanymi szerokimi ustami. *Ależ mnie pan oszpecii!* – zawołała, kiedy zobaczyła swój pierwszy portret” (C.F. Ives, *op. cit.*, s. 82). Później chętnie pozowała Lautrecowi i bardzo się z nim zaprzyjaźniła. Zmarła w wieku 79 lat. Została pochowana na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu.

wyraz, tworząc w 1893 roku plakat *Divan Japonais*, ukazujący Jane Avril²⁴, Edouarda Dujardina²⁵ i Yvette Guilbert (jej głowa niespodziewanie została obcięta w górnym marginesie plakatu). To dzieło oddaje hołd zarówno drzeworytowi japońskiemu, jak i pośrednio Degasowi, który jako pierwszy odważył się zastosować niezwykle, dalekowschodni sposób kadrowania. To tej inspiracji Lautrec zawdzięczał efekt płaskich mas kolorów i żywych obrysów połączonych w hermetyczne kompozycje. Podobne chwytły zastosował również w plakatach *Jane Avril* i *Reine de Joie*. Druga z wymienionych grafik przypomina scenę z teatru kabuki²⁶ – przedstawia aktora w towarzystwie

²⁴ Jane Avril (1868–1943) – francuska tancerka kankana. Urodziła się w Belleville, dzielnicy Paryża, jako Jeanne Beaudon. W 1888 r. poznała pisarza René Boylesve'a, przyjęła pseudonim artystyczny i rozpoczęła karierę pełnoetatowej tancerki. Rok później zaczęła występować w kabarecie Moulin Rouge. W 1895 r. właściciele lokalu zaproponowali Avril intratny kontrakt pieniężny w celu zastąpienia Louis Webber, najsłynniejszej paryskiej tancerki ówczesnych lat, występującej pod pseudonimem La Goulue. Jane, mimo że prezentowała inny styl występów niż Webber, szybko zyskała aplauz publiczności, zostając jedną z najpopularniejszych artystek występujących na deskach Moulin Rouge. Zmarła w domu starców w wieku 75 lat, została pochowana na cmentarzu Père-Lachaise.

²⁵ Édouard Dujardin (1861–1949) – francuski pisarz i krytyk muzyczny.

²⁶ W odróżnieniu od tradycyjnego teatru no, teatr kabuki – powstały w Kioto z początkiem XVII wieku – nosił wyraźne piętno ludowości. Rozwinął się z tańców i pantomim, którym według tradycji, początek dała – ok. 1600 roku Okuni – młoda kapłanka sintoistycznej świątyni, występująca w miejscu ludowych zabaw, na terenie suchego już wówczas koryta rzeki Kamo. Teatr kabuki, który dysponował wieloma scenami w różnych miastach i bez wątpienia gromadził znakomitych aktorów, cechowała duża doza realizmu w odtwarzaniu ról, dekoracjach czy wątkach scenicznych. Z początku w teatrze kabuki występowały jedynie kobiety, ale od 1629 roku, na mocy zarządzenia shoguna, wszystkie role zaczęły grać mężczyźni. Ci, którzy występowali w rolach kobiet, już od dziecka wychowywani byli jak dziewczęta, nosili kobiece stroje i fryzury, na scenie oraz poza nią zachowywali się jak kobiety. Dzięki temu w kreowanych rolach potrafili doskonale oddać psychikę płci pięknej, a także naśladować jej sposób chodzenia i gesty. Tradycja występowania w teatrze przechodziła z pokolenia na pokolenie, w efekcie sceny zostały zdominowane przez rody aktorskie, takie jak: Nakamura, Ichikawa czy Bando. Scenarzyści dawali aktorom znaczną inwencję, dzięki czemu każdy występ okazywał się inny od poprzedniego. Nieuznawany przez arystokrację i traktowany z lekceważeniem jako gminny w tematyce i zbyt ekspresyjny w stylu gry (samurajom nie wolno było uczęszczać na te widowiska), teatr kabuki cieszył się ogromną popularnością wśród szerokiej rzeszy ludności. Szczególnie zainteresowanie budził wśród kobiet, które (podobnie jak mężczyźni) szukały ucieczki od rzeczywistości. Aktorzy teatru kabuki stali się dla nich idolami, ziszczaniem tęsknot i marzeń. Podobnie jak fanki w naszych czasach, też znały ich prawdziwe nazwiska, daty urodzenia, wymiary i zainteresowania. To uwielbienie aktorów stanowiło być może wysublimowaną kompensatę sercowych tęsknot japońskich kobiet, zaniedbywanych przez mężów, by wspomnieć choćby tylko trzy tysiące sfrustrowanych dam przebywających na dworze shoguna w Edo. Tym jedynie wytłumaczyć można ogromną liczbę powstałych w XVIII i XIX wieku drzeworytów z podobiznami aktorów. Zresztą aktorzy teatru kabuki ze swym melodramatycznym stylem gry, konwencjonalnym makijażem, skondensowaną ekspresją mimiki, często na pograniczu karykatury i patosem gestów – również dla malarzy stanowili

dwóch paryskich „gejsz”. Ich figury zostały potraktowane jako dekoracja – spłaszczona, wpasowana w kompozycję, utrzymana za pomocą linii. Toulouse dostosował plakat do japońskiej zasady perspektywy, gdzie głębię zaznacza się wyłącznie przez odpowiednie rozmiary postaci lub pochyloną linię podłogi.

Grafiki Lautreca miały bez wątpienia rewolucyjny charakter. Litografii tworzone wcześniej zawierały tylko podstawowe kolory, jednak artyście udało się tak opanować tę technikę graficzną, że stosując 6 lub 7 różnych kamieni litograficznych, oddzielał poszczególne warstwy kolorów, w efekcie tworząc nowe pola barw: różu, pomarańczowego i zieleni. Japończycy – mistrzowie grafiki – zapewne nie widzieliby w tym nic nadzwyczajnego, jednak dla paryżan było to dużym zaskoczeniem. Patrząc na prace Lautreca, można dojść do wniosku, że zdecydował się na niezwykłą, przepelnioną kolorami dekorację, a nie realistyczny opis widowiska. Dodając jednak blade fiolety i bardzo ciemną czerń, umiejętnie odzwierciedlał plugawe nastroje paryskiego życia nocnego²⁷.

Wpływ sztuki japońskiej na dzieła Lautreca uwidaczniał się w jeszcze inny sposób – prace z 1893 roku ukazują fascynację litograficznym tuszem (z czasem pasja przeniosła się na kredkę szkicową). Wyglądające jak żywe, wijące się linie (charakterystyczne dla sztuki art nouveau) zdają się przypominać czarne bloki japońskich drzeworytów, a może nawet bliższe są w charakterze uderzeniom pędzla w japońskich rysunkach tuszem. Lautrec zamówił japoński kamień do rozrabiania tuszu, pałeczki *sumi* oraz pędzle prosto z Japonii i studiował kreślarnictwo poprzez rysowanie małych szkiców

znakomitą inspirację. Szerzej: E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy tom 2, kabuki, bunraku*, Warszawa 2010.

²⁷ Wcześniejsze plakaty podpisywał „T-Lautrec”, ale w 1892 r. zaczął używać jako sygnaturę monogram „HTL” zamknięty w kole. Nowy monogram z pewnością pochodził od okrągłych pieczęci, które japońscy artyści i wydawcy dodawali do swych grafik i nad którymi to Lautrec spędzał dni i wieczory u Goupila, ucząc się, jak je czytać i odtwarzać. Lautrec używał monogramu stale w grafikach od 1892 r., czasami żartobliwie zamykając go w zarysie dzbanka do herbaty, myszy lub słonia (Na menu, które zaprojektował dla May Belfort w 1896 r., narysował monogram jako mysia dziurę, do której spieszyła się mała czarna myszka, goniona przez kota). Monogram pojawia się rzadziej w obrazach: wydaje się, że Lautrec łączył go z grafiką. Używał go także jako stempla studyjnego, a po jego śmierci wiele z jego prac było sygnowanych tym samym znakiem. Okazjonalnie Lautrec maczał swój monogram w czerwonym atramencie, tak jak robili to Japończycy. Generalnie, tak jak w swoich plakatach dla Moulin Rouge, umieszczał go w prawym dolnym rogu. Najbardziej rzucające się w oczy wykorzystanie monogramu miało miejsce w okazałej wielokolorowej litografii przedstawiającej Mlle Marcelle Lender. Błady jak u gejszy profil panny Lender i odwołania do błyszczących tkanin kimon i stylizowanych fryzur Japonek zdają się dokładnie odwzorowywać kurtyzany z drzeworytów Kitagawy Utamaro. Także pod względem formatu, przypominają popiersia, które stały się modne w Japonii ok. 1790 r. Por.: C. F. Ives, *op. cit.*, s. 85.

tuszem. Starał się naśladować twórczość Hokusai²⁸. Jak orientalni mistrzowie ćwiczył rękę, by paroma ekspresyjnymi liniami ożywić rysowane postaci. Dla wielu działalność artystyczna Toulouse-Lautreca wydawała się niezrozumiała, jednak znalazł się ktoś, kto podjął się tłumaczenia tej specyficznej twórczości. Krytyk Arsène Alexandre²⁹ mawiał: „Rysunki wariata? To są rysunki wariata, w rzeczy samej, ale tylko w sensie, w którym Hokusai używał tego terminu, kiedy nazywał siebie „starym człowiekiem oszalałym na punkcie rysowania”³⁰.

Nauka rysowania tuszem dała doskonałe rezultaty, co potwierdza m.in. praca ukazująca Loie Fuller³¹, której ognisty taniec był spektakularnym hitem w Folies Bergère³². By podkreślić jej temperament Lautrec zdecydował się na wykorzystanie zjawiska powiewającej chmury widzianej przez mgłę dymu i światła. Gra panny Fuller była niepokojąca, jak „taniec lwa” w japońskich drzeworytach, a jej obszerna suknia z jednej strony potęgowała efekt tańca, z drugiej zdawała się tworzyć osobną genialną kreację aktorską. Taki sposób ujęcia postaci był niespotykany w tamtym czasie – tak bardzo obcy sztuce Zachodu, a tym samym bliski japońskim mistrzom. Także zastosowana w tym dziele technika wzbogacenia grafiki drobinami złota przyszła z „Kraju Kwitnącej Wiśni”. Japończycy czasami „przyprawiali” swoje prace odrobiną miki lub mosiężnym pyłem. Lautrec dodawał blasku pracom poprzez nakładanie złota płatkami higienicznymi. Taki zabieg, zastosowany w grafikach ukazujących tańczącą artystkę, uwydatniał efekt oświetlenia sceny.

²⁸ W okresie Taito (1810–1820), a dokładnie w 1814 roku ukazał się *Album rysunków z natury (Hokusai shashin gafu)* autorstwa Hokusai, zawierający piętnaście dwustronnych ilustracji wykonanych czarnym tuszem i delikatnie kolorowanych. Przedstawiają one zwierzęta, kwiaty, ptaki, rośliny oraz postaci historyczne i mitologiczne. Ilustrację *Bażant na śniegu* rozświetlił Felix Braquemond, cytując ją w porcelanowym *Serwisie Rousseau*. Album można uznać za emblemat twórczości Katsushika, zapowiadający późniejsze dzieła.

²⁹ Arsène Alexandre (1859–1937) – francuski krytyk sztuki. Współpracował z *L'Événement*, *Le Paris* and *L'Éclair*, a w 1894 r. stał się współzałożycielem satyrycznego pisma *Le Rire*, będąc jego dyrektorem artystycznym. Następnie pisał teksty krytyczne dla *Le Figaro*.

³⁰ C.F. Ives, *op. cit.*, s. 87.

³¹ Marie Louise Fuller (1862–1928) – pionierka modernistycznego tańca. Uosobienie swobody obyczajów i zmysłowości. Występowała w jedwabnych kostiumach, które oświetlały wielokolorowe światła, co dawało efekt symultaniczności.

³² Folies Bergère to paryska sala koncertowa, zlokalizowana na rue Richer nr 32, ulicy należącej do paryskiej 9. dzielnicy, której szczytowa sława oraz popularność przypada na lata 90. XIX w. oraz lata 20. XX w. Sala koncertowa została oficjalnie otwarta 2 maja 1869 r. jako Folies Tréville. W pierwszych latach istnienia na jej deskach były wystawiane operetki, pokazy komiczne oraz sztuki gimnastyczne. Sala szybko zyskała sławę dzięki wystawianym tam przedstawieniom muzycznym, w których kobiety często epatowały nagością. Folies Bergère było także znany miejscem występów „egzotycznych piękności”, pochodzących głównie z Afryki. Wśród znanych postaci pojawiających się na scenie Folies Bergère należy wymienić: Loie Fuller, Josephine Baker czy Maurice Chevalier.

Lautrec był zapewne pierwszym artystą europejskim, który w pełni poznał moc japońskiej kreski. Czarno-biała litografia *Jane Avril*, narysowana w 1893 roku, ilustruje mistrzostwo falistej linii (na przemian grubej i cienkiej) lepiej niż jakiegokolwiek inne jego dzieło. Lautrec zdawał się być zafascynowany tak samo sukniami tancerek, ornamentalnym wzorem, jak i narzędziem ruchu. We wspomnianym już plakacie z 1891 roku reklamującym Moulin Rouge, centralnym punktem skupiającym uwagę odbiorców uczynił halkę występującej tam La Goulue³³. Z kolei rok później, w dwóch zaskakujących szkicach, narysował wirujące woalki balerin, skaczących z nenufaru na nenufar, występujących w parodii japońskiego baletu nazywanego *Ballet de Papa Chrysanthème*. Stworzone w 1893 roku litografie tancerek Jane Avril i Loie Fuller, można uznać za ekwiwalent dzieł Torii Kiyotady i Shunkō, ukazujących zawieszonych w geście aktorów teatru kabuki.

Dowcipna charakteryzacja paryskich dam z przełomu wieków stanowi bez wątpienia wielką siłę plakatów i litografii Lautreca. Portrety aktorów ujawniają przenikliwy wgląd w każdą postać, a w połączeniu ze znakomitym dekoracyjnym zmysłem, skłaniają do porównań z grafikami stworzonymi w latach 1794–1795 przez wielkiego japońskiego artystę Toshusai Sharaku³⁴. Jego twórczość ukazywała aktorów jako indywidualności.



Ryc. 21. Henri de Toulouse-Lautrec,
Panna Loie Fuller, 1893

³³ Louise Weber (1866–1929) – tancerka i twórczyni francuskiego kankana, która występowała pod pseudonimem La Goulue (w tłumaczeniu – *Żartok*).

³⁴ Całkowicie odmiennym zjawiskiem w historii japońskiego drzeworytu była twórczość Toshusai Sharaku, działającego jako malarz zaledwie przez 10 miesięcy w latach 1794–1795. Jego życiorys jest właściwie nieznan. Wiadomo tylko, że był aktorem klasycznego teatru no w służbie księcia Awy. Zapewne takie doświadczenie skłoniło go do sportretowania występujących wraz z nim kolegów. Powstałe dzieła wskazują, iż Sharaku był artystą o niezwyklej ekspresji i silnym charakterze. Jego portrety nie są tak realistyczne, jak prace jego poprzedników, przeciwnie – postaci mają duże głowy, małe oczy podkreślone czarnym makijażem, wydatne nosy i zaciśnięte usta. Otrzymana całość dawała efekt bardziej karykaturalny niż dokumentalny. Portretowane osoby miały często pretensje do artysty, że ukazywał je w sposób wręcz

Zamiast koncentrować się na roli aktora, japoński mistrz penetrował teatralną maskę, by odkryć czasami przerażające cechy: żądzę i chciwość. Bezlitośnie upraszczał i zniekształcał twarze swoich bohaterów. Otrzymane w rezultacie niepokojące, dynamiczne efekty musiały zrobić wrażenie na Lautrecu, który zawsze dochodził osobowości portretowanych.

Krytycy narzekali, że odpychający efekt dają dziwaczne przesadzenia w twarzach wyobrażonych zarówno w pracach Sharaku, jak i na plakatach Lautreca. Yvette Guilbert, której Lautrec nie szczędził uwagi (można ją oglądać w 29 pracach), błagała go: „Na miłość Boską, nie rób mnie tak przeraźliwie brzydkiej! Chociaż trochę mniej, proszę... wielu ludzi, którzy byli tutaj wrzeszczeli widząc plakat”³⁵.

Dwa albumy litografii ukazujących Yvette Guilbert, jedna z 16 planszy powstałych w 1894 roku oraz kolejne dwie z 1898 roku, ukazują jak intensywnie Lautrec skupiał swoją uwagę na osobie, stopniowo odstawiając jej cechy. Podobnie jak Japończycy, przedstawiał ją w charakterystycznej, pełnej ekspresji, pozie³⁶. Jej szyderczy wyraz twarzy, nieproporcjonalny nos i wąskie wargi, skrzywione w uśmiechu są spadkiem po portretach Sharaku. W zdumiewających zbliżeniach i surowym, bezlitosnym świetle zdają się wyrażać monumentalną, a zarazem komiczną wzniosłość.

W serii *Elles* (1896) Lautrec skoncentrował się na różnorodności i ekspresyjności ludzkiego ciała. Za temat 11 litografii posłużyło mu codzienne życie paryskich prostytutek, motyw stosowany już wcześniej przez Degasa w monotypiach z 1880 roku Lautrec znał te prace, bardzo je podziwiał i zdecydowanie podzielał zachwyt nad japońskimi drzeworytami poruszającymi podobne tematy.

prześmiewczy. W pewnym momencie owe rysunki wywołały tak ogromne niezadowolenie wśród aktorów, że Sharaku otrzymał oficjalny zakaz ich dalszego wykonywania. Wizerunki autorstwa Sharaku, odbite na barwnym lub srebrnym tle, traktowane z rozmachem, z silną ekspresją, graniczące z karykaturą, nie miały żadnych odpowiedników zarówno we wcześniejszej, jak i późniejszej historii szkoły *ukiyo-e*. Nie można jednak jego dzieł analizować jedynie pod kątem ekspresji portretowanych postaci. Za karykaturalnymi sylwetkami kryło się niezwykle delikatnie prowadzone światło, doskonała gra barw, półtonów neutralizowanych srebrem pustego tła. Niedoceniane jeszcze pół wieku temu dzieła Sharaku stanowią szczytowe osiągnięcie w zakresie drzeworytniczej sztuki portretu. Znamienny zresztą wydaje się być fakt, że po śmierci Utamaro i po wycofaniu się z działalności twórczej Sharaku, nastąpił zmierzch portretu kobiecego (wprawdzie pod koniec XVIII i na początku XIX w. działali inni artyści – Hosoda Eisi, Torii Kiyomine, Eisiosai Cioki, Katsukawa Shuncho, Utagawa Tojokuni, jednak żadnemu z nich nie udało się wnieść tak twórczej i oryginalnej koncepcji portretowania, jak Sharaku i Utamaro). Szerzej: M. Narazaki, *Sharaku: The Enigmatic Ukiyo-E Master*, przeł. na ang. B.F. Abiko, London 1995.

³⁵ C.F. Ives, *op. cit.*, s. 93.

³⁶ Stylizowana poza, w której postać Yvette Guilbert zajmuje całą powierzchnię dzieła (np. IV plansza w albumie Lautreca z 1894, poz. nr 89), może być porównywana z aktorami teatru kabuki, uwiecznianymi w dziełach Shunshō. Aktorów tych ukazywano w teatralnym *mie* – w trwałej pozie – w której aktor zastyga, a jego oczy są tępo wpatrzone w publiczność.

W serii *Elles* (1896) Lautrec skoncentrował się na różnorodności i ekspresyjności ludzkiego ciała. Za temat 11 litografii posłużyło mu codzienne życie paryskich prostytutek, motyw stosowany już wcześniej przez Degasa w monotypiach z 1880 roku. Lautrec znał te prace, bardzo je podziwiał i zdecydowanie podzielał zachwyt nad japońskimi drzeworytami poruszającymi podobne tematy.

Lautrec był także wielbicielem erotycznych japońskich grafik *shunga*. Posiadał kopię albumu „o złej sławie” autorstwa Utamaro *Uta Makura*, którą otrzymał od braci Goncourtów³⁷. Jego seria *Elles* w wielu aspektach wykazuje podobieństwo do innego typu dzieł Utamaro – 12 drzeworytów przedstawiających kurtyzany. Prace te składają się na cykl *12 godzin Zielonych Domów* (ok. 1795 roku), które Edmond de Goncourt w książce poświęconej Utamaro uznał za najwspanialszą serię drzeworytów ze wszystkich znanych mu dzieł japońskich mistrzów. To właśnie z jednego dzieła z serii – *Godzina koguta* – Lautrec skopiował sylwetkę widzianej z tyłu, pochylonej kobiety i uwiecznił ją w dziele *Femme au Tub*.

Lautrec naśladował Utamaro pod wieloma względami. By móc baczniej przyglądać się prostytutkom, przeprowadził się do „zielonych domów”, gdzie obserwował kąpiące, ubierające i czeszące się kobiety. Podobnie jak kurtyzany Utamaro, tak i *Elles* Lautreca są przedstawione jako znudzone lub rozgoryczone. Trzeba jednak pamiętać, że Lautrec dostrzegał podstawową różnicę pomiędzy delikatnymi, wykształconymi gejszami, a paryskimi prostytutkami. Nie starał się imitować postaci idealnych, eleganckich kurtyzan, o łabędzich szyjach i wyszukanych fryzurach (znanych z drzeworytów Utamaro), ale rysował własne modelki, opisując ich bez moralnego oburzenia czy pożądania.

Entuzjazm dla japońskiej sztuki był widoczny przez cały – krótki, ale za to aktywny – okres twórczy Henri de Toulouse-Lautreca. Najwyższy punkt fascynacji Japonią artysta osiągnął w czasie tworzenia niezwykłych, niepowtarzalnych plakatów (1891–1893), jednak jego podziw wyraźny jest także w kolejnych pracach, m.in. ilustracjach do książki Julesa Renarda *Historia naturalna*, powstałej w 1899 roku.

³⁷ Ryciny o tematyce erotycznej – *shunga* („obrazy wiosny”) wykonywał także Hokusai, w drugim dziesięcioleciu XIX w. Tematyka ta cieszyła się w Japonii dużą popularnością, zajmowali się nią niemal wszyscy twórcy *ukiyo-e*. Artyści woleli jednak nie sygnować prac w obawie przed cenzurą, która przeprowadzała okresowe kontrole i stosowała restrykcje, starając się zwalczać libertyńskie obyczaje Japończyków. Na ogół chodziło o ilustracje do mało wartościowych książek o treści erotycznej. Hokusai zajmował się tą tematyką niemal przez całe życie, ale najlepsze kompozycje powstały w okresie Taito. Szerzej: Screech T., *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820. Przestrzeń Przepływającego Świata*, tłum. W. Laskowska, B. Romanowicz et al., Kraków 2002.

Lautrec, tworząc prace, sugerował się zarówno tematyką, jak i sposobem tworzenia japońskich drzeworytów. Dzielił z mistrzami fascynację dla farsy dnia codziennego, a prace Utamaro i Sharaku wzbudzały w nim podziw. Podobnie jak drugi z wymienionych artystów, zgłębił różnorodność indywidualnych rysów twarzy modeli i wygląków postaci, opisując je za pomocą luźnej, organicznej manieri sugerującej nawiązanie do twórczości satyrycznej Honoré Daumiera (1808–1879). Lautrec, który był zainspirowany formalnymi efektami japońskich drzeworytów (ich kolorem, linią i wzorem), odnalazł w nich graficzny charakter, bliski jego temperamentowi i doskonale pasujący do litograficznego medium. Analizując twórczość Toulouse-Lautreca, można bez wahania powiedzieć, iż żaden z innych zachodnich artystów tak doskonale nie zaadaptował japońskich drzeworytów do własnych potrzeb.

ROZDZIAŁ IV

HOLENDRZY I „KRAJ KWITNĄCEJ WIŚNI”

Holandia była przez ponad dwa stulecia jedynym krajem, z którym Japonia utrzymywała stosunki dyplomatyczne i prowadziła wymianę handlową. Do połowy XIX wieku kontakty pomiędzy Wyspami Japońskimi a Zachodem regulowała japońska izolacjonistyczna polityka zagraniczna, dopuszczająca ograniczone relacje handlowe za pośrednictwem faktorii chińskiej i holenderskiej w porcie Nagasaki. Kontakty te objęte były monopolem, ale przez ponad dwa stulecia zapewniały stały dopływ japońskich wyrobów artystycznych na rynki europejskie. Dotyczyło to głównie wybranych gatunków rzemiosła artystycznego (ceramiki, laki, tekstyliów) i miało bezpośredni wpływ na kształt m.in. jednego ze składników osiemnastowiecznego europejskiego nurtu *chinoiserie*.

Kontakty z Japonią odcisnęły swój ślad między innymi na ubiorze ówczesnych Holendrów. Najlepszym tego przykładem jest niezwykła popularność importowanych, jedwabnych kimon oraz szlafroków (określanych jako *Japansche rock tabbard* lub *japon*), stanowiących swobodną wariację na temat japońskiego kimona¹. W obu przypadkach najpopularniejszym wzorem był ubiór z krótkimi rękawami typu *kosode*, którego poszczególne odmiany były noszone przez cały rok².

Ważnym przykładem wczesnych inspiracji japońskim rzemiosłem artystycznym były pracownie ceramiczne czynne w Delft na przełomie XVII i XVIII wieku. Choć w XVII wieku azjatycka porcelana, zwana w Holandii *kraakporselein*³ pozostawała niedościgłym wzorem dla garncarzy europejskich, to jednak około 1625 roku warsztaty te osiągnęły wysoki poziom produkcji. Zwłaszcza wytwórnia *De Grieksche A* (Greckie A). Działali w niej

¹ Często ubiór ten był wykonywany z materiałów sprowadzanych z Indii.

² Szerzej: M. Tybus, *Holendersko-japońskie związki kulturowe i inspiracje Japonią w sztuce holenderskiej XVII stulecia*, Warszawa-Toruń 2016, s. 150.

³ Określenie to początkowo stosowano głównie do wyrobów pochodzących z Chin, jednak później wyroby tego typu były imitowane także w Japonii. Por.: Y. Crowe, *Persia and China: Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria and Albert Museum, 1501–1738*, London 2002.

m.in. tacy ceramicy jak: Rochus Hoppesteyn, Samuel van Eenhoorn oraz Adriaen i Pieter Kocks. *De Grieksche A* specjalizowała się głównie w imitacjach stylów Imari i Kakiemon, wyznaczając standardy dla innych ceramików, jeśli chodzi o jakość produktów oraz stosowaną ornamentykę. O wyjątkowej wartości tych wyrobów świadczą m.in.: dekoracja *petit feu*, złocenia, bogate, wielobarwne dekoracje, odpowiadające na nową modę. Unikalnym przykładem przeszczepienia japońskich wyrobów do Holandii są zwłaszcza asymetryczne talerze, najprawdopodobniej inspirowane naczyniami używanymi w czasie ceremonii picia herbaty. W *De Grieksche A* przybierały one różne formy, a dekorowano je zarówno na sposób orientalny, jak i rodzimy. Większość z nich pierwotnie przynależała do tzw. zestawów *rijsttafel* używanych podczas wystawnych posiłków. Zyskały one sporą popularność i w różnych wariacjach były naśladowane przez innych fajansiarzy⁴.

W XVII i XVIII wieku największe zainteresowanie budziły orientalne przedmioty dekorowane laką. Stanowiły one jeden z najbardziej pożądanych towarów sprowadzanych z Japonii, głównie z ośrodków produkujących lakę w Nagasaki. Choć Europejczycy usiłowali naśladować wyroby z Japonii, było to jedynie powierzchowne stylistyczne naśladownictwo, gdyż trwałość i jakość oryginalnej laki (z żywicy sumaka lakowego) były dla nich nieosiągalne. Sytuacja ta zmieniła się pod koniec XVII wieku, kiedy John Stalker i George Parker opublikowali tekst na temat azjatyckiej laki i sposobów na jej imitowanie (*A Treatise of Japanning and Varnishmg*, Oxford 1688). Tym, co wyróżniało ich publikację, był wzornik zawierający przykładowe dekoracje w stylu orientalizującym. Traktat Stalkera i Parkera sprawił też, że tworzenie imitacji laki stało się popularnym hobby wśród osób z wyższych sfer (zwłaszcza kobiet), a termin *japanning* na stałe zagościł w słowniku europejskich artystów i handlarzy sztuką.

Kolejnym etapem upowszechniania się japońskiej laki w Europie była moda na tzw. chińskie kabinety, dekorowane laką i jej imitacjami. Początkowo skromne, ograniczające się jedynie do pojedynczych mebli, z czasem przybrały formę całych pokoi. W przypadku Holandii rolę głównego propagatora mody orientalnej odgrywał dom orański, importujący japońską i chińską porcelanę oraz dużą liczbę obiektów pokrytych laką. Przykładem siedemnastowiecznych rezydencji bogato wyposażonych w porcelanę i przedmioty pokryte laką, opisywanych jako „japońskie”, są rezydencje Stadhouderslijk Kwartier oraz Paleis Noordeinde w Hadze⁵. Doskonałym przykładem może być pokój japoński z lat 1790–1791 zaprojektowany dla Pałacu Królewskiego *Huis ten Bosch* w Hadze przez znanego ebenistę pochodzenia

⁴ *Ibidem*, s. 48.

⁵ M. Tybus, *op. cit.*, s. 144.

francuskiego – Matthijsa Horrixa (1735–1809)⁶. Wszystkie detale (począwszy od drewnianych mebli, poprzez porcelany i laki oraz prezentowane tam autentyczne kimona japońskie) stanowiły wyraz ogromnej fascynacji kulturą wizualną tego kraju.

W XVIII wieku, kiedy Holandia zaczęła prowadzić regularną wymianę handlową z Japonią, powstały pierwsze duże europejskie kolekcje sztuki japońskiej, w tym grafiki *ukiyo-e*. Należały do nich kolekcje m.in.: Izaca Tizzinga, Jana Cooca Blonhoffa, van Obermera Fisschera i Philippa Franza von Siebolda (1796–1866)⁷. Zwłaszcza ten ostatni był niezwykle ważną postacią w krzewieniu kultury japońskiej w Holandii. Był to niemiecki lekarz, etnolog i kolekcjoner, służący od 1822 roku w Królewskiej Holenderskiej Armii Indii Wschodnich (Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger, KNIL). Został wysłany do Japonii zamkniętej wtedy dla zewnętrznego świata. Jedyne okno otwartym na handel była holenderska faktoria usytuowana na sztucznej wysepce Dejima w zatoce Nagasaki. Siebold w czasie wizyt na japońskich wyspach poznał licznych japońskich lekarzy i naukowców. Niektórzy z nich potrafili już mówić i pisać po holendersku. Władze kraju zezwalały na takie kontakty w celu poznania i zrozumienia holenderskich ksiąg i map, które otrzymywano jako dary.

Dom Siebolda stał się salonem spotkań, wykładów i dyskusji. Język holenderski był zaś dla Japończyków pomostem do poznania zachodniej wiedzy, nazywanej przez nich *rangaku*⁸. Ponieważ Sieboldowi nie wolno było pobierać wynagrodzenia za usługi lekarskie, pacjenci obdarowywali go różnymi przedmiotami codziennego użytku, drzeworytami czy narzędziami rzemieślniczymi, które stały się załączkiem jego zbiorów etnograficznych. W roku 1837 po powrocie do Holandii Siebold udostępnił publiczności w Lejdzie kolekcję japoników⁹, które zgromadził we własnym domu.

W roku 1816 miała miejsce pierwsza duża wystawa prezentująca zbiory etnograficzne i porcelaną japońską w *Raritäten-Cabinet* w Hadze. Nie wywarła ona jednak większego wpływu na upodobania kolekcjonerskie

⁶ R.J. Baarsen, *In de commode van Parijs tot Den Haag' Matthijs Horrix (1735–1809), een meubelmaker in Den Haag in de tweede helft van de achttiende eeuw*, „Oud Holland – Quarterly for Dutch Art History”, vol. 107, no. 2, s. 161–256.

⁷ Inaga Shigemi, *La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740–1830) et son retour en France (1860–1910)*, „Actes de la recherches en sciences sociales”, vol. 49, wrzesień 1983, s. 22; Deborah Johnson, *Japanese Prints in Europe before 1840*, „The Burlington Magazine” 1982, nr 124, czerwiec, s. 343–348.

⁸ *Rangaku* dosłownie oznaczało „nauka holenderska”, w nieco szerszym tłumaczeniu odnosiło się do studiowania w epoce Edo nauki Zachodu przy pomocy języka holenderskiego. Por.: Koh Masuda, *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*, Tokyo 1991, s. 1356.

⁹ Toshio Watanabe, *The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*, „Modern Asian Studies”, vol. 18, No. 4, Special Issue: Edo Culture and Its Modern Legacy (1984), s. 667–684.

ogółu. Rozkwit importu obiektów artystycznych oraz poszerzenie europejskiej wiedzy dotyczącej Japonii nastąpiło wraz z otwarciem kraju na Zachód w połowie wieku XIX. Pomimo kontaktów handlowych pomiędzy Japonią a Holandią o prawdziwym wpływie sztuki japońskiej na holenderską można mówić dopiero w latach 80. XIX wieku. Urokowi rozmaitych przedmiotów związanych z kulturą japońską ulegli wspomniani już Vincent van Gogh oraz George Hendrik Breitner, ale także (choć w nieco mniejszym stopniu): Willem de Zwart (1862–1931), G.W. Dijsselhof (1866–1924), Theo Hoytema oraz J.G. Veldheer. Ciekawą artystycznie postacią, zafascynowaną Orientem, był też kojarzony głównie ze stylizacją secesyjną Jan Toorop (1858–1928)¹⁰. Ze względu na pochodzenie większą rolę odegrała w jego życiu jednak sztuka indonezyjska.

Wśród twórców o bardziej akademickim *oeuvre*, stosujących w obrazach elementy kultury japońskiej, na uwagę zasługują zwłaszcza płótna olejne Willema de Zwarta, reprezentanta młodszego pokolenia malarzy szkoły haskiej¹¹. Prostych odniesień tematycznych związanych z użyciem rekwizytów pochodzenia japońskiego można doszukiwać się między innymi w jego impresjonistycznie namalowanej pracy pt. *Meisje met Japanse parasol*, [*Dziewczyna z parasolem*] z roku 1891, pochodzącej z kolekcji Gemeentemuseum w Hadze. Kompozycja utrzymana jest w ciepłej gamie barwnej z czerwoną dominantą na papierowej parasolce trzymanej przez ciemnowłosą modelkę w kimonie. Bohaterka, nie tylko odwzorowuje pozycję

¹⁰ Jan Theodoor Toorop, właśc. Jean Theodor Toorop (1858–1928) – holenderski symbolista, impresjonista, artysta secesyjny, malarz, grafik i rysownik. Artysta urodził się na Jawie, gdzie ojciec Tooropa pracował jako urz. ego matka pochodziła z Banki i była pół Chinką, pół Jawajką. W 1863 r. rodzina przeniósł się na wyspę Banka, gdzie ojciec Tooropa został administratorem kopalni cyny. Jan przeniósł się do szkoły w Holandii, gdzie mieszkał u różnych krewnych. Początkowo kształcił się w szkołach handlowych, jednak jego zainteresowanie sztuką sprawiło, że w 1880 r. rozpoczął pod okiem Augusta Allebé naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie. Tu zaprzyjaźnił się z Janem Vethem i Antoonem Derkinderenem i został członkiem stowarzyszenia artystów St. Lucas. W latach 1882–1886 Toorop mieszkał w Brukseli, gdzie uczył się w Akademii Sztuki (do 1885 roku) i przyłączył się do grupy belgijskich artystów – „Les XX”, gromadzących się wokół Jamesa Ensora. Toorop tworzył prace w różnych stylach, były to m.in.: realizm, impresjonizm i postimpresjonizm. W wielu pracach widać fascynację wschodnią mistyką.

¹¹ Szkoła haska (hol. Haagse School) – grupa artystyczna malarzy holenderskich działających w Hadze w latach 1860–1890. Malarze ze szkoły haskiej tworzyli pod wpływem francuskiej szkoły z Barbizon, malowali w plenerze realistyczne i naturalistyczne sceny rodzajowe, które łączyli z pejzażem. Wiodącym tematem ich prac były pejzaże, martwe natury i sceny rodzajowe z życia prostych ludzi: mieszczan, chłopów i rybaków. Początkowo artyści ci stosowali ciemną kolorystykę, dopiero później pod wpływem impresjonizmu ich prace stały się lżejsze i jaśniejsze. Ostatecznie wykształcili styl będący kompilacją tradycji barbizończyków i impresjonistów. Zob.: I. Chilvers, H. Osborne, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Warszawa 2002, s. 326.

siedzącego Buddy, ale przez rozbudowany sztafaż japoński (w postaci parasolki, wachlarzy i naczyń z laki) bardzo czytelnie nawiązuje do tego właśnie źródła inspiracji¹².

Tradycyjny, japoński parasol przeciwsłoneczny – *wagasa* – wykonany z bambusa i papieru ryżowego, stanowił jeden z najczęściej stosowanych atrybutów nadających obrazom orientalny szyk. Obiekty tego typu były tanie i efektowne, toteż często stosowano je także jako rekwizyty w pozowanych fotografiach i na kartkach pocztowych¹³. Podobną parasolkę zastosował ekspresjonista niemiecki z grupy „Die Brücke” Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) *Dziewczyna z japońską parasolką* (1909) czy Anna Bilińska-Bohdanowiczowa w obrazie olejnym *Kobieta z japońskim parasolem* (1888). Choć wszystkie trzy prace są całkowicie różne pod względem sposobu malowania, świadczą o wyraźnym zainteresowaniu przedmiotami japońskimi. Oczywiście równie popularne były przedstawienia parasolek w tradycyjnym drzeworycie *ukiyo-e*.

GEORGE HENDRIK BREITNER

Najbardziej znaną postacią z amsterdamskiego kręgu artystów zafascynowanych Japonią był z pewnością George Hendrik Breitner (1857–1923) – malarz i fotograf. Urodził się w Rotterdamie, jednak wykształcenie artystyczne uzyskał w latach 1876–1880 w Akademii w Hadze, gdzie uczęszczał na zajęcia i wielokrotnie zdobywał nagrody. W roku 1880 wydano go z uczelni ze względów dyscyplinarnych. Breitner kontynuował naukę malarstwa u pejzażysty i animalisty Willema Marisa (1844–1910). W tym samym czasie został członkiem wpływowego i prestiżowego haskiego zrzeszenia artystów *Pulchri Studio*¹⁴. Jego prace powstawały pod silnym wpływem nastrojowych realistów szkoły haskiej. Wczesne prace poruszają tematykę kawalerii, koni i jeździectwa. Te zagadnienia będą przewijały się z mniejszym lub większym natężeniem przez całe artystyczne życie Breitnera. W latach 1880–1881 brał on udział w malowaniu monumentalnej *Panoramy morskiej*¹⁵. Przełomem w jego twórczości malarskiej stała się krótkotrwała przyjaźń i wspólna praca z Vincentem van Goghkiem. W 1882 roku przedstawił ich sobie brat van Gogha – Theo. Vincent i Breitner wspólnie

¹² R. Bionda, *Willem de Zwart 1862–1931*, Haarlem 1984.

¹³ A. Kawakami, *Travellers' Visions: French Literary Encounters with Japan 1881–2004*, s. 21–22.

¹⁴ R. Bergsma, P. Hefting, *George Hendrik Breitner, 1857–1923: schilderijen, tekeningen, foto's*, Bossum 1994, s. 56–70.

¹⁵ Współpracował z wpływowym twórcą szkoły haskiej – Hendrikiem Mesdag oraz jego kuzynem S. Mesdag-van Houtenem, Theophilem de Bockiem i Barendem Blommersem.

pracowali w najbiedniejszych dzielnicach Hagi, malując robotników, służące i ludzi z najniższych klas. Breitner zaczął wówczas określać siebie jako „peintre du peuple” – malarz ludu¹⁶. Artysta preferował wówczas modeli z klasy robotniczej. Zainteresowanie życiem zwykłych ludzi, które wielu artystów odczuwało w tym okresie, było podsyćane przez francuskich pisarzy naturalistów. Breitner z wielkim zainteresowaniem czytywał zaangażowane społecznie powieści. Podziwiał twórczość Flauberta, Zoli i braci Goncourtów. Uważał *Manette Salomon* (1867) – fikcyjną opowieść o życiu artystycznego Paryża autorstwa Goncourta – „za jeden z najpiękniejszych utworów”¹⁷. Należy podkreślić, iż z listów Breitnera wynika, że van Gogh był niedoinformowany, jeśli chodzi o trendy artystyczne obowiązujące w Paryżu. To właśnie Breitner zwrócił jego uwagę na realizm społeczny¹⁸. W liście z 1892 roku do Johanny van der Weele, żony swego przyjaciela, Breitner krytykował bezpardonowo nieżyjącego już van Gogha twierdząc, że tworzył on „sztukę dla Eskimosów”¹⁹. Z czasem, podobnie jak i u van Gogha, twórczość Breitnera ewoluowała od surowego realizmu szkoły haskiej do impresjonizmu bogatego w niuanse kolorystyczne i światło, określanego mianem amsterdamskiego²⁰.

W roku 1884 Breitner udał się do Paryża²¹, gdzie pracował w atelier akademika i orientalisty – Fernanda Cormona (1845–1924)²². Wtedy to zafascynowała go sztuka Dalekiego Wschodu, zwłaszcza japońska. Jego uwagę

¹⁶ Poza pracą na niwie artystycznej obaj twórcy odwiedzali domy publiczne w dzielnicy Amsterdamu – Geest, co doprowadziło obu do choroby wenerycznej. Gdy Breitner przebywał w szpitalu, van Gogh regularnie go odwiedzał. Gdy Vincent znalazł się w szpitalu, Breitner nie złożył mu wizyty. Doprowadziło to do zakończenia przyjaźni. Por.: S. Naifeh, G. White Smith, *Van Gogh. Życie, przeł.* M. Stopa, B. Stokłosa, Warszawa 2015 s. 303–304.

¹⁷ J. Sund, *True to Temperament: Van Gogh and French Naturalist Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 49–50.

¹⁸ M. van der Mast, Ch. Dumas (eds.), *Van Gogh en Den Haag*, Zwolle 1990, s. 162; S. Naifeh, G. White Smith, *op. cit.*, s. 343–345.

¹⁹ List artysty do Johanny van der Weele z 25 grudnia 1892 r.; cytaty wg.: P.H. Hefting, ‘*Brieven van G.H. Breitner aan H.J. van der Weele*’, [w:] *19de eeuwse Nederlandse schilderkunst. Een zestal studies*, Haarlem 1977 (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* vol. 27 [1976]), 148–149.

²⁰ M. van Heteren, G. Jansen, R. de Leeuw, *Poëzie der werkelijkheid; Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, Amsterdam 2000, s. 183–184..

²¹ J. Wieringa, *Breitner en Parijs*, Deventer 2007, s. 37.

²² Fernand Cormon prawdziwe nazwisko Ferdinand Anne Piestre (1845–1924) był malarzem akademickim i znanym pedagogiem. Studiował w Brukseli u Jean-Francois Portaelsa, później w Paryżu u Alexandre’a Cabanela i Eugènea Fromentina. Debiutował na Salonie w 1868 r. Początkowo wystawiał płótna przedstawiające brutalne sceny przemocy, takie jak: *Śmierć Ravara czy Zabójstwo w Seraju*. Później malował głównie sceny historyczne (przenosząc swoich bohaterów w epokę kamienną – *Kain uciekając wraz z rodziną*, 1880), religijne oraz portrety. Wykonał dekoracje (freski, plafony) w kilku paryskich budynkach użyteczności publicznej. W latach 1875–1877 mieszkał w Tunezji, dzięki czemu zainteresował się bliżej tematyką orientalną (np. *Harem*, po 1877 r.). Był profesorem École des Beaux-Arts i członkiem

zwrócił drzeworyt *ukiyo-e*, którego barwne karty zaczął kolekcjonować²³. W 1886 roku artysta powrócił do Holandii i osiadł na stałe w Amsterdamie. Najchętniej wówczas malował życie codzienne miasta. Jego prace, często szare i ponure, ilustrowały prawdziwe oblicze tej aglomeracji. Oprócz scen miejskich malował też wnętrza, martwe natury i portrety. Uwagę holenderskiej publiczności przyciągały jego akty, które cieszyły się popularnością wśród znawców sztuki i malarzy, lecz ze względu na realizm i dosłowność były surowo oceniane przez krytykę.



Ryc. 22. George Breitner, *De Singelbrug bij de Paleisstraat in Amsterdam*, 1897

Okolo roku 1889 Breitner zainteresował się fotografią i odtąd nie rozstawał się z aparatem fotograficznym. Zdjęcia, które tworzył to zarówno sceny z życia miejskiego, jak też prezentacja ulotnych efektów atmosferycznych. Wśród tych pierwszych motywów powtarza się kompozycja przedstawiająca wycinek, fragment miejskiej zabudowy z postaciami ludzkimi, dorożkami, ujęty nieco z góry, zobaczony jakby mimochodem, przypadkowo (np. *Gezicht op de Dam in Amsterdam* (1895) oraz *Gezicht op het Oosterpark in Amsterdam in de sneeuw* (1892) Rijksmuseum, Amsterdam; *De Teertuinen op het Bickerseiland, Amsterdam (uitzicht vanuit het atelier van de schilder)*,

Académie des Beaux-Arts (od 1898 r.). W 1880 został odznaczony Legią Honorową V klasy. Por.: C. Mathieu, *Guide to the Musée d'Orsay*, tłum. na ang. R. Anthony, Paris 1992, s. 202–203.

²³ Breitner: *Girl in Kimono* <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/breitner-girl-in-kimono> [dostęp: 12.08.2016].

(1902–1905), kolekcja prywatna). Podobnie wiele jego szkiców rysunkowych (z motywami pejzażowymi) jest kadrowanych na sposób japoński np.: *Landschap met paarden en een soldaat* (1887), *Paard met tuig* (1889) z Rijksmuseum w Amsterdamie. Kwintesencją tych zainteresowań jest pozornie chaotyczna kompozycja o dużych rozmiarach (z roku 1897) ukazująca ulicę *De Singelbrug bij de Paleisstraat in Amsterdam* (*Singelbrug w pobliżu Paleisstraat* z Rijksmuseum w Amsterdamie).

Prace te stanowią wyraźne adaptacje motywów zaczerpniętych ze sztuki japońskiej, odtwarzają też zasady jej budowy przestrzeni. Analizując inspiracje japońskie w wedutach tego artysty, można wskazać na fascynację klasycznym malarstwem japońskim *uyamato-e*, ilustrującym zwoje *emakimono*, a także na częste w sztuce Japończyków układy horyzontalne. Podobnie prezentacja rozmaitych stanów pogodowych (śniegu, deszczu, mgły) pozwalała mu na kilkakrotną analizę tego samego motywu widzianego z nieco innej perspektywy²⁴. Uwielbiał zwłaszcza typową dla Holandii deszczową pogodę, był to później istotny element uwieczniany w jego obrazach. Zapewne drzeworyty japońskie, w których artyści chętnie prezentowali zróżnicowane stany pogody (np. *Rozpogodzenie po śnieżycy w Kameyama* Utagawy Hiroshigeo z serii *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō* z ok. 1833–1834 roku) mogły być dla Breitnera (oprócz francuskiego malarstwa impresjonistycznego) jednym z potencjalnych źródeł inspiracji. Artysta chętnie też sięgał do rekwizytów japońskich w portretach modelki. Rekwizyty pomagały mu w uchwyceniu najciekawszej pozy, później odzwierciedlonej w obrazach olejnych. Podobnie postępował, komponując swobodnie przenoszone na płótno, ulotne sceny z życia wielkiego miasta. Warto dodać, iż znaczna kolekcja fotograficznych negatywów, odnalezionych w latach 60. XX wieku, świadczyła wymownie o wysokich umiejętnościach twórcy w tym zakresie²⁵.

Na przełomie wieków Breitner był już uznanym malarzem. Wiele podróżyował, odwiedzając m.in.: Paryż, Londyn, Berlin, a w roku 1909 pojechał do Stanów Zjednoczonych jako członek jury Carnegie International Exhibition w Pittsburghu²⁶.

²⁴ Wiadomo, że gdy motyw nie satysfakcjonował Breitnera kompozycyjnie, usuwał niekorzystne elementy architektoniczne lub zasłaniał je postacią ludzką, dorożką itd. Zob.: R. Bergsma, P. Hefting, *op. cit.*, s. 134.

²⁵ http://www.fotografen.nl/nl/component/nfm_fotografen/fotograaf/id/12318 [dostęp: 22.10.2016].

²⁶ Pomimo znaczących sukcesów artystycznych Breitner miał tylko dwóch uczniów (Kees Maks (1876–1967) i Marie Henrie Mackenzie (1878–1961)). Zmarł nagle na atak serca 5 czerwca 1923 r. w Amsterdamie. Dużą kolekcję jego prac posiada Rijksmuseum w Amsterdamie. Szerzej: W. Robinson, *George Hendrik Breitner and the Emergence of Dutch Modernism*, „The Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, 2/1/1994, Vol. 81, nr 2, s. 27–43.

Kwintesencją dojrzałego malarstwa Breitnera, a jednocześnie odzwierciedleniem wpływu sztuki japońskiej, jest cykl prac tego artysty ukazujących młodą dziewczynę Geesje Kwak (1877–1899). Była ona przez jakiś czas (mając 16–18 lat) ulubioną modelką malarza. Z wpisów ze szkicownika artysty wiadomo, iż pochodziła z ubogiej rodziny marynarza z Zaandam i pracowała jako szwaczka. Dziecinna, niewinna twarz o odstających uszach i opuchniętych oczach oraz smukłe ciało modelki znacząco przyczyniły się do pojawienia się delikatnej zmysłowości, która charakteryzuje całą serię przedstawień. Choć z dokumentów i pamiętnika artysty wiadomo, iż łącząca ich relacja była czysto zawodowa²⁷.

Geesje Kwak ukazana została w różnobarwnych kimonach (czerwonym, białym i niebieskich) oraz na licznych fotografiach i rysunkach. Na szczególną uwagę zasługuje kilka wersji pracy z cyklu „meisjes in kimono” (dziewczyna w kimonie), której kolejne emanacje w granatowym i czerwonym kimonie powstały w latach 1893–1896. Są to prace: *Het oorringetje I* (Koleczonek I, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (sierpień 1893); *Voor de Spiegel I* (W lustrze I, Rijksmuseum, Amsterdam, 1893 – listopad 1894 – Kwak upina włosy); *Voor de Spiegel II* (W lustrze II, kolekcja prywatna, 1895–1896), (Kwak w czerwonym kimonie) *Vrouw voor de spiegel* (Kobieta przed lustrem, Collectie Kunsthandel Borzo, Amsterdam 1893–1896) (najbardziej surowa stylistyka dzieła), *Het oorringetje II* (Koleczonek II, prywatna kolekcja, grudzień 1895 – Kwak w kimonie bez pasa)²⁸.



Ryc. 23. George Breitner, *Het oorringetje*, 1893

Wszystkie wymienione prace to prostokątne kompozycje w pionie. Ukazują kobietę odwróconą tyłem (lub *en trois quarto*) do widza i przeglądającą

²⁷ Breitner: *Girl in Kimono*, *op. cit.*

²⁸ Cała kolekcja prac w porządku chronologicznym dostępna na <https://museumtv.nl/gallerij/alle-kimonomeisjes/> [dostęp: 2.10.2016].

się w lustrze podczas zakładania kolczyka lub upinania włosów. Prace te nawiązują do licznych drzeworytów Kitagawa Utamaro. Szczególnie tych o kameralnej tematyce prezentujących kobiety i dzieci od tyłu, podczas dość intymnych czynności (upinanie włosów, przeglądanie się w lusterkach).

W pracach ukazujących Geesje Kwak zachwyca nowy sposób postrzegania i ujmowania rzeczywistości i doskonałe odbicie tego w kompozycji obrazów. Wyrażało się to poprzez oszczędność środków wyrazu, umiejętność syntetyzowania i upraszczania form oraz zastosowanie płaskich plam i giętkich dekoracyjnych linii (a więc poprzez połączenie wyrafinowanej prostoty i naturalności). Z drugiej strony harmonię uzyskiwał Breitner poprzez układy asymetryczne (jako „harmonia asymetrii”), zaś kadrowanie obrazów poprowadzone zostało w taki sposób, aby ukazać wycinek większej całości. Artysta otrzymywał ten efekt przez obcięcie fragmentu drzwi (parawanu, zasłony) i ścian, w wyniku czego powstawał ciasny, fragmentaryczny kadr. Owa fragmentaryczność była zgodna z buddyjską zasadą, że „jedno jest wszystkim, a wszystko jednym”²⁹.

Breitner, prezentując modelkę przed lustrem, oparł się gromadzeniu detali podkreślających japoński charakter stworzonego dzieła. Interesowała go jedynie kompozycja i sposób kadrowania. Modelka jest przepasana nie japońskim pasem *obi*, lecz zwykłym białym, jedwabnym szalem, a kimono zarzucone jest bezpośrednio na nagie ciało dziewczyny.

Na szczególną uwagę zasługują obraz oraz dwa zdjęcia (z Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag oraz z Rijksmuseum, Amsterdam), które ukazują Geesje leżącą ze spuszczoneymi nogami na wąskim tapczanie. Jej głowa wsparta jest o płaską poduszkę umiejscowioną po lewej stronie łoża zaścieranego orientalnym kobiercem. W tle znajduje się japoński parawan z typowym motywem *kachō-ga* czyli subtelnym kwiatów i ptaków (w tym przypadku słowików). Na poduszce, przy krawędzi tapczanu, znajduje się interesujący przedmiot, japońska laleczka – *ningyō*. Laleczki te pojawiły się masowo w Europie pod koniec XIX wieku. Kolekcjonowane, fotografowane i przedstawiane w malarstwie oraz grafice, stały się, według ich badacza i znawcy Alana Scotta Pate’a, ikonami japonizmu (obok drzeworytów)³⁰. Moda na kolekcjonowanie *ningyō* rozprzestrzeniła się bardzo szybko. Znane paryskie sklepy, takie jak: „Jonque Chinoise”, „La Porte Chinoise” czy „Au Celeste Empire”, dysponujące szeroką ofertą rekwizytów japońskich, sprowadzały rozmaite typy owych lalek. Dzięki ich dystrybucji japońskie lalki rozpoczęły nowe życie w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Obok wachlarzy, parasolek, rzeźb, tkanin, parawanów i porcelany współ-

²⁹ A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2003, s. 173.

³⁰ A.S. Pate, *Japanese Dolls: The fascinating World of Ningyō*, Tokyo–Rutland–Vermont, Singapore 2008, s. 6–28.



Ryc. 24. George Breitner, *Geesje Kwak w kimonie*, fotografia, ok. 1894

tworzyły zjawisko japonizmu. Najpopularniejsze i najbardziej poszukiwane były *ichimatsu-ningyō*, czyli lalki do zabawy. To one właśnie pozowały do wielu obrazów, w tym do prac Breitnera. Ich rola była taka sama jak europejskich lalek dziecięcych. Były bardziej „swojskie” niż inne typy *ningyō* przeznaczone na pokaz. W zależności od stopnia precyzji wykonania dzieliły się na różne kategorie, a wykonanie tych najcenniejszych trwało czasem parę lat. W zainteresowaniu laleczkami ważną rolę odegrali francuscy artyści, malarz Jacques Joseph (James) Tissot (1856–1902) i grafik Jules Adeline (1845–1909), którzy zgromadzili imponujące kolekcje japońskich laleczek. Do ich popularności przyczynił się także Henri de Toulouse-Lautrec – kolekcjoner sztuki japońskiej, fotografujący się z laleczką *ichimatsu*, ubrany w kimono i japońskie dworskie nakrycie głowy, zdobione ląką. Tissot przedstawiał kolekcjonowane przez siebie lalki w wielu obrazach, malowali je również inni artyści, między innymi: belgijski malarz Alfred Stevens (1823–1906), amerykańska malarka Helen Hyde (1868–1919) i angielski twórca Charles Dater Weldon (1855–1935), a w Polsce – Gustaw Gwozdecki (1880–1935), Alfons Karpiński (1875–1961) i Józef Mehoffer.

Breitner również uległ tej modzie. W szkicownikach artysty, przechowywanych w Rijksmuseum, znajdują się liczne rysunki i szkice ukazujące kolejne etapy pracy nad tematyką japońską. Dotyczą one zarówno prac związanych z Geesje, jak też i z innymi modelami (m.in.: *Japanse acteur in kimono* (ok. 1884–1886), wiele wersji *Liggend meisje in kimono* (*Leżącej dziewczyny w kimonie*) (1893–1896), czy *Figuur in kimono* (*Postać w kimonie*) (1893–1896), (stojącej) *Studie van Adolf Boutar in kimono* (1887) (*Studium Adolfa Boutara w kimonie*))³¹.

Prace ukazujące Geesje dobrze się sprzedawały zarówno wprost z pracowni Breitnera, jak i poprzez znaną galerię amsterdamską handlującą dziełami sztuki (galerię należącą do Elberta Jana van Wisselingha)³². Toteż artysta modyfikował obrazy tak, by ukazywały modelkę w nieco innym świetle, w innej postawie i aranżacji ruchów rąk. Zmieniał też kolejność ułożenia dywanów, rodzaj sofy, dodawał japonizujący parawan oraz zmieniał kimona³³. Ważnym wydarzeniem z tego okresu (które wpłynęło niewątpliwie na samego Breitnera, ale też na gust publiczności holenderskiej i jej zamiłowanie do tematyki związanej z estetyką „Kraju Wschodzącego Słońca”) była wystawa japońskich drzeworytów, która miała miejsce w Hadze w roku 1892. Artysta ją zwiedził, a wkrótce potem nabył i umieścił w swej nowej pracowni przy kanale Lauriergracht trzy japońskie kimona i parawan. Dało to początek serii obrazów szkiców i fotografii z Geesje. Wydaje się, iż cykl stworzony przez Breitnera to kwintesencja mody jaka zapanowała wśród wielu artystów Europy. Ubierali oni swoje modelki w kimono, tworząc własne „europejskie Japonki”, spełniając w ten sposób męskie marzenia o podporządkowanych, pięknych, orientalnych gejszach, zamkniętych w przestrzeniach ich własnych pracowni malarskich.

³¹ [https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1949-155-9\(R\)](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1949-155-9(R)) [dostęp: 12.12.2016].

³² Jan Frederik Heijbroek, *Portret van een kunsthandel: de firma Van Wisselingh en zijn compagnons, 1838-heden / J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen*, Amsterdam 1999, s. 123–128.

³³ Artysta był bardzo ceniony, zaś jego obraz olejny pt. *Singel Bridge at Paleisstraat Amsterdam* z 1896 został sprzedany za rekordową sumę 8100 guldenów. Por.: H. van de Waal, *George Hendrik Breitner de 'Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam'*, „Openbaar Kunstbezit” R: 1, 1957, s. 26.

VINCENT VAN GOGH³⁴

Artystą, któremu w związku z omawianym tematem należy poświęcić szczególną uwagę, jest bez wątpienia Vincent van Gogh. Podczas pobytu w Paryżu, równocześnie z odkryciem możliwości zastosowania czystej gamy barwnej, odkrył też inną, równie ważną inspirację twórczą – japoński osiemnastowieczny drzeworyt. Jego prace przepełnione są wpływami dalekowschodnimi albo w poszczególnych elementach, albo też w samej strukturze dzieła. Odczytywał on sztukę japońską na swój sposób, uwielbiał ją i rozumiał. Nauczył się od Japończyków spokoju, analizowania, precyzji i cierpliwości. Najbardziej „impresjonistyczne” jego płótna łączą w sobie cechy neoimpresjonizmu i „japońszczyzny”³⁵.

Van Gogh pragnął pochwycić *yugen*, „utajoną istotę”, „ukrytą esencję” i zamknąć ją w swoich dziełach, tak jak zrobili to Utamaro, Hokusai, Hiroshige³⁶ w swoich barwnych drukach. Miał zresztą własną wizję Japonii, którą przekładał na twórczość. Dla niego, odkrycie japońskich wzorców stanowiło całkowity przewrót w sztuce – dzięki nim można było już na zawsze zerwać z akademizmem, z klasycznym podejściem do malarstwa. W listach niestrudzenie wyrażał swój zachwyt dalekowschodnią twórczością – doceniał jasne światło kontrastujące z nieprzeniknionym mrokiem, wariacje kolorów, przestrzeń, perspektywę, spokój i harmonię na przemian ze zgiełkiem.

Japońskie grafiki sprawiały, że van Gogh czuł się, jak sam mawiał: „szczęśliwy i radosny”. Bez wątpienia odzwierciedlały one jego własne ideały i miały ogromne znaczenie, przynosząc gwałtowne, radykalne zmiany

³⁴ Vincent van Gogh (1853–1890) – malarz holenderski. Początkowo pracował jako sprzedawca w antykwariatach Goupila w Hadze, Londynie i Paryżu. W latach 1878–1879 był kaznodzieją w górniczym zagłębiu w Borinage w Belgii. W latach 1880–1885 przebywał w Brukseli i Hadze, gdzie uczył się u Antona Mauve (1838–1888) i Nuenen. Tworzył wówczas realistyczne rysunki i obrazy o ciemnym kolorystyce z życia chłopów brabantkich, martwe natury i pejzaże. W 1886 r. przybył do Paryża na zaproszenie brata Theo, którego przyjaźń i pomoc finansowa umożliwiła mu egzystencję oraz pracę twórczą. Tu zetknął się z wieloma wybitnymi artystami, takimi jak: Pissarro, Degas, Toulouse-Lautrec, Signac, Seurat, Gauguin. Wpłynęli oni na jego twórczość (pejzaże i portrety o rozjaśnionym kolorystyce i pointylistycznej fakturze). W 1888 r. wyjechał do Arles, gdzie skrytykował swój styl oparty na doświadczeniach impresjonistycznych, ale nowatorski w dynamicznej ekspresji, wyrażonej przez intensywny sugestywny koloryt, bogatą fakturę i swoistą deformację rysunku. Stworzył wówczas liczne pejzaże, portrety, martwe natury, nadając często tematowi obrazów wymowę symboliczną. Pogłębiająca się choroba psychiczna doprowadziła do umieszczenia go w szpitalu w Arles, a następnie w zakładzie w Saint-Remy, gdzie namalował, m.in.: nowe własne wersje obrazów Milleta, Delacroix, Dorego i innych. Ostatnie miesiące życia spędził w Auvers u doktora Gacheta, tam popełnił samobójstwo. Twórczość van Gogha wywarła silny wpływ na wielu malarzy XX w., a zwłaszcza na fowistów i ekspresjonistów.

³⁵ W. Juszcak, *op. cit.*, s. 103.

³⁶ *Ibidem*, s. 105.

w jego pracy. Wpływały też na wzrost umiejętności artysty. Największe jego zainteresowanie drzeworytem japońskim przypadło na początek 1887 roku, chociaż van Gogh zetknął się z japońską sztuką już wcześniej. We wczesnych latach artystycznej kariery (przed 1885 rokiem) nie przywiązywał jednak do niej wielkiej wagi. Kiedy paryska awangarda była ogarnięta obsesją sensacyjnej nowości zaskakującej sztuki Dalekiego Wschodu, van Gogh zachwycał się wczesną dziewiętnastowieczną szkołą barbizońską i towarzyszącą jej szkołą w Hadze. Pomimo, iż nigdy nie wspominał japońskich drzeworytów w swych wczesnych listach, bez wątpienia znał dzieła dalekowschodnich mistrzów. Można to wywnioskować z opisu zamieszczonego w liście do brata – Theo, który sugeruje, że owe plansze nie były całkowicie obce ani van Goghowi, ani jego bratu („wiesz, te małe figurki...”)³⁷.

Zainteresowanie van Gogha japońskimi drzeworytami zostało rozbudzone podczas pobytu artysty w Nuenan, gdzie czytał powieść Edmonda de Goncourtta zatytułowaną *Chérie*. Główną bohaterką książki była właśnie sztuka japońska. We wstępie do *Chérie* Edmond zacytował swojego brata Julesa:

*(...) poszukiwanie prawdy w literaturze, odzicie sztuki XVIII wieku, triumf japonizmu: to są (...) 3 wielkie literackie i artystyczne posunięcia drugiej połowy XIX wieku (...) a my je zignorowaliśmy (...) my biedni nieświadomi*³⁸.

Van Gogh lubił realistyczne pisarstwo dwóch braci, a ich odniesienia do popularności osiemnastowiecznej japońskiej sztuki we Francji zdawały się mieć związek z jego ówczesną decyzją o udaniu się do Antwerpii, by „pożegnać” się z wiejskim malarstwem Milleta, którego wcześniej podziwiał. Z kolei Welsh-Ovcharov przyjmuje, iż głównym źródłem japońskich inspiracji van Gogha był Théodore Duret i jego „*L'art japonais*” z 1884 roku³⁹. Istnieje też teza, że to „Ojciec” Tanguy miał skierować uwagę artysty na drzeworyt japoński⁴⁰.

Dopiero przed 1886 rokiem van Gogh zrozumiał prawdziwą konsekwencję japońskiej mody opisywaną przez braci Goncourtów. Wszystko, co przybywało z Japonii, stawało w centrum zainteresowania. W owym czasie

³⁷ Fakt, że w owym czasie Vincent nie wspominał zbyt często japońskich drzeworytów nie powinien nikogo dziwić. Wówczas w Niderlandach stosunek artystów do wyżej wspomnianej sztuki był całkowicie obojętny, pomimo iż zdawali sobie sprawę z orientalnego dorobku, pod którego wpływem był ich kraj. Van Gogh i tak wyróżniał się wśród swoich rodaków, gdyż w owym czasie jego kolekcja dzieł liczyła już prace ukazujące Japonię. Większość z nich została namalowana przez Felixa Elie Regameya, którego van Gogh uważał za bardzo dobrego znawcę tematu, co potwierdzają listy z 1883 roku.

³⁸ L. van Tilborgh, *Van Gogh and Japan*, przeł. na ang. L. Richards, Amsterdam 2006, s. 14.

³⁹ B. Welsh-Ovcharov, *Van Gogh à Paris*, Paris 1998, s. 163.

⁴⁰ T. Goino, *Van Gogh's Japanese Prints*, Matsumoto 1994, s. 16.

miasto liczyło około 40 sklepików typu „japonneries” i „chinoiseries”, a orientalne dobra były także dostępne w nowoczesnych domach handlowych.

Po przyjeździe do Paryża van Gogh zaczął gromadzić kolekcję japońskich drzeworytów⁴¹. Niewykluczone, że skłonili go tej decyzji znajomi, których poznał na kursie malarstwa w 1886 roku. Australijski artysta John Peter Russell kolekcjonował japońską sztukę od 1877 roku, z kolei wspomniany już wielokrotnie wcześniej, Henri de Toulouse-Lautrec, od 1883 roku⁴².

Z początkiem 1887 roku kolekcja van Gogha była już tak duża⁴³, że zdecydował się na urządzenie wystawy drzeworytów w Le Tambourine pod

⁴¹ Nie ma pewności, gdzie dokładnie w Paryżu van Gogh po raz pierwszy kupił grafiki. Niektóre przykłady z jego kolekcji, które obecnie znajdują się w Muzeum Van Gogha w Amsterdamie, mają znaczek Decelle's „L'Empire Chinoise”. Wiadomo jednak, że ten sklep znajdujący się na 53 rue Vivienne, został zamknięty w 1886 r., co oznacza, że musiał je nabyć gdzie indziej. Istnieje możliwość, że zakupił drzeworyty od Kiryō Kōshō Kaisha, właściciela firmy powstałej w Japonii w 1873 r. On bowiem zajmował się sprzedażą narodowego dobra i sztuki zachodnioeuropejskiej handlarzom. W 1878 r. firma zaczęła handlować swoimi wyrobami we Francji. Po śmierci van Gogha współcześni mówili, że artysta wymieniał olejne studia martwych natur na setki japońskich drzeworytów z handlarzem Delarebeyrettem (zapewne Gabrielem), jednak nie ma na to dowodów. Możemy jednak być całkowicie pewni, że pod koniec czasu spędzonego w Paryżu van Gogh kupił grafiki od Zygryda Binga. Ten marszand niemieckiego pochodzenia otworzył w 1878 r. galerię chińskiej i japońskiej sztuki, co niemalże natychmiast wzbudziło zainteresowanie, głównie ze względu na jakość sprzedawanych prac. Później firma zmieniła nazwę na „S. Bing et Cie” i otworzyła kolejne gałęzie firmy. Jedną z nich van Gogh odwiedzał wielokrotnie pod koniec 1887 roku, jak wiadomo z jego korespondencji. Miało to miejsce w tym samym czasie, gdy malował portret kupca i handlarza sztuką Julienu Tanguy, którego tło wypełnił japońskimi drzeworytami – prawdopodobnie większość zdobył od Binga. Gdy przeniósł się do Arles na początku 1888 r., nakłonił Theo do kontynuowania kolekcji poprzez kupowanie drzeworytów ze strychu jednego ze sklepów Binga, gdzie można było znaleźć bez wątpienia najtańsze drzeworyty. Por.: L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 14. Z kolei Wiesław Rządek sugeruje, że okazją do taniego nabycia grafik japońskich mogła być Wystawa Światowa w Antwerpii z 1885 r. Zob.: W. Rządek, *Reguły przekładu. Wieczorna Ulewa Hiroshige i Japonaiserie, Point sous la pluie van Gogha*, Artium Questiones, XVIII, 2007, s. 162.

⁴² Jak twierdzi Wiesław Rządek: „Nie jest możliwe określenie daty wyznaczającej początek zainteresowania van Gogha sztuką japońską. Fred Orton [w eseju znajdującym się w katalogu kolekcji japońskiej van Gogha: *Japanese Prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978, s. 14–23] przytacza list z 1884 r. napisany przez artystę do jego przyjaciela wyjeżdżającego do holenderskich Indii Wschodnich, wskazujący na znajomość i uznanie dla wyrobów japońskich. Van Gogh mógł zapoznać się z nimi podczas swojego drugiego pobytu w Hadze, od grudnia 1881 r. do września 1883 r., kiedy drzeworyty japońskie były w ciągłej sprzedaży m.in. w Wielkim Bazarze Królewskim na Zeestraat, zwłaszcza że od czasów londyńskich zaczyna się okres jego intensywnych poszukiwań twórczych, których skala sięga do Akademii po rysowników Puncta”. Zob.: W. Rządek, *op. cit.*, s. 161–162.

⁴³ Nieznany jest całkowity rozmiar kolekcji drzeworytów japońskich van Gogha. Do dzisiaj przetrwało 531 druków (w tym też albumów). Niemożliwe jest jednak stwierdzenie, czy wszystkie te prace należały do kolekcji Vincenta i jego brata. Niewykluczone, że do tych imponujących zbiorów dołożył się także Vincent Willem van Gogh, syn Theo. Nikomu jednak nie

numerem 62 Bulvare de Clichy⁴⁴ – miejscu stanowiącym połączenie kawiarni, restauracji i kabaretu. Jego właścicielką była Włoszka – Agostina Segatori, wówczas kochanka artysty. Uwiecznił ją na jednym z obrazów ukazując ją od pasa w górę, siedzącą przy małym stoliku w swoim lokalu. W tle dostrzec można japońskie drzeworyty, jednak tylko jeden z nich (kompozycja z dwiema gejszami) jest obecnie możliwy do zidentyfikowania.

Nienasycona chęć kupowania przez artystę japońskich plansz była powodowana czymś więcej niż tylko czystą miłością do sztuki japońskiej. Okazuje się, że istotną rolę odgrywał też motyw finansowy. Jego wystawa w Le Tambourine była próbą znalezienia klientów, ale okazała się finansową klapą. Jak przyznał później „...więcej straciłem niż zarobiłem⁴⁵”. Dzięki tej kolekcji zyskał jednak możliwość studiowania japońszczyzny, co interesowało go bardziej niż handel nią. Wkrótce zbiory stały się przede wszystkim artystycznym tworzywem, przeznaczonym dla własnej edukacji⁴⁶.

Trudno oceniać rozmiar wiedzy van Gogha na temat japońskiej sztuki, ale raczej nie był on specjalistą w tej dziedzinie. Na pewno jednak przynależał do tej samej kategorii ludzi co bracia Goncourts, którzy byli doskonale poinformowanymi kolekcjonerami. W listach wspominał tylko dwóch artystów: „Monorou” – prawdopodobnie błędnie napisany Hishikawa Moronobu⁴⁷

udało się tego zweryfikować. Wiadomo natomiast, że Theo rozdał część prac ze swojej kolekcji – niektóre siostrze – Willemien, która z kolei podarowała ponad 15 z nich znajomemu. Por.: L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁴ Odbyła się też druga wystawa prac z kolekcji Van Gogha, tym razem w restauracji du Chalet przy bulwarze de Clichy.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Można mieć jednak zastrzeżenia co do jakości dzieł znajdujących się w jego kolekcji. Jego limitowane finansowe zasoby oczywiście determinowały nie tylko jakość rytów, ale także wybór artystów. Trzema najważniejszymi japońskimi grafikami byli Hiroshige, Utamaro i Hokusai, ale tylko ten pierwszy figurował w kolekcji van Gogha. Odbitki tamtych dwóch były rzadsze i bardziej kosztowne. Artysta był ewidentnie świadomy swoich braków w zbiorach, dając temu wyraz pisząc do brata z Arles, że musi kupić „300 widoków świętej góry i...” Hokusai na poddaszu Binga. Por.: L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 25.

⁴⁷ Hishikawa Moronobu (1618?-1694?) znany również jako Kichibei lub Yuchiku – syn hacjara z Hoda, miasta w prowincji Awa. W młodym wieku rozpoczął studia malarskie w Edo, gdzie w okresie Manji (1658–1660) ukazały się jego drzeworyty o tematyce rodzajowej. Moronobu ilustrował przede wszystkim książki. Około 1675 r. stworzył szereg luźnych plansz, przeważnie niesygnowanych. Pierwsza podpisana przez niego książka z ilustracjami pochodzi z 1672 r. (podpisanych zachowało się 59, ale przypisuje mu się znacznie więcej). Był pierwszym artystą, który niejako nadał kierunek stylowi całej szkoły *ukiyo-e*. Szczytowy okres jego osiągnięć datuje się na lata 70. i 80. XVII w. Głównym tematem twórczości Moronobu były wprawdzie nadal przedstawienia z „zielonych domów”, tyle że jego ryciny przepełnione zostały nastrojem intymności i napięcia, dzięki czemu jego prace uzyskały bardziej życiowy, autentyczny klimat. Wydaje się, że przedstawiane postacie zostały stworzone przy użyciu pędzla, a włosy, kimona, poły szat – rozłożone umiejętnie na powierzchni planszy – stwarzają harmonijną przeciwagę opracowanych drobiazgowo detali strojów oraz wyposażenia wnętrza.

i Hokusai. Co ciekawe, ani razu nie wspomniał o Utagawie Kunisadzie, którego prace posiadał w dużej liczbie egzemplarzy. Nie wiadomo czy van Gogh był w pełni zaznajomiony z literaturą o tej tematyce. Latem 1888 roku przeczytał „Madame Chrysantheme” Pierre’a Loti – powieść opowiadającą o Japonii. Pomimo, że po części jej treść była fikcją, książka ta stała się pierwszym źródłem informacji na temat kraju. W Arles z kolei odkrył żurnal „La Japon Artistique”. Otrzymał również od Theo kilka artykułów autorstwa Binga, jednak nie zrobiły one na Vincencie dużego wrażenia. Tekst wydawał mu się suchy, nie ujmował właściwie charakteru tej sztuki, a co za tym idzie, pozostawiał uczucie „niedosytu”⁴⁸.

Van Gogh zaczął kolekcjonować japońskie drzeworyty w Paryżu prawie w tym samym czasie, gdy jako pierwszy podjął skuteczne próby opanowania technik nowoczesnego malarstwa francuskiego. Na swój sposób naśladował neoimpresjonistów, zarazem podziwiając sztukę Japończyków. Idąc ich śladem, skupił uwagę na pomysłowej perspektywie i niezwyklej kompozycji wschodnich grafik. Na początku 1887 roku zaczął eksperymentować z obcinaniem przedstawianych elementów. Natomiast na pierwszym planie umieszczał duże, pozornie nieistotne obiekty. Do tego wprowadzał mocne przekątne, by jeszcze intensywniej zaznaczyć realizm swoich prac.

W niektórych przypadkach imitacja wydawała się mieć charakter literacki, np. w *Zimородku*. Na tym małym obrazie van Gogh pominął horyzont i przedstawił ptaka pomiędzy trzcinami, które to z kolei przecinały płaszczyznę obrazu z góry na dół. Do stworzenia tej pracy zainspirowało go dzieło znajdujące się w jego prywatnej kolekcji drzeworytów, w albumie zwanym „leporello”⁴⁹.

Moronobu tworzył rysunki o mocnej, grubej linii, umiejętnie skonstruowanej z białym tłem, pełne głębokiego wyrazu i wyjątkowej harmonii. W wieloosobowych scenach, rozgrywających się we wnętrzach, Moronobu stosował rodzaj specyficznej perspektywy, w której ukośne linie miały biec równolegle w nieskończoność, tworząc określoną przestrzeń. Wykorzystywał także kompozycyjną regułę „zdmuchniętego dachu”, przejętą z malarstwa *yamoto-e*. Japoński styl *yamoto-e*, związany z życiem dworskim i rozwojem japońskiej literatury klasycznej, ukształtował się w XI w. prezentując sceny batalistyczne, pejzaże, ilustracje opowieści i legendy. Częsty temat stanowiły także przemiany natury podczas czterech pór roku oraz najpiękniejsze zakątki kraju i dzieła architektury. Dzieła malowano na przesuwanych ścianach wewnętrznych, parawanach, wachlarzach oraz pionowych lub poziomych zwojach.

⁴⁸ Wiedza van Gogha pochodziła prawdopodobnie od handlarzy, m.in. Nephtalie Levyego, menedżera Binga, którego uważał za „poważnego kolekcjonera sztuki japońskiej”. Zdobywał także informacje od Louisa Gonse’a, autora książki „L’art japonais”, która została ponownie wydrukowana w 1886 roku. Posiadał również kopię pisma z japońską okładką „Paris Illustré” (1886), w którym opublikowany został esej na temat sztuki i kultury Japonii napisany przez handlarza Tadamasę Hayashi, żyjącego w Paryżu od 1879 r. Por.: L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 28.

⁴⁹ Rodzaj publikacji poligraficznej bez oprawy, w postaci arkusza (lub wstęgi) grubego papieru lub kartonu, kilkakrotnie, równolegle, naprzemiennie łamanego do postaci

Będąc w Arles, chciał zrobić kilka rysunków w japońskim stylu, po czym złożył je w taki właśnie sposób. Niestety projekt nigdy nie został zrealizowany. Zafascynowanie van Gogha japońszczyzną zintensyfikowało się jesienią 1887 roku, kiedy jego młodszy przyjaciel Émile Bernard przybył do niego z pomysłami odnośnie tworzenia nowej sztuki⁵⁰. Bernard był zainspirowany neimpresjonizmem, ale teraz (razem z Louisem Anquetinem⁵¹) popierał styl, w którym kompozycje były wyobrażone w płaskie powierzchnie, a kolorystyka była tak prosta, jak to tylko możliwe. Zapalony rewolucyjnymi pomysłami van Gogh zaczął budować przestrzeń naśladowując *ukiyo-e* kładąc większy nacisk na płaską powierzchnię. Połączył efekt płaskości z iluzją falistego ruchu charakterystycznego dla jego stylu malowania, co świadczyło o tym, że nie chciał rezygnować z klucza neimpresjonistów, czyli efektu wibrującego światła. Ewidentnie szukał kompromisu pomiędzy przykładem Japończyków, a wypracowaną przez siebie wersję pointylizmu. W efekcie powstawały intrygujące dzieła, m.in. *Martwa natura z kapustą i cebulami*.

By zastosować nowe pomysły w praktyce, van Gogh zdecydował się na kopiowanie japońskich drzeworytów znajdujących się w jego kolekcji. Rozpoczął od drzeworytu Andō Hiroshige⁵² *Ogród śliw w Kameido*. Dzieło to

harmonijki. Format leporello jest stosowany w ulotkach, folderach, programach, prospektach itp. Stosowany jest też często na określenie druków japońskich.

⁵⁰ L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 22.

⁵¹ Louis Anquetin (1861–1932) – autor obrazów, grafik, projektów tkanin, artykułów o sztuce. Przybył do Paryża w 1882 r., gdzie studiował w atelier Léona Bonnata i Fernanda Cormona. Jego przyjaciółmi byli Henri de Toulouse-Lautrec, Émile Bernard i Vincent van Gogh. Wczesne prace artysty powstawały pod wpływem impresjonizmu i twórczości Edgara Degasa. W 1887 r. Anquetin i Bernard opracowali nowatorską metodę malowania przy użyciu silnego czarnego konturu linii i płaskich obszarów koloru. Nowy styl, nazwany przez krytyka Edouarda Dujardina cloisonnismem, inspirowany był średniowiecznymi witrażami i japońskim drzeworytem *ukiyo-e*. Po 1890 r. Anquetin przestał zajmować się sztuką nowoczesną i zaczął studiować dzieła starych mistrzów, szczególnie Rubensa. Malował alegorie inspirowane mitologią, sceny rodzajowe i historyczne, portrety, pejzaże i martwe natury. Projektował kartony do tapiserii dla manufaktury w Beauvais i wielkie dekoracje o tematyce mitologicznej. Pod koniec życia napisał książkę o Rubensie, która została opublikowana w 1924 r. Zob.: *Louis Anquetin. La passion d'être peintre*, katalog do wystawy w galerii Brame & Lorenceau, Paryż 1991.

⁵² Andō Hiroshige był najwybitniejszym pejzażystą z twórców *ukiyo-e*. W przeciwieństwie do dynamicznej i drapieżnej manieri rysunkowej Hokusai, drzeworyty Hiroshige przesyczone są liryzmem i spokojem. Realizm tematu artysta nieustannie korygował romantycznym i poetyckim odczuciem natury. Mimo, iż nie był tak genialnym rysownikiem jak Hokusai, jego podejście do pejzażu wydawało się być intymniejsze, lepiej oddające nastrój. Stworzył serie *Sto znanych miejsc w Edo* i *Pięćdziesiąt trzy przystanki Tokaido*, które zapewniły mu tytuł mistrza w przedstawianiu zmiennych efektów pogody, mgły, śniegu, wieczornego i porannego światła. Drzeworyty te, dalekie od drobiazgowych i realistycznych przedstawień pejzażu, stanowią raczej jego artystyczną wizję. Są pełną poezji i liryzmu syntezą uzyskaną prostymi środkami wyrazu, oryginalną kompozycją i wyjątkowo piękną harmonią barw. Twórczość Hiroshige zamknęła epokę starego drzeworytu japońskiego. Element malarski niezgodny z prawami

ukazuje sad (temat często przedstawiany w sztuce japońskiej) znajdujący się na wschodnich obrzeżach Edo (obecnego Tokio). Główną atrakcją owego miejsca była stara śliwa z niespotykanie niskimi gałęziami, które razem z korzeniami drzewa rozrastały się w całym sadzie, tworząc wspaniały i inspirujący efekt.



Ryc. 25. Utagawa Hiroshige, *Ogród śliw w Kameido*, 1856–1858



Ryc. 26. Vincent van Gogh, *Kwitnące śliwy*, 1886–1888

Warto zwrócić uwagę, że van Gogh nie powielał kolorów pojawiających się w drzeworycie Hiroshige. Zgodnie ze współczesną teorią malował wyłącznie trzema podstawowymi barwami (czerwoną, niebieską i żółtą) i trzema kolorami drugorzędnymi (purpurą, pomarańczowym i zielenią), ignorując czerń, szarość i biel. Zastosował płótno o standardowych rozmiarach, a biorąc pod uwagę fakt, że dość wiernie skopiował dzieło japońskiego mistrza, pozostały mu z prawego i lewego brzegu puste przestrzenie, które zdecydował się zamalować na pomarańczowo. Kiedy praca była prawie sucha wpadł na pomysł nadania jej lub, może raczej, podkreślenia jej japońskiego charakteru. Tym razem pomysł przejął z innych drzeworytów *ukiyo-e*. W efekcie obraz przestał być tylko ćwiczeniem w stosowaniu płaszczyzny i koloru, a stał się świadomą „japońszczyzną”, swoistym kuriozum w dalekowschodnim stylu.

grafiki, upadek dobrego smaku i umiaru, przejawiający się w poszukiwaniu coraz dziwniejszych tematów, przy coraz bardziej bezsilnej inwencji artystycznej, a wreszcie import jaskrawych, anilinowych farb z Europy, przyspieszyły zmierzch tej sztuki. Por.: Z. Alberowa, M. Dzeduszycka, *Drzeworyt japoński XVII–XX w.*, Kraków 1959, s. 12.



Ryc. 27. Utagawa Hiroshige, *Most Ōhashi, Wieczorna ulewa w Adake*, 1857



Ryc. 28. Vincent van Gogh, *Most w deszczu*, 1886–1888

Rezultat był niespotykany, więc van Gogh zdecydował się stworzyć drugi podobny, choć większy obraz, wzorowany na drzeworycie Utagawy Hiroshige zatytułowanym *Most Ōhashi, Wieczorna ulewa w Adake*. Sam temat deszczu był typowy dla japońskich drzeworytów, co musiało wpłynąć na jego decyzję. Hiroshige wykonał *Wieczorną ulewę* w najbardziej popularnym formacie *ōban*, około 38 x 25 cm, w ramach późnej serii drzeworytów *Sto sław Edo*, w technice *nishiki-e* (drzeworytu wielobarwnego)⁵³. Van Gogh przede wszystkim powiększył format obrazu, wyprowadził prawie czterokrotnie większe płótno o wymiarach 75 x 54 cm. Najważniejszą i najbardziej oczywistą zmianą formalną było obramowanie kompozycji potężną zielono-czerwoną dekoracyjną bordiurą, wypełnioną dowolnymi przerysowaniami znaków przypominających chiński zapis. Ich podstawowa funkcja była oczywista – miała określać zawartość ramy jako „japońszczyznę”. Subtelne,

⁵³ Całość serii opublikowała oficyna wydawnicza Uoya Eikichi, identyfikowana w lewym, dolnym rogu grafiki pieczęcią Uo-Ei. Z kolei pionowy, czerwony prostokąt w prawym górnym rogu podaje tytuł całej serii: *Meisho Edo Hakkei – Sto sław (słynnych widoków) Edo*. Obok, w kwadratowym polu, znalazł swe miejsce tytuł przedstawienia *Ōhashi (Wielki most), wieczorna ulewa w Adake*. Teksty uzupełniają sygnatura *Hiroshige ga (malował Hiroshige)* w czerwonym polu w lewym dolnym rogu. Zob.: W. Rządek, *op.cit.*, s. 169–171.

ale zasadnicze zmiany zasłyły także w głównej części obrazu. Monotonne, płaskie powierzchnie zostały przez van Gogha zmodyfikowane krótkimi pociągnięciami pędzla. Poważnym zmianom uległa także perspektywa obrazu. Most uzyskał bardziej racjonalną formę, a nadbrzeże zostało wypełnione budynkami, wzgórzami i drzewami. Postaci na moście zachowały swe japońskie kostiumy, jednak wszystkie pozostałe elementy obrazu van Gogh wymienił na bardziej swojskie.

Po tych dwóch eksperymentach van Gogh zrobił trzecią kopię w większym formacie, tym razem wzorując się na drzeworycie Keisai Eisena przedstawiającym kurtyzanę, co jest klasycznym japońskim tematem, podobnie jak deszcz czy sad pełen kwiatów. Van Gogh nie kopiował wprost ze wspomnianej pracy, ale z reprodukcji umieszczonej w „Paris Illustré” w maju 1886 roku, która przedstawia kobietę ukazaną w lustrzanym odbiciu w stosunku do oryginału. Ową damę możemy rozpoznać jako kurtyzanę, o czym świadczy fakt, że jej *obi* zostało zawiązane z przodu, a nie z tyłu kimona. Także uczesanie i piękny strój, mianowicie kimono ze smokiem pluskającym się w wodzie, zdają się potwierdzać, że należy ona do najwyższej klasy japońskich kurtyzan. Tym razem van Gogh nie otoczył obrazu charakterystycznymi japońskimi wzorami,



Ryc. 29. Vincent van Gogh, *Kurtyzana*, 1887

ale brzeg pola wypełnił wizerunkami korzeni bambusa, żab i żurawi oraz motywami zaczerpniętymi głównie z japońskich prac. Zastosował, tak jak twórcy japońskich drzeworytów, jasne kolory i intensywne kontury. Van Goghowi zależało na tym, by kompozycja wydawała się prawdziwie japońska, jednak efekt wyszedł całkowicie odwrotny. Namalowany przez artystę czerwony bambus w rzeczywistości ma inną barwę i nie rośnie w wodzie, a jedna z żab siedząca na nenufarze, ukazana w prawym dolnym rogu dzieła, w rzeczywistości bardziej przypomina ropuchę (która

w naturze nie występuje w nasłonecznionych miejscach). Jednak ta wysoce wyimaginowana dekoracja ma ukryte znaczenie.

We francuskim żargonie tego czasu słowo oznaczające żurawia (*grue*) było także używane na określenie prostytutek, podczas gdy słowo *grenouille grenouillère* (jezioro żab) było raczej stosowane jako eufemizm odnoszący się do domów publicznych⁵⁴. Wszystkie te kwestie sugerują, że van Gogh, regularny bywalec domów uciech, dostarczał „wtajemniczonym” odbiorcom wskazówek, kim z zawodu jest przedstawiona na obrazie kobieta. Na okładce „Paris Illustré” widnieje wizerunek kurtyzany na tle kwitnącego drzewa. Van Gogh nie zdecydował się jednak na powielenie wzoru japońskiego mistrza i pozbawiając portretowaną osnowy poetyczności, ukazał jej prawdziwą profesję⁵⁵.

Pod koniec czasu spędzonego w Paryżu van Gogh nadal był rozdarty pomiędzy neoimpresjonizmem, a japońską grafiką, zastanawiając się, która z tych sztuk jest bardziej „przyszłościowa”. W Arles podjął jednak stanowczą decyzję, wybierając tę drugą. Biorąc pod uwagę jego spontaniczną manierę malowania, można dojść do wniosku, że pointyizm nie był mu szczególnie bliski. Innym czynnikiem mającym wpływ na podjętą decyzję było spotkanie (pod koniec 1887 roku) z Paulem Gauguinem, artystą podążającym śladem japońskich mistrzów, podobnie jak van Gogh. Gauguin miał już wtedy wyrobioną pozycję w małym kręgu koneserów, dlatego też van Gogh wierzył, że razem uda im się stworzyć nowy kierunek w sztuce, oparty na inspiracji drzeworytem japońskim.

Van Gogh liczył, że uda mu się znaleźć w Prowansji klimat orientalnych grafik i intuicja go nie zawiodła. Podczas podróży do Arles opisywał miasto, otoczone polami pełnymi kwiatów, porównując je do japońskiego snu. Żył na południu Francji, ale wyobrażał sobie, że znajduje się gdzie indziej. Powtarzał wówczas, że czuje się tam, jakby był w Japonii. Takie postrzeganie regionu wzbudziło w nim nowe, zaskakujące emocje⁵⁶. „Po chwili zmienia się Twój punkt widzenia, patrzysz japońskim okiem, doświadczasz kolory inaczej. Jestem przekonany, że moja osobowość rozwinie się, jeśli zostaną tu dłużej”⁵⁷.

Dowodem fascynacji sztuką japońską mogą być powstałe w tym czasie prace. Rok 1888 to zdecydowanie najlepszy okres w życiu artysty, stworzył

⁵⁴ *Ibidem*, s. 23.

⁵⁵ Trudno ustalić dokładną chronologię wykonania trzech kopii. Zdaniem Ortona, a także van Tilborgha, pierwszą z nich była kopia *Ogrodu śliw w Kameido*, stąd także tutaj taka kolejność w opisywaniu dzieł.

⁵⁶ Zanim van Gogh poznał Gauguina uważał, że współcześni artyści powinni poszukiwać inspiracji na południu, w bardziej prymitywnych regionach. Poprzez portretowanie Prowansji starał się przekonać swoich dwóch przyjaciół (Gauguina i Bernarda – oczekujących w Bretanii) o sensie jego zaskakującej decyzji by przenieść się do tej części Francji.

⁵⁷ http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=8891 [dostęp: 1.06.2009].

wówczas wiele bardzo dobrych dzieł. Wychodził w plener, gdzie zachwycał się pejzażami, drzewami, przyrodą. Powstały wtedy cykle kwitnących drzew (*Sad z kwitnącymi drzewami brzoskwiowymi*, czy *Kwitnące gałęzie migdałowca*). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że stanowią one europejską kopię japońskich drzeworytów prezentujących drzewa kwitnącej wiśni. Ów cykl poświęcony kwitnącym drzewom owocowym miał symbolizować odrodzenie się wewnętrzne artysty, po rozczarowaniach przeżytych w Paryżu, symbolizowały powrót radości życia i chęci malowania. Dzieła te charakteryzują się nadzwyczajną lekkością formy i dużym ładunkiem emocjonalnym. Choć skomponowane są z niewielu elementów, potrafią budzić wzruszenie.



Ryc. 30. Vincent van Gogh, *Kwitnące gałęzie migdałowca*, 1890

Powstały wówczas także prace ukazujące most Langlois (*Most Langlois w Arles*, *Obejmująca się para przy moście Langlois w Arles*, czy *Most Langlois w Arles i kobieta z parasolką*), które przywodzą na myśl drzeworyty Hiroshige (*Sto najświetniejszych widoków Edo*). *Most Langlois w Arles* to pierwsza z sześciu prac przedstawiających ruchomy most nazwany od nazwiska starożytnego strażnika. Kolejne wersje tego tematu wykonywane były różnymi technikami (olejną, akwarelową, tuszem) i w różnych ujęciach. Ze wszystkich

sześciu prac ta jest najbliższa stylowi japońskich drzeworytów. Rysunek jest wyraźny i precyzyjny, nałożone z biegłością kolory zostały rozjaśnione mocnym światłem, które kreuje pogodną i spokojną atmosferę, widoczną nawet w powolnych ruchach kobiet, zajętych praniem.

Analizując ten element twórczości van Gogha, warto też wspomnieć o obrazie *Łodzie rybackie na plaży w Saintes-Maries-de-la-Mer*. Pierwsze tygodnie czerwca 1888 roku artysta spędził w rybackiej wiosce, gdzie namalował liczne pejzaże, bardzo bliskie stylistyce impresjonistów. Szarobłękitne chmury zostały oddane przez wprowadzenie gamy delikatnie różniących się odcieni, a ledwo widoczne zmiany tonów barw, pozwoliły artyście uzyskać wrażenie ruchu i głębi. Morze namalowane zostało szerokimi i wyraźnymi pociągnięciami pędzla. Linie łodzi na pierwszym planie, ich jaskrawe kolory i ukośne maszty bez żagli, przywodzą na myśl japońskie drzeworyty.

Przed przyjazdem Gauguina do Arles van Gogh namalował *Bruzdy*, kompozycję o niewątpliwie japońskim charakterze. Śmiało umieścił drzewo na pierwszym planie, a samo zaorane pole, właściwy temat obrazu, przedstawił za nim. Chwilę po tym przybył Gauguin. Van Gogh postanowił pokazać przyjacielowi, że jako artysta ma jeszcze więcej do zaoferowania. Stworzył wówczas *Les Alyscamps*. W tej pracy całkowicie zrezygnował z horyzontu, wprowadził silne przekątne i widok z lotu ptaka oraz cięcie kompozycji przez środek (drzewami). Do tego wszystkiego wypełnił przedstawienie plamami koloru. Była to kombinacja perspektywicznej inwencji i silnego nacisku na płaską płaszczyznę, bez wątpienia zainspirowana drzeworytem japońskim. Podczas dalszej rywalizacji artystycznej z Gauguinem, van Gogh namalował jeszcze wiele podobnych dzieł.

By przypieczętować swoje więzy z Japonią, jesienią 1888 roku sportretował siebie jako buddyjskiego mnicha. Prawdopodobnie van Gogh widział portrety Chińczyków i Japończyków wykonane w ich narodowym stylu, niewykluczone, że były one podobne do dzieła Muto Shui zatytułowanego *Mnich Muso Soseki*⁵⁸. W autoportrecie jego oczy były wąskie, a głowa ogolona. Wpadł na ten pomysł, czytając *Madame Chrysanthème* Lotiego, w której opisany został etyczny kod mnichów. Wycofywali się ze świata i wiedli proste życie, a właśnie w tym van Gogh widział podobieństwo do własnych ideałów. Pisał wówczas do brata:

Gdy się studiuje sztukę japońską, widzi się, że człowiek mądry, inteligentny, filozof, spędza czas na czym? Na badaniu odległości ziemi od księżyca? Na zgłębianiu polityki Bismarcka? Nie, studiuje źdźbło trawy. Ale to źdźbło trawy pozwala mu później rysować wszystkie rośliny, a potem pory roku, pejzaże, zwierzęta,

⁵⁸ S. Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, London 2007, s. 14.

wreszcie postać ludzką. W ten sposób spędza życie i życie jest zbyt krótkie, żeby mógł zrobić wszystko. Proszę, czy to, czego uczą nas ci prości Japończycy, którzy żyją wśród przyrody, jakby sami byli kwiatami, nie jest niemal prawdziwą religią? I nie można studiować sztuki japońskiej nie stając się zarazem bardziej wesołym i szczęśliwym; trzeba powrócić do natury mimo naszego wykształcenia i naszej pracy w świecie konwencji⁵⁹.

Portretując siebie jako buddyjskiego mnicha, van Gogh ukazał, że nie tylko dzieli się chęcią do życia w prymitywnym ubóstwie, ale zarazem odrzuca Gauguinowską koncepcję artystycznego pariasa. Bonzowie żyli w komunie – tym ideałem bliska była postawa van Gogha. Wierzył także, że w ten sposób naśladowuje japońskich artystów.

Oni mieli dzięki naturze braterskie życie (...) a nie życie pełne intryg. Im bardziej jesteś do nich podobni, tym lepiej dla nas⁶⁰.

Van Gogh namalował swój autoportret, by móc wymienić się nim z Gauguinem. Poprosił przyjaciół – Gauguina i Bernarda, by namalowali portrety sobie nawzajem, jednak każdy z nich zdecydował się przestać swój autoportret (aczkolwiek zawierający w tle portret tego drugiego). Gauguin odpowiedział poważnie na prośbę umieszczenia w portrecie swojej wizji artystycznej profesji. Przedstawił siebie i Bernarda jako „les misérables” (nędzników), na co wskazywać miała namalowana inskrypcja⁶¹. Nawiązał w tej pracy do Jeana Valjeana, bohatera książki Victora Hugo *Les Misérables*. Poprzez „danie temu odrzutkowi jego własnych cech”, jak pisał do van Gogha, stworzył pracę „nas, biednych ofiar społeczeństwa”⁶².

Z kolei Bernard sportretował siebie z japońskim drzeworytem, a taki dowód uznania artystycznego ideału został doskonale zrozumiany w Arles. Van Gogh wymienił tę pracę za swoje *Łódki w zatoce*, które okazały się świeżym, bardzo obiecującym pomysłem, by przedstawić otoczenie w manierze japońskiego drzeworytu. Nie ma na tym obrazie widzialnego horyzontu. Od wysokiego nadbrzeża patrzymy w dół na Rodan, w którym widać zacumowane barki stanowiące główny temat tego przedstawienia. Pomysł van Gogha na tę prostą, ale zaskakującą efektywnością kompozycję miał swoje korzenie w czymś, co obserwował wcześniej,

⁵⁹ Vincent van Gogh. *Listy do brata*, przeł. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 2002, s. 378; Nawiązywał tymi słowami do reprodukcji z tekstu Binga, przesłanej mu przez Theo, znajdującej się w „Le Japon Artistique”.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 385.

⁶¹ L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 40.

⁶² *Ibidem*.

*gdy widział wielkie łodzie obładowane węglem (...) zacumowane przy molo. Widziane z góry wszystkie błyszczały od deszczu. (...) to był czysty Hokusai*⁶³.

Ta ostatnia obserwacja ponownie ujawnia jak bardzo van Gogh patrzył wówczas na wszystko „japońskim okiem”. W tym czasie nie posiadał przy sobie dużej liczby drzeworytów, prawie całą kolekcję zostawił w Paryżu u brata. Jego pamięć wypełniona była jednak kolorowymi wschodnimi drukami. Czasami udawało mu się odnaleźć typowo japońskie tematy, jak np. kraby i kwitnący oset – namiętnie uwieczniane na pierwszym planie. Obramowywał kształty grubymi liniami, innym razem pomijał światłocien. Zdarzało mu się także używać jasnych kolorów i tworzyć akwarele, stosując obszerne plamy barw.

Van Gogh eksperymentował ze wszystkimi tymi elementami, ale jego najambitniejszymi pracami były obrazy, w których przestrzenie koloru grały bardzo istotną rolę. Przykładem może być dzieło zatytułowane *W sypialni*, w którym płaskości plam kolorów, towarzyszyły widoczne, grube pociągnięcia pędzla. W tym obrazie rozważnie pominął cienie i zdecydował o użyciu czystych tonów. Podobną technikę da się zauważyć w obrazie *Nocna kawiarnia* (wnętrze), o którym artysta pisał:

*W moim obrazie Nocna kawiarnia usiłowałem wyrazić, że ta kawiarnia jest miejscem, w którym człowiek może się sponiewierać, oszaleć, popełnić zbrodnię [...] usiłowałem wyrazić coś niby potęgę ciemności w jakiejś mordowni. Wszystko to jednak pod zewnętrznym pozorem japońskiej wesołości i dobroduszości*⁶⁴.

Pisał także wówczas do siostry o owym dziele i o innych obrazach oraz projektach:

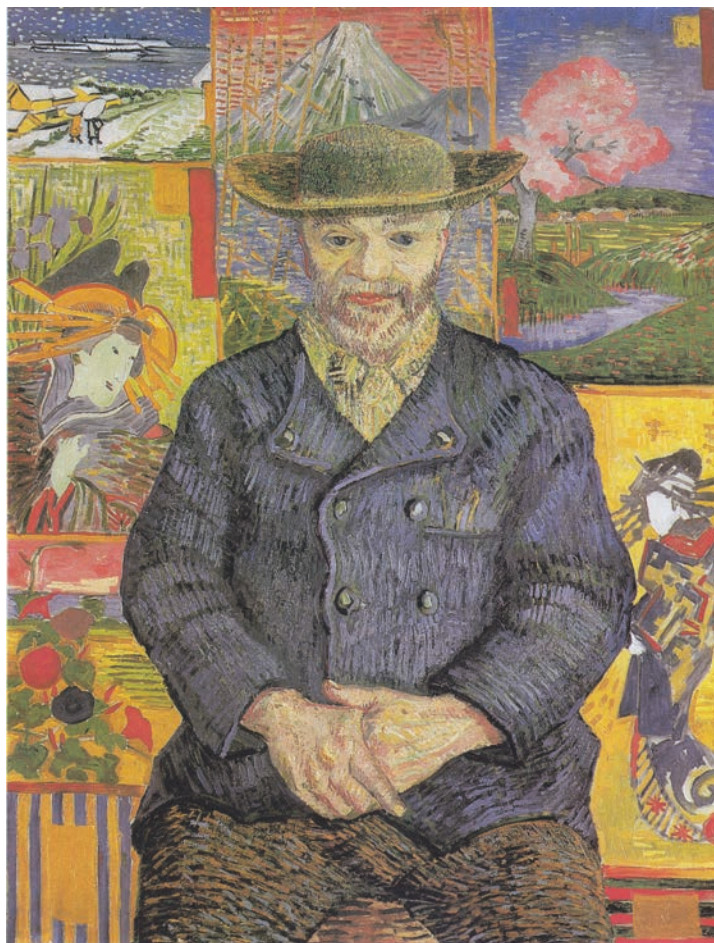
*Skończyłem właśnie płótno przedstawiające oświetlone lampami wnętrze nocnej kawiarni. W kącie śpi kilku biednych nocnych włóczędzów. Sala wymalowana na czerwono, pośrodku pod lampą gazową zielony bilard, rzucający olbrzymi cień na podłogę. W tym płótnie jest ze sześć czy siedem rozmaitych różów – począwszy od krwistej czerwieni aż do delikatnego różu; są one przeciwstawieniem tyłuż białych i ciemnych zieleni. Wysłałem dziś do Thea rysunek tego obrazu, wyglądający jak japoński krepon. Pisz mi Theo, że ofiarował Ci jakieś japońszczyzny. Oczywiście to najlepszy sposób zrozumienia kierunku, jaki obrało obecnie jasne i barwne malarstwo. Mnie tu nie potrzeba japońszczyzny, ponieważ powtarzam sobie stale, że tutaj jestem w Japonii. I że wobec tego muszę tylko otwierać oczy i malować po prostu to, co robi na mnie wrażenie*⁶⁵.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ J. Starzyński, *Van Gogh – malarz i człowiek*. „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, R. 5, nr 1, s. 97–98.

⁶⁵ *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór i opr. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 10–12.

Należy jeszcze wspomnieć o autoportrecie van Gogha, gdzie w tle dostrzec można kopię drzeworytu japońskiego. Podobnie udekorował dwa portrety „Ojca” Tanguy, z za którego pleców widoczne są reprodukcje dzieł japońskich mistrzów. Dostrzec w nich można także liczne przedstawienia kurtyzan oraz wyłaniającą się tuż nad głową portretowanego marszanda górę Fudzi, tak chętnie powielaną przez Hokusai czy Hiroshige.



Ryc. 31. Vincent van Gogh, *Portret „Ojca” Tanguy*, 1887–1888

Louis van Tilborgh twierdzi, że „japońszczyzna” zdaje się być jeszcze bardziej wyczuwalna w rysunkach niż w obrazach van Gogha⁶⁶. Wkrótce po przybyciu artysty do Arles, stworzył prace rysowane całkowicie w duchu

⁶⁶ Por.: L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 47, 52.

japońskich mistrzów. Były niezwykle świeże i spektakularne w swoim stylu, z czego artysta doskonale zdawał sobie sprawę. Z czasem wpadł na jeszcze inny pomysł, jak pisał do brata:

czy wiesz co powinniśmy robić z tymi rysunkami? Albumy liczące 6, 10 lub 12 rysunków, jak te albumy oryginalnych japońskich drzeworytów⁶⁷ i kontynuował swą myśl: Jestem skłonny zrobić taki album dla Gauguina i jeden dla Bernarda. Dla nich nawet lepsze...⁶⁸.

Myśl van Tilborgha zdaje się być o tyle słuszna, że van Gogh w swoich rysunkach stosował kropki, drobne wertykalne linie, kreskowanie. Przyglądał się uważnie stylowi Hokusai i zapożyczał od niego nie tylko podejmowane tematy oraz motywy, ale także rytmiczny, wyważony i czytelny sposób ich wykonania. Rysunki te charakteryzuje kontrolowana spontaniczność. Wierzył, że Japończycy pracują właśnie w taki sposób – „szybko jak błyskawica”⁶⁹. Ten wniosek nie był oczywiście wyciągnięty na podstawie analizy drzeworytów, ale rysunków japońskich mistrzów.

Kolekcja Vincenta i Theo nie zawierała żadnych takich przykładów, ale nie wyklucza się, że van Gogh mógł widzieć takie prace podczas pobytu w Paryżu. Japońskie rysunki charakteryzują się prostotą i siłą, zastosowanie swobodnej linii sprawia, że zdają się płynąć. Tłumaczy się to orientalnym sposobem pisania, w którym jest dużo artyzmu, a także techniką rysowania, gdzie ołówek prowadzi się z łokcia, a nie z nadgarstka. Van Gogh starał się naśladować ich kaligraficzną jakość, często rysując czerwonym piórem. Jednak porównując prace Hokusai i van Gogha, można dostrzec, że ten drugi był bardziej spontaniczny i niewykluczone, że szybszy niż jego japońscy idole.

Ostatni okres życia twórcy to moment bezradności, zwątpienia i załamania wiary we własne zdolności. Nie spełniło się marzenie o stworzeniu komuny artystów. Do rozpacz doprowadzały go również wrogie reakcje. Zarówno z powodów osobistych, jak i przypadkowych zbiegów okoliczności, Vincent utracił entuzjazm. Uważał, że jego marzenia i wysiłki, by wzbogacić współczesną sztukę poprzez naśladowanie japońskich wzorców, były zbyt wysoko ustawioną poprzeczką. „No cóż, nigdy nic nie znaczyłem jako malarz, doskonale zdaję sobie z tego sprawę” – pisał pod koniec swojego czasu spędzonego w Arles. „Czasami żałuję, że nigdy po prostu nie trzymałem się holenderskiej palety z szarymi tonami i prosto malowanymi pejzażami na Montmartre”⁷⁰. Po tych słowach, już tylko raz wspomniał (w jednym z listów) swoje ukochane orientalne drzeworyty.

⁶⁷ Odnosił się tutaj do albumu, który posiadali w swojej kolekcji.

⁶⁸ L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 50.

⁶⁹ http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=8891 [dostęp: 1.06.2009].

⁷⁰ *Ibidem*.

Nie oznacza to jednak, że od tego czasu całkowicie zrezygnował z japońskiej techniki. Poniekąd weszła już na stałe do jego repertuaru, stąd dalej zauważalny był jego sposób patrzenia „japońskim okiem”. Nagłe ucinanie motywów i postaci na pierwszym planie, pozostawianie horyzontu poza obrazem i powiększanie detali z natury – wszystkie te triki były nadal używane, czasami z zaskakująco dobrym rezultatem. Warto pamiętać, że to dzięki japońskim drzeworytom van Gogh nauczył się tworzyć obrazy ukazujące trudne tematy, np. padający deszcz. Niektórzy malarze próbowali opanować ten motyw, ale to van Goghowi udało się uczynić go czymś bardzo osobistym. Walter Sickert⁷¹ doskonale to rozumiał, pisząc: „Odnaleźć tu można dyskomfort, nędzę i bezradność. Taka intensywność jest być może szaleństwem, ale rezultat jest interesujący i symultaniczny”⁷².

W tym okresie jednak van Gogh nie pozwalał już sobie na tworzenie kompozycji opartych na jasnych, intensywnych, obszernych powierzchniach koloru. Nie znaczy to jednak, że przestał wierzyć w olbrzymią wartość sztuki japońskiej. Po prostu uważał, że on sam nie jest wystarczająco zdolny, by za pomocą własnych dzieł zarazić innych tą fascynacją. W rzeczywistości japońska sztuka graficzna pokazała mu drogę twórczą. Szczególnie podczas pobytu w Arles, gdzie osiągnął wspaniałe rezultaty, ucząc się patrzeć japońskim okiem, zarazem tworząc swój niepowtarzalny styl.

⁷¹ Walter Sickert (1860–1942) – artysta pochodzenia duńsko-holenderskiego, urodzony w Niemczech. Studiował pod kierunkiem Whistlera. Duży wpływ wywarło na niego malarstwo Degasa.

⁷² L. van Tilborgh, *op. cit.*, s. 61.

ROZDZIAŁ V

AFRYKA POŁUDNIOWA I JAPONIZM TŁO HISTORYCZNE

o niezwykłej popularności motywów japońskich świadczy fakt, iż uległa im także młoda sztuka, która pojawiła się w Afryce Południowej na przełomie XIX i XX wieku¹. Niestabilna sytuacja polityczna w tej dawnej kolonii holenderskiej oraz trudne warunki życia powodowały, iż twórczość artystyczna schodziła tu na plan dalszy. Jednakże zwycięska dla Burów (czyli potomków pierwszych kolonizatorów holenderskich w Afryce Południowej) pierwsza tzw. burska (lata 1880–1881) wojna o dominację w interiorze afrykańskim przyniosła odnowienie zainteresowanie Holendrów zamorską kolonią. Zapał we wzmacnianiu „więzów łączących starą Holandię i młody Transwal” postulował m.in. literat i dziennikarz – Louwrens Penning (1854–1927)². Zjawisko to przyniosło falę emigracji do młodych republik burskich prężnej inteligencji, artystów plastyków, architektów, pisarzy i intelektualistów pochodzących z Europy.

Warto wspomnieć, że w poszukiwaniu lepszego życia do Afryki wyemigrowała w 1895 roku (wraz z młodszą siostrą o imieniu Niesje) ulubiona modelka George’a Hendrika Breitnera – Geesje Kwak. Niestety trudne warunki bytowe oraz rozwinięta choroba płuc sprawiły, że zmarła tam

¹ Sztuka Afryki Południowej wykazuje znaczącą odrębność zarówno w hierarchii znaczeń poszczególnych faktów artystycznych, jak też periodyzacji okresów artystycznych. Jest to następstwem procesów politycznych, między innymi migracji białych rodzin potomków holenderskich osadników tzw. Wielkiego Treku z lat 30. i 40. XIX w. W wyniku tych przemieszczeń w interiorze południowej Afryki osiedli się liczni koloniści, którzy stworzyli niezależne dwie republiki Transwal i Oranję. Anglicy, sięgnąć po te wielkie źródła surowców. W trakcie dwu wojen burskich (1880–1881 oraz 1899–1902) prowadzonych przez Brytyjczyków z całą brutalnością, republiki straciły niepodległość. W 1910 r., na skutek stworzenia przez Brytyjczyków Związku Południowej Afryki, rozpoczyna się dynamiczna industrializacja i urbanizacja kraju. Por.: A. Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*, Łódź 2013, s. 34–38.

² P. Zajas, *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej*, Poznań 2008, s. 194.

w 1899 roku³. Do najważniejszych artystów, których prace przynależą do kanonu sztuki południowoafrykańskiej (ze wspomnianego okresu) należą tacy przybysze z Holandii jak: malarze Frans Oerder (1867–1944)⁴ i Pieter Wenning (1873–1921) oraz rzeźbiarz Anton van Wouw (1862–1945)⁵. Wymienieni twórcy w Europie zasługiwaliby raczej na miano epigonów akademizmu, co łatwo stwierdzić, porównując ich dorobek plastyczny z dokonaniem holenderskich modernistów – George’a Hendrika Breitnera, Isaaca Israëlsa czy Vincenta van Gogha. Jednakże w Afryce Południowej Oerder, Wenning czy van Wouw stali się znakomitościami, zaś ich działalność wywarła znaczący wpływ na sztukę następnych pokoleń⁶.

Artystyczna emigracja wpłynęła niezwykle ożywczo na działalność artystyczną w Afryce Południowej, która uprzednio opierała się zasadniczo na postaciach Jana Ernsta Abrahama Volschenka (1853–1936) oraz Hugo Naudé (1868–1941). Byli oni przedstawicielami pierwszego pokolenia twórców urodzonych już w Afryce. Koncentrowali swoje wysiłki na zagadnieniach czysto artystycznych, nie zaś – jak było to wcześniej – na sporządzaniu ilustracji prezentujących uroki nieznanego lądu. Zainteresowania twórcze owych malarzy wynikały częściowo ze znajomości impresjonizmu francuskiego oraz wiążącego się z nim uwrażliwienia na problematykę koloru, światła, czy też predylekcję do odtwarzania natury – zwłaszcza w postaci pejzaży. Czołowym problemem, z jakim borykali się ci twórcy, stała się sprawa specyficznego, niezwykle intensywnego światła właściwego tylko tej części globu. Jaskrawe nasłonecznienie i suche, przezroczyste powietrze powodowały, iż wiele zasad stosowanych przez dawnych mistrzów z Europy (jak chociażby Leonardowskie sfumato) tu było bezużytecznymi.

Być może dlatego właśnie najciekawszy twórcy tego okresu to artyści bez wykształcenia akademickiego. Tacy jak chociażby syn farmera spod malowniczego miasteczka Riversdale – Jan Ernst Abraham Volschenk. Był to typowy przedstawiciel agrarnej społeczności burskiej, urodzony i wychowany na farmie w Riversdale, który początkowo malarstwo traktował amatorsko. W 1893 roku artysta udał się w podróż do Europy. Stało się to dla niego okazją do licznych wizyt w galeriach sztuki. Silnie poruszony dziełami, które widział za granicą, w 1894 roku wstąpił do Południowoafrykańskiego Klubu Rysowników i od tej pory w tym właśnie gronie prezentował swoje prace malarskie. Przedmiotem malarskich dociekań Volschenka było jego

³ M. van Heteren, G. Jansen, R. de Leeuw, *Poëzie der werkelijkheid; Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, Amsterdam 2000, s. 183–184.

⁴ E. Berman, *Art & Artists of South Africa*, Cape Town-Rotterdam 1983, s. 361.

⁵ A.E. Duffey, *Anton van Wouw: The Smaller Works*, Pretoria 2008, s. 89.

⁶ Malarze przybywający do Afryki Południowej z Wielkiej Brytanii (m.in.: Edward Roworth, Georg Crosland Robinson, Constance Penstone, Allerley Glossop) stosowali bardziej zachowawczą formę wyrazu.

najbliższe otoczenie, krajobraz otaczający jego dom – pasmo górskie Langeberg z jego skalistymi szczytami, żółto-zielone krzewy płaskowyżu Veld oraz różowe wrzosowiska z jasnymi plamami aloesu, tak charakterystyczne dla niskich partii Gór Przylądkowych i okolic Kapsztadu. Dzięki podróży do Europy, podczas której zapoznał się z impresjonizmem, nastąpiła wyraźna przemiana w jego sposobie malowania (np. zrezygnował z werniksu i rozjaśnił paletę barwną). Nieco ckliwy „romantyczny naturalizm” Volschenka rozpropagował wśród społeczności Afrykanerów zainteresowanie sztuką malarską. Utorował tym samym drogę następnym artystom pochodzącym z tego kręgu.

Twórczość zbliżoną w wyrazie do sztuki akademickiej (zakorzenionej w rodzajowym malarstwie małych mistrzów holenderskich) preferował we wczesnym okresie działalności artystycznej Pieter Hugo Naudé. Naudé urodził się w pobliżu Worcester – miasta o silnych afrykanerskich tradycjach. Choć studiował i przez pewien czas pracował w Europie⁷, to jednak w 1896 roku powrócił i zamieszkał w rodzinnym majątku. Na przywiązanie malarza do ojczyzny oraz kultywowanie tradycji niderlandzkich i burskich duży wpływ miał afrykanerski poeta Christian Frederik Louis Leipoldt. W 1897 roku artyści wspólnie odbyli malowniczą podróż karawaną w głąb interioru afrykańskiego. Pod wpływem poety Naudé zaczął koncentrować swe zainteresowania malarskie głównie na uwiecznianiu krajobrazów Afryki Południowej. Stworzył unikalny styl malarstwa krajobrazowego, w którym obrazy powstają bezpośrednio na powietrzu. W efekcie, poprzez pewność długich pociągnięć pędzla i indywidualnie mieszane kolory, artysta uzyskiwał niezwykłą świeżość w pracach, doskonale oddających suchą atmosferę i niezwykle jasny blask światła afrykańskiego.

W pracach *Trees in blossom* (*Kwitnące drzewa*) czy *Landscape with lagoon* (*Pejzaż z laguną*) [obie prace w kolekcjach prywatnych w RPA] można doszukiwać się zależności motywów i elementów techniki wykonania, takich jak: nieobecność chiaroscuro, skupienie się na dekoracyjności. Szczególnie widoczne jest podobieństwo motywów obrazu *Trees in blossom* Naudé do *Kwitnących gałęzi migdałowca* z roku 1890 autorstwa Vincenta van Gogha. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jego obraz także w jakiś sposób stanowi kopię japońskich drzeworytów, prezentujących drzewa kwitnącej wiśni. Wiadomo, iż Naudé podziwiał malarstwo van Gogha, można więc się domyślać, że najprawdopodobniej z jego pracy przejął motyw kwitnących drzew⁸.

⁷ Artysta pobierał nauki w Slade School of Art w Londynie, Akademii Monachijskiej oraz wraz z grupą Barbizończyków ponad rok przebywał w Fontainebleau. Por.: Adrien Naudé, *Hugo Naudé*, Cape Town 1974, s. 14.

⁸ W pewnych pracach z lat 30. XX w. (*The Artist's Garden, Springtime in Namaqualand*) Naudé bardzo mocno naśladował styl van Gogha zarówno pod względem intensywnej kolo-

Oba obrazy charakteryzują się nadzwyczajną lekkością formy oraz dużym ładunkiem emocjonalnym. Choć skomponowane są z niewielu elementów, potrafią budzić podobne wzruszenie. Naudé w swych wypowiedziach podkreślał, że artysta powinien przekazać piękno jako rodzaj doświadczenia, które należy nie tylko zobaczyć, ale też odczuć. Mówił też, że obraz nie powinien być tylko „zestawieniem form i kolorów, które cieszą oko” oraz „zawsze pamiętaj o komponowaniu form naturalnych, a nie tylko kopiowaniu, tego co zdarzy ci się zobaczyć”⁹. Zatem w teorii, choć pewnie nie do końca świadomie, zbliżał się koncepcji japońskiego mistrza malarstwa z okresu Edo – Tosa Mitsuoki (1617–1691), który twierdził iż: „Nie byłoby sensu rozprawać o prawidłach malarskich, jeśli malowidło byłoby jedynie kopiowaniem kształtów. Ostatecznym celem malarstwa jest przedstawienie ducha przedmiotu”¹⁰.

EMIGRANCI ZE „STAREGO KRAJU” I JAPONIA

Frans Oerder był pierwszym z holenderskich emigrantów artystycznych, który przybył do Afryki Południowej w 1890 roku. Odebrał staranne wykształcenie, ukończył studia w Rotterdamskiej Akademii Sztuk, następnie kontynuował naukę w brukselskiej pracowni malarza Ernesta Blanc-Garina i odbył stypendium artystyczne we Włoszech. Dlatego można sądzić, iż już przebywając w Europie, artysta zdawał sobie sprawę z wagi jaką u schyłku wieku XIX przypisywano na Starym Kontynencie japońskiej sztuce. Początkowo Oerder przebywał w Kapsztadzie, będącym pod silnym wpływem angielskim, jednakże w roku 1894 przeniósł się do Pretorii¹¹.

Frans Oerder zapisał się w annałach sztuki południowoafrykańskiej jako wybitny pejzażysta, choć nie stronił od martwych natur i kwiatów (tak typowych dla malarstwa holenderskiego) oraz portretów a także aktów. Wraz z wybuchem drugiej wojny angielsko-burskiej w 1899 roku, Oerder został przez prezydenta Transwalskiej Republiki – Paula Krugera¹² – mianowany

rystyki, jak i krótkich szybkich uderzeń pędzla i wyrazistej faktury. Ponadto podobnie jak van Gogh cierpiał na depresję. Por A. Naudé, *op. cit.*, s. 18–20.

⁹ *Ibidem*, s. 17.

¹⁰ T. Mitsuoki, *Zbiór zasad malarstwa japońskiego*, cyt. za: M. Ueda, *Szukając podobieństwa do natury, Mitsuoki o sztuce malowania*, [w:] *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 160.

¹¹ F. Oerder wraz z rzeźbiarzem Antonem van Wouw oraz Anglikiem – Jamesem Smithem Morelandem (1846–1921) był jednym z trzech twórców w Afryce Południowej, którzy na przełomie XIX i XX w. posiadali formalne wykształcenie artystyczne.

¹² Szkice i obrazy F. Oедера z tego okresu znajdują się w Muzeum Wojny w Bloemfontein, Africana Museum w Johannesburgu i kolekcji sztuki na Uniwersytecie w Pretorii.

oficjalnym artystą wojennym. Ta nominacja zaowocowała licznymi szkicami wykonanymi wprost na polu walki (np. akwarela *Provision Wagon Leaving Pretoria – Wóz z zaopatrzeniem opuszcza Pretorię*, 1901). W 1908 roku ze względu na trudną sytuację Afrykanerów po klęsce wojny burskiej, Oerder powrócił do Holandii, by w 1938 roku znów przenieść się do Afryki Południowej, w której zmarł w 1944 roku.

Swym dorobkiem artysta wpisuje się z jednej strony w holenderski, nieco zachowawczy wariant impresjonizmu¹³, z drugiej zaś ulega przejętej ze sztuki japońskiej skłonności do prezentowania codziennych tematów. W jego pracach często pojawiają się kobiety pochylone nad ręcznymi robotkami, Afrykanie obierający dynię, zwijający linę, nie brakuje też portretów dziewczynek czeszących się, czytających etc. Ważnym elementem technicznym malarstwa Oerdera było rozjaśnienie palety barwnej i uwrażliwienie czy wręcz podkreślanie przemijających cech światła i barw. Wiązało się to z kontaktem z intensywnym światłem południa. Lucy Alexander i Evelyn Cohen w przekrojowym albumie dotyczącym południowoafrykańskiego malarstwa tak pisały o przełomowym znaczeniu malarstwa Oerdera:

*Jego pejzaże są jednymi z pierwszych tworzonych przez artystów osiadłych w Afryce Południowej, w których próbowano by uchwycić światło, przestrzeń i rozbielone kolory płaskowyz wnętrza południowoafrykańskiego. Artysta dokonał przejścia od gamy szarości i zieleni [stosowanych] w Holandii do żółci i płowych brązów jakimi malował urwiska (Krans) bezkresne równiny (Veld). [Stworzył]... rodzaj... rozjaśnionych słońcem impresjonistycznych płócien, gdzie gorący krajobraz staje się prawdziwym podmiotem [malarstwa]*¹⁴.

Chociaż najważniejsze obrazy olejne Oerdera utrzymane są w konwencji pejzażu: *Bezuidenhout Valley* (1898), *Apies River* (ok. 1902), czy *Daspoort* (1895), to warto jednak zaakcentować takie prace artysty jak: *Still Life With Orchids and Oriental Objects* (*Martwa natura z orchideami i orientalnymi przedmiotami*) czy *A Still Life with a Buddha and a Bowl of Fruiting Hawthorn* (*Martwa natura z Buddą i salaterką z owocami głogu*)¹⁵. Oba dzieła są bowiem świadectwem „japonizowania” w sztuce, rozumianego nie jako przekształcenie kompozycji obrazu na wzór drzeworytów *ukiyo-e*, ale jedynie wykorzystania przedmiotów pochodzących z Dalekiego Wschodu. Warta odnotowania jest też pozorna przypadkowość kompozycji kwiatowych bukietów *Cherry bossom* (*Kwiaty wiśni*), *Magnolias* (*Magnolie*) powstających

¹³ Reprezentatywnym przykładem takiego twórcy jest nieco starszy od Oerdera – Johan Barthold Jongkind.

¹⁴ Lucy Alexander, Evelyn Cohen, *150 South African Paintings: Past and Present*, Cape Town 1990, s. 39.

¹⁵ Obie prace znajdują się w kolekcjach prywatnych.

po 1910 roku¹⁶, która świadczy nie tylko o zainteresowaniu artysty fotografią, ale również kompozycją przejętą od japońskich mistrzów.



Ryc. 32. Frans Oerder, *Magnolias*, ok. 1910

Bardzo wyraźne zawiązki z malarstwem van Ghogha (a przez to także z Japonią) zdradza fragmentarycznie wykadrowana praca *Under the dahlia tree* (Bonhams, London) z ukwieconą białymi kwiatami gałęzią krzewu *dahlia imperialis*. Inspiracje japońskie widoczne są w sposobie konstruowania przestrzeni w obrazie, którą tworzą diagonalny układ linii konaru, „żabia perspektywa” i ciasny kadr (obcięcie i zredukowanie całego krzewu do ukwieconego pędu). Wiotka gałąź ukazana została na tle błękitnego nieba z przepływającymi drobnymi, białymi chmurami. Zmienność i kruchość kwiatów wpisanych w cykl wegetacji zgodny z rytmem pór roku, uważnie obserwowany i odnotowywany, oznaczał niezmiennie zarówno w Japonii, jak i Afryce Południowej istnienie wszechrzeczy oraz ulotne, przemijające piękno. Wydaje się, iż podświadomie artysta zastosował się do wskazówek Mitsuoki:

Wzór powinien pozostać raczej niewykończony. Lepszy efekt wywoła ukazanie jedynie jednej trzeciej tła przedmiotów. Jeśli masz do czynienia z tematem poetyckim, nie opisuj go szczegółowo, lecz pozostaw pewne znaczenia niedopowiedziane. Pusta przestrzeń jest także elementem obrazu; pozostaw biel przestrzeni i wypełnij ją niedopowiedzeniem¹⁷.

¹⁶ W 1910 r. Oerder ożenił się z Gerdą Pitlo, uznaną malarką kwiatów.

¹⁷ T. Mitsuoki, *op. cit.*, s. 166.

Drugi z malarzy ze starej ojczyzny – Pieter Wenning – przybył do Afryki w 1905 roku. Choć pochodził z fryzyjskiej rodziny znanych pejzażystów¹⁸, w Holandii pracował w administracji kolejowej i malarstwem zajmował się amatorsko. Przez wiele lat przyszły artysta pozostawał w bliskich, przyjacielskich związkach z młodymi malarzami ze szkoły haskiej (takimi jak: George Hendrik Breitner, Isaac Israëls, Floris Verster), którzy współtworzyli oryginalną, holenderską wersję poetyckiego pleneryzmu miejskiego¹⁹. Przyszły artysta zniechęcony pogarszającą się sytuacją ekonomiczną w Holandii, zdecydował o emigracji. Początkowo Wenning znalazł zatrudnienie jako księgowy w Pretorii w firmie księgarskiej. Wówczas związał się z tamtejszym nielicznym środowiskiem artystycznym, współtworząc w 1910 roku grupę artystyczną *Indywidualiści* (*The Individualists*)²⁰. Dopiero w 1916 roku Wenning dzięki wsparciu finansowemu przyjaciół artystów i marszandów z Kapsztadu podjął decyzję, by poświęcić się wyłącznie malarstwu. Z tego ostatniego, niezwykle płodnego okresu (w latach 1916–1920 powstało ok. 200 obrazów i grafik) pochodzą jego najciekawsze prace, będące przykładem tak zwanego „impresjonizmu kapsztadzkiego” (*Cape Impressionism*). Wtedy też najsilniej zaznaczyła się jego tendencja do „japonizowania” w malarstwie.

Wenning swą fascynację orientalną (zwłaszcza japońską) tematyką, przejął od wspomnianego wcześniej George’a Hendrika Breitnera, a następnie wzmocnił ją w kontaktach z kapsztadzkim karykaturzystą – Danielem Boonzaierem (1865–1950)²¹. To pod wpływem tego drugiego twórcy oraz silnej ekspozycji słonecznej w Kapsztadzie, Wenning zmienił swoje predylekcje malarskie. Rozjaśnił na sposób impresjonistyczny paletę barw, włączył do swego *oeuvre* zainteresowanie tematyką pejzażową.

Warto dodać, iż Boonzaier uchodził w Afryce Południowej za prawdziwego konesera sztuki a jego dom był uważany za „oazę kultury w Kapsztadzie”²². Boonzaier prowadził korespondencję z najwybitniejszymi luminarzami epoki takimi jak: Lew Tołstoj, George Bernard Shaw, Henry

¹⁸ Malarzem był ojciec P. Wenninga oraz jego kuzyn – Ype Heerke Wenning (1879–1959).

¹⁹ Por.: Hans Janssen, Wim van Sinderen, Jeroen Kapelle, De Haagse School, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1997.

²⁰ Inni członkowie grupy to: Jacob Hendrik Pierneef, George Smithard, Marcelle Piltan, Selina Harding, Madge Cook, Nina Murray, Sydney Stent oraz Mr G. Schild. W 1912 r. dołączają: G. Anderson, J.L. Gartner, F. Eloff, dr Grünberger. Szerzej: H. Wenning, *My Father*, Howard Timmins, Cape Town 1976, s. 131–136.

²¹ To Boonzaierowi i marszandowi Ernestowi Lezardowi zawdzięczał bezpieczeństwo finansowe P. Wenning. Por.: Johannes du Piessia Scholtz, Daniel Cornelius Boonzaier, *D.C. Boonzaier en Pieter Wenning: vorsing van 'n vriendskep*, Tafelberg, Cape Town 1973, s. 23.

²² E. Berman, *Art and Artists of South Africa: An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors and Graphic Artists since 1875*, Cape Town 1994, s. 66–67.

Irving oraz Gilbert i Sullivan²³. Na anonimowej fotografii z 1906 roku (zbiory Iziko Museums of Cape Town) Boonzaier²⁴ siedzi przy biurku ozdobionym porcelanową figurką *bijin* (czyli pięknej kobiety). Figurki te ukazujące tańczące gejsze, na przełomie XIX i XX wieku cieszyły się znaczną popularnością. Były więc masowo produkowane przez Japończyków i sprzedawana na rynek europejski. Rzeźby, choć wykonane na różnym poziomie artystycznym, zestawione z wyrafinowaną chińską i japońską porcelaną, pojawiają się w wielu martwych naturach twórców europejskich. Zdjęcie świadczy wymownie, iż znane i kolekcjonowane były też na kontynencie afrykańskim!

Kolejny orientalny eksponat widoczny na wspomnianej fotografii to obraz w postaci zwoju (jedwabnego lub papierowego) przedstawiający sceny prawdopodobnie ze smokami, uzupełnione opisami lub fragmentami tekstu. Opisany zwój wisi tuż ponad biurkiem Boonzaiera. Malarstwo tuszem, chińskie i japońskie zwoje – poziome *emaki*²⁵ i wertykalne *kakemono* – oraz japońskie albumy z pracami różnych mistrzów budziły na początku XX wieku zainteresowanie rozmaitych artystów europejskich. Powyższa fotografia wskazuje, że były cenione także na afrykańskich antypodach. Można zatem domyślać się, iż to Boonzaier dostarczał z własnej kolekcji japońskie i orientalne przedmioty, które możemy zobaczyć w pracach Wenninga. Brakuje jednak studiów poświęconych dostępności drzeworytów *ukiyo-e* zarówno w zbiorach Boonzaiera, jak i innych kolekcjach Afryki Południowej. Zainteresowania japońskimi bibelotami Wenning ukazał w obrazach olejnych takich jak: *Buddha with two vases (Budda z dwiema wazami, n.d.)* oraz *Martwa natura z japońską porcelaną* (obie prace w kolekcjach prywatnych). Są one konwencjonalnymi, impresjonistycznie namalowanymi martwymi naturami.

Pieter Wenning celował zwłaszcza w odtwarzaniu spokojnego, nieruchomego krajobrazu ukazującego naturę w spoczynku. Jego metoda artystyczna polegała na kończeniu prac w plenerze. Były one jednak poprzedzone wieloma studiami, szkicami i niedokończonymi rysunkami. Pomimo to w środowiskach artystycznych Kapsztadu istniał silny mit dotyczący spontaniczności tworzonych przez Wenninga obrazów. Artysta jest określany mianem pierwszego impresjonisty przyłádkowego (*Cape Impressionist*). Mówi się tak ze względu na impresjonistyczną paletę barwną i wyraźny dukt pędzla, jak i historię o jego metodzie twórczej – *prima vista*. W istocie jednak przez ciężką pracę została osiągnięta świeżość i delikatny, jasnoblękitny

²³ Gilbert i Sullivan (Gilbert and Sullivan) był to tandem artystyczny dwóch angielskich artystów epoki wiktoriańskiej: pisarza W.S. Gilberta i kompozytora Arthura Sullivana, którzy w latach 1871–1896 tworzyli razem operetki. Gilbert był autorem librett, Sullivan – muzyki. Do ich najbardziej znanych dzieł należą *H.M. S. Pinafore* oraz komiczna opera *Mikado* (premiera w 1885 r.), której akcja rozgrywa się w Japonii.

²⁴ <http://www.sahistory.org.za/people/daniel-cornelis-boonzaier> [dostęp: 12.11.2016].

²⁵ Ta forma sztuki dotarła do Japonii z Chin wraz z buddyzmem w okresie Nara.

odcień przesycający krajobrazy z jego najlepszych prac. Do typowych dzieł z tego okresu należą widoki z dzielnicy malajskiej (*Malay Quarter, Cape Town* czy *House in the Malay Quarter*, kolekcja sztuki Brett Kebble), sceny z życia Kraju Przylądkowego np. z Mowbray, Obserwatory (*Malta Farm*) oraz farmy z malowniczych okolic Stellenbosch²⁶ (np. akwarela *The Rhine Valley* oraz olej *Newlands, Old Houses* z 1917). Są to niewielkie studia pejzażowe, niejako modelowe przykłady patrzenia na naturę z nowych, zaskakujących punktów widzenia. Jednocześnie to starannie przemyślane obrazy o precyzyjnej konstrukcji przestrzeni, giętej, stylizowanej linii, niekiedy płaskiej plamie barwnej i obciętej kompozycji są doskonałymi przykładami luźnej adaptacji drzeworytów *ukiyo-e*. Prostota wybieranych przez artystę tematów i motywów daleka była wzniosłości wysokiej sztuki akademickiej (która ceniona była przez pierwszych kolekcjonerów sztuki mieszkających w Afryce Południowej, takich jak: „Abe” Bailey, Alfred Aaron de Pass oraz Florence Phillips i Ada Tatham²⁷), bliska natomiast intymności świata drzeworytu japońskiego. Jego ucieleśnieniem była efemeryczność i delikatność natury oraz wrażenia i nastroje.



Ryc. 33. Pieter Wenning, *Buddha with two vases*, n.d.

²⁶ Por.: G. Boonzaier, L. Lipshitz, Wenning, *Unie-Volkspers Beperk*, Cape Town 1949.

²⁷ Szerzej: A. Pawłowska, *Galerie sztuki w Republice Południowej Afryki: prowincjonalne czy globalne, postkolonialne czy narodowe?*, [w:] *Centrum, prowincje, peryferia – wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel, Łódź 2013, s. 265–274.



Ryc. 34. Pieter Wenning, *Hermanus*, n.d.

Doskonałym przykładem jest niedatowany olej autorstwa Wenninga pt. *Hermanus*, prezentujący dziki, klifowy fragment Przylądka Dobrej Nadziei²⁸. Obraz ukazuje szarobrazowe skały wcinające się ostro w ciemnoszmaragdowe wody Oceanu Atlantyckiego. Kompozycje cechuje asymetryczny kadr z pozostawioną pustą przestrzenią po lewej stronie. Obraz do złudzenia przypomina pełne ciszy mariny bretońskie Władysława Ślewińskiego (np. *Samotna skała w morzu*, 1907; *Wzburzona woda morza*, 1909 r.). Zbieżność motywu i ujęcia u obu twórców jest z pewnością przypadkowa, jednak wspólny jest przepajający je *Zeitgeist*, który niechybnie kieruje odbiorcę do japońskich drzeworytów. Pojawiające się na japońskich drzeworytach widoki przyrody, nasycone spokojem, ciszą, pozbawione są obecności człowieka. Odślaniają transcendentny wymiar natury. Malując konkretny fragment krajobrazu, podobnie jak mistrzowie *ukiyo-e*, Wenning tworzył pejzaże uniwersalne, ponadczasowe, przepełnione charakterystycznym dla Japończyków poetyckim odczuwaniem świata. Pejzaże artysty są w istocie zapisem emocjonalnej obecności artysty w zjawiskach natury. Z analogiczną sytuacją spotykamy się w pejzażach Utagawy Hiroshigeo, takich jak te z serii *Osiem widoków z Kanazawy* (1840?) czy *Sto słynnych widoków Edo* (1857).

²⁸ Kolekcja prywatna. <http://www.artnet.com/artists/pieter-willem-frederick-wenning/hermanus-yGnaMF5jweWo3qbnimZz6Q2> [dostęp: 12.11.2016].

Dojrzałe prace Wenninga (powstałe po 1909 roku) charakteryzuje ciemny, nieco ciężki kontur i energiczne śmiałe pociągnięcia pędzla, układające się w grube impasty oraz specyficzna paleta barw: różnorodnych zieleni, bogatych brązów i dominant czarni, bieli i czerwieni. Inspiracje japońską estetyką, filozofią i sztuką w tych kompozycjach są wielorakie i dogłębne: od budowy przestrzeni obrazowej, poprzez kadrowanie niepokojnej, krętej, dekoracyjnie nacechowanej linii, aż do wiele mówiących pustych plam. To właśnie syntetyzowanie i schematyzowanie w przedstawieniach zjawisk natury, tak charakterystyczne dla mistrzów *ukiyo-e*, zbliża Wenninga do ich dzieł.

* * *

Ukiyo-e to obrazy przepływającego, przemijającego świata, a mistrzowskie serie krajobrazowe Hokusai i Hiroshige stanowią próbę uchwycenia nietrwałego, ulotnego piękna natury. Ten sam cel przyświecał twórcom z młodego, jeśli idzie o tradycje artystyczne, kraju jakim była Afryka Południowa na przełomie XIX i XX wieku. Dążyli oni do perfekcji w sztuce pejzażu, aby zamknąć w artystycznym kształcie przeobrażający się krajobraz momentalny i dziki, przekształcający się zgodnie z rytmemi pór roku, dnia i dynamicznie zmieniającej się pogody. Nie był to może ruch na miarę japonizmu europejskiego, jednak bez wątpienia okres pomiędzy latami 1890–1910 miał duże znaczenie. Przygotował warunki do rozwoju oryginalnych osobowości twórczych, jak również zapoczątkował w Afryce Południowej szeroko pojęty świat sztuki.

ZAKOŃCZENIE

Żyć tylko chwilą, zwracając całą uwagę ku przyjemnościom, które dają księżyc, śnieg, kwiaty wiśni¹.

Słowa wypowiedziane przez Asai Rioi, chociaż mające charakteryzować epokę *ukiyo* (w tym drzeworyt japoński *ukiyo-e*) bez wątpienia doskonale odzwierciedlają także ideę malarstwa impresjonistycznego i postimpresjonistycznego. Uchwycić moment, blask światła, malować szybko, „wrażeniowo” to ideały, które przyświecały zarówno dalekowschodnim osiemnastowiecznym mistrzom, jak i europejskim artystom tworzącym w drugiej połowie XIX wieku. Szkicowe rysunki tuszem Hokusai, barwne pejzaże Hiroshige i karykaturalne przedstawienia aktorów autorstwa Sharaku inspirowały znudzonych akademickimi motywami artystów z Zachodu. W efekcie we Francji zaczęły kolejno powstawać dzieła ukazujące sceny z codziennego jak: aktorzy, piosenkarki oraz prostytutki. Okazało się jednak, że fascynacja Europejczyków sięgnęła o wiele dalej. Malarze nie poprzestali jedynie na kopiowaniu tematów poruszanych przez japońskich mistrzów drzeworytu. Artyści byli pod wrażeniem układu kompozycji stosowanych w barwnych japońskich drukach. Niespodziewane kadrowanie przedstawień przedmiotów lub partii ciała bohaterów prac oraz stosowanie wyrazistych pionów i poziomów okazały się być trikami, które doskonale sprawdziły się w obrazach takich artystów jak: Edgar Degas (*Państwo Manetowie*, 1868–1869), Henri de Toulouse-Lautrec (*Le Divan Japonais*, 1893), czy James McNeill Whistler (*Portret Matki*, 1871).

Wkrótce zainteresowanie drzeworytem japońskim przerodziło się niemalże w fanatyzm i to nie jedynie w kręgu artystów. Mieszczanie, przede wszystkim paryżanie, zaczęli obsesyjnie zbierać absolutnie wszystko, co

¹ A. Ryōi, *Ukiyo-monogatari*, [w:] B. Romanowicz, *Utagawa Kuniyoshi. W świecie legend i fantazji*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2011, s. 29.

pochodziło z Japonii. Zachwyt nad szeroko pojętą kulturą Japonii, trwający od lat 60. XIX wieku, swoje apogeum osiągnął dwadzieścia lat później. Lata 80. XIX wieku w Paryżu to czas, gdy w sklepach, galeriach i prywatnych domach królowały bibeloty orientalne (nie zawsze oryginalne). Wszystko to miało miejsce dzięki wystawom, dającym historyczny przegląd, aukcjom antykwarycznym, na które sprowadzano z Japonii tysiące barwnych druków oraz artykułom i książkom poświęconym dziejom sztuki japońskiej.

Sztuka japońska fascynowała nie tylko malarzy tego okresu, ale również artystów zajmujących się rzemiosłem artystycznym oraz grafików. Kilkakrotnie przytoczono w pracy przykłady dzieł graficznych autorstwa Degasa, Cassatt i Toulouse-Lautreca, by zaznaczyć, iż dla niektórych artystów znanych głównie z prac malarskich, grafika była medium pozwalającym poznać *ukiyo-e*. Także sztuka kolejnych lat (przełomu XIX i XX wieku), czyli *art nouveau* została poddana manierze japońskiej. Wpływy drzeworytu japońskiego były wówczas widoczne przede wszystkim w plakacie. Nie należy jednak zapominać o licznych wyrobach rzemiosła artystycznego, które zdobiono motywami roślinnymi i zwierzęcymi, przejętymi w dużej mierze ze sztuki Dalekiego Wschodu. Najlepszym przykładem wpływu, nie tylko stylu, ale także sposobu myślenia Japończyków, mogą być słowa niemieckiego ekspresjonisty Ernesta Haekela: „Trzy tylko rzeczy istnieją dla twórczego ducha: tu jestem ja, tu jest przyroda, a tam przedmiot, który mam ozdobić”².

O przemożnej sile oddziaływania japońskiej estetyki i kultury świadczy fakt, iż moda ta została przeniesiona także do Afryki Południowej. Tam sztuka (rozumiana w konwencji europejskiej) dopiero powstawała dzięki twórczości artystów, takich jak: Hugo Naudé, Frans Oerder oraz Pieter Wenning.

Analizując historię pierwszej połowy XX wieku trudno, poza secesją, dostrzec w sztuce europejskiej japońskie wpływy. Sytuacja zmieniła się w latach 60., gdy grupa artystów zaliczanych do nurtu abstrakcji zainteresowała się nie tylko drzeworytem japońskim, ale w ogóle sztuką i kulturą tego kraju. Amerykanin Mark Tobey był jednym z pierwszych, którzy odbyli podróż na Daleki Wschód, przebywali w Azji i zajmowali się wschodnią kaligrafią. Jego twórczość wywarła wpływ na kształtowanie się nowego malarskiego nurtu – *action painting*. W Europie z kolei pojawiła się w owym czasie fascynacja filozofią zen. Do jej największych entuzjastów należeli dwaj Francuzi – poeta Henri Michaux (1899–1984) i malarz Jean Degottex (1918–1988) oraz Julius Bissier (1893–1965). „Zenowcy” nawoływali do całkowitego wniknięcia w naturę otaczającą człowieka poprzez kontemplację jej przejawów. To z kolei w sztuce ujawniło się w dążeniu do jak największej

² Por.: Ernest Haeckel: *Kunstformen der Natur*, cyt. za: Hermann Obrist, „Pan” 1895, z. 1, s. 3.

prostoty i sugestywności. Ta filozofia doprowadziła ich do kaligrafii wschodniej, rozumianej jako sztuka uproszczonych znaków. W celu zapoznania się z tą techniką piśmienną utrzymywali kontakt z japońskim malarzem „kaligrafem” Shiryu Morita, wydawcą czasopism „Bokubi” i „Bokuzin”. Z tej metody, poza wspomnianymi już artystami, korzystali także: Pierre Tal Coat (1905–1985), Hans Hartung (1904–1989), Yves Kline (1928–1962), Pierre Soulages (ur. 1919 r.) i Georges Mathieu (ur. 1921 r.).

Równocześnie jednak tasyzm i cała sztuka informel silnie oddziaływały na Japonię i na tamtejsze środowiska twórcze. W Tokio i Kioto dobrze były znane dzieła takich artystów jak: Bradley Tomlin (1899–1953), Willem de Kooning (1904–1997), Jackson Pollock (1912–1956), Mark Tobey, Alfred Alcopley (1910–1992), Pierre Soulages, Hartung i Mathieu. Młodych malarzy japońskich fascynowało barwne zachodnie malarstwo gestu, starające się oddać bezpośrednio wyraz duszy za pomocą gwałtownie kładzionych na płótno plam i smug, a równocześnie tak bliskie kaligrafii wschodniej³.

W obecnych czasach ani sztuka, ani kultura Japonii nie stanowią dla nas już tak wielkiej tajemnicy, jak to miało miejsce 150 lat temu, gdy po raz pierwszy zetknęli się z nią impresjoniści. Zarówno malarstwo, jak i współczesna grafika autorstwa japońskich artystów niewiele różnią się od tych powstałych w Europie czy w Stanach Zjednoczonych. Najlepiej mogą świadczyć o tym słowa artysty abstrakcjonisty – Michela Seuphora (1901–1999):

Miejsce, jakie zajmuje w świecie Ameryka powinno doprowadzić do zrozumienia tego, że ziemia jest okrągła a świadomość powszechna. Jeśli dawniej nieustannie patrzono w stronę Europy, to obecnie twarz Ameryki jest podwójna. Chcę przez to powiedzieć, że Ameryka powinna patrzeć także w stronę Azji. (...) Wszystko to ma głęboki związek z rosnącym autorytetem Ameryki w sztuce, zwłaszcza na wybrzeżach Pacyfiku. Jestem o tym głęboko przekonany. Moje dzieło jest naturalnym odzwierciedleniem tych warunków i bynajmniej mnie nie dziwi, gdy człowiek Wschodu równie dobrze reaguje na moje malarstwo jak Amerykanin lub Europejczyk⁴.

Reasumując rozważania o wpływie sztuki japońskiej na świat zachodni na przełomie XIX i XX wieku warto zauważyć, iż konieczne wydają się dalsze pogłębione studia nad subtelniejszym, ale równie istotnym wpływem tejże sztuki na działalność artystów w XX i XXI wieku.

³ A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1977, s. 184.

⁴ M. Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris 1957 s. 274.

BIBLIOGRAFIA

OPRACOWANIA

- Alberowa Z., Dzieduszycka M., *Drzeworyt japoński XVII–XX w.*, Kraków 1959.
- Alberowa Z., *O sztuce Japonii*, Warszawa 1987.
- Alberowa Z., *Sztuka japońska w zbiorach polskich*, Warszawa 1988.
- Alexander L., Cohen E., *150 South African Paintings: Past and Present*, Cape Town 1990.
- Alley R., *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, London 1981.
- Alley R., *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, London 1981.
- Anesaki M., *Art, Life and Nature in Japan*. Rutland, Vermont and Tokyo 1973.
- Arcydzieła sztuki japońskiej w kolekcjach polskich*, red. A. Król, Kraków 2014.
- Arnold M., *Henri de Toulouse-Lautrec 1864–1901. The Theatre of Life*, Koln 1993.
- Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski, Toruń 2012.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i opr. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.
- Baarsen R.J., Bartolena S., *Manet*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2006.
- Benfey C., *The Great Wave: Gilded Age Misfits, Japanese Eccentrics, and the Opening of Old Japan*, New York 2003.
- Bergsma R., Hefting P., *George Hendrik Breitner, 1857–1923: schilderijen, tekeningen, foto's*, Bossum 1994.
- Berman E., *Art & Artists of South Africa*, Cape Town–Rotterdam 1983.

- Berman E., *Art and Artists of South Africa: An Illustrated Biographical Dictionary and Historical Survey of Painters, Sculptors and Graphic Artists since 1875*, Cape Town 1994.
- Biddle G., *Some Memories of Mary Cassatt*, 1926, t. 10.
- Binyon L., *Japanese Colour Prints*, Boston 1960.
- Bionda R., *Willem de Zwart 1862–1931*, Haarlem 1984.
- Bonafoux P., *Monet. Biografia*, przeł. K. Bartkiewicz, Warszawa 2009.
- Boonzaier G., Lipshitz L., *Wenning, Unie–Volkspers Beperk*, Cape Town 1949.
- Bowness A., *Impressionists and Post Impressionists*. (Vol. 7 of *The Book of Art*. New York, 1965), s. 41–53.
- Braziller G., *Hiroshige. One hundred famous views of Edo*, New York 1986.
- Brodzka N., *Impresjonizm*, przeł. Z. Przytkowska, M. Makulska, Warszawa 2006.
- Browse L., *Degas Dancers*, London 1949.
- Buckland R., Clarck T., Oikawa S., *A Japanese Menagerie. Animal pictures by Kawanabe Kyosai*, London 2006.
- Burty P., *Japonisme*, „La Renaissance littéraire et artistique”, 1872, s. 25–26.
- Calza G.C., *Hokusai*, New York 2003.
- Chilvers I., Osborne H., *Oksfordzki leksykon sztuki*, Warszawa 2002.
- Couchoud J.P., *Sztuka francuska II*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1981.
- Crepaldi G., *Impresjoniści*, przeł. K. Dyjas, Z. Okulus, D. Ściborowska-Wytrykus, Warszawa 2003.
- Crepaldi G., *Gauguin*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006.
- Crowe Y., *Persia and China: Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria and Albert Museum, 1501–1738*, London 2002.
- Czyńska M., *Najpiękniejsze. Kobiety z obrazów*, Kraków 2014.
- Derenicz M., *Japonia – Nippon*, Warszawa 1977.
- Duchting H., *Impresjonizm*, przeł. J. Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2006.
- Duffey A.E., *Anton van Wouw: The Smaller Works*, Pretoria 2008.
- Dupetit M., *James McNeill Whistler*, przeł. D. Abraham, Kraków 2002.
- Durand-Ruel P., *Receuil d'estampes gravées à l'eau-forte*, Paris 1873.
- Duret T., *Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris*, New York 1886.

- Duwfa J., *Winds from the East. A study in the art of Manet, Degas, Monet and Whistler 1856–86*, Stockholm 1981.
- Dzieje sztuki powszechnej*, red. B. Lewalska, Warszawa 1986.
- Ellridge A., *Gauguin and the Nabis: Prophets of Modernism*, New York 1995.
- Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Fahr-Becker G., *Japanese Prints*, Koln 2007.
- Fahr-Becker G., *Secesja*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 2004.
- Fermigier A., *Toulouse-Lautrec*, New York 1969.
- Francastel P., *Impressionisme*, Paris 1970.
- Frèches-Thory C., *The Nabis: Bonnard, Vuillard, and their circle*, New York 1991.
- Frey J., *Toulouse-Lautrec. Biografia*, przeł. J. Andrzejewska, Warszawa 2004.
- Fuchs S., *Malarstwo japońskie. Z powodu wystawy drzeworytów japońskich z kolekcji p. F. Jasińskiego*, „Czas”, 04.01.1902.
- Geffroy G., *La vie artistique, troisième serie*, Paris 1914.
- Getlein F., *Mary Cassatt – paintings and prints*, New York 1980.
- Gibson M., *Symbolism*, Koln 2003.
- Goino T., *Van Gogh's Japanese Prints*, Matsumoto 1994.
- Gonse L., *L'Art Japonais*, Paris 1883.
- Groom G., *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890–1930*, Chicago 2001.
- Hanson L., *The Tragic Life of Toulouse-Lautrec*, New York 1956.
- Harris F., *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Singapore 2010.
- Hefting P.H., 'Brieven van G.H. Breitner aan H.J. van der Weele', [w:] *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1976, vol. 27, s. 148–149.
- Heijbroek J. F., *Portret van een kunsthandel: de firma Van Wisselingh en zijn compagnons, 1838-heden / J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen*, Amsterdam 1999.
- Heteren M. van, Jansen G., Leeuw R. de, *Poëzie der werkelijkheid; Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, Amsterdam 2000.
- Hilska V., *Dzieje i kultura narodu japońskiego. Krótki zarys*, przeł. S. Gawłowski, Warszawa 1957.
- Hiroshige A., *Hiroshige one hundred famous views of Edo*, New York 1986.
- Historia sztuki od starożytności do postmodernizmu*, red. C. Frontisi, przeł. I. Badowska, J. Pałęcka, B. Walicka, Warszawa 2006.

- Hofstatter H.H., *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1987.
- Hollingsworth M., *Sztuka w dziejach człowieka*, przeł. S. Rościcki, Wrocław 1992.
- Hughes R., *The Schock of the New. Art and the Century of Change*, London 1980.
- 'In de commode van Parijs tot Den Haag' Matthijs Horrix (1735–1809), een meubelmaker in Den Haag in de tweede helft van de achttiende eeuw, „Oud Holland – Quarterly for Dutch Art History”, vol. 107, no. 2, s. 161–256.
- Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, [katalog wystawy], oprac. Z. Alberowa, Ł. Kossowski, Kielce–Kraków 1981.
- Ives C.F., *The Great Wave: The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York 1974.
- Janssen H., Sinderen W. van, Kapelle J., *De Haagse School*, Den Haag 1997.
- Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910* (Catalog of an Exhibition Shown at The Cleveland Museum of Art, July 9 – August 31, 1975), Rutland, Vermont and Tokyo 1975.
- Jaroszyński T., *Wystawa sztuki japońskiej*, „Gazeta Polska” 1901, nr 47, s. 2.
- Jasieński F., *Niechaj żywi nie tracą nadziei*, „Świat” 1912, nr 31, s. 3.
- Jasieński F., *Przed I-szą wystawę sztuki japońskiej*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 44, s. 1.
- Jasieński F., *Z deszczu pod rynnę*, „Ilustracja polska” 1901, z. 5, s. 7.
- Jaworska W., *W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1969.
- Jedlińska E., *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015.
- Johnson D., *Japanese Prints in Europe before 1840*, „The Burlington Magazine” 1982, nr 124, s. 343–348.
- Juszczak W., *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985.
- Kalitina N., *Claude Monet*, Leningrad 1984.
- Kawakami A., *Travellers' Visions: French Literary Encounters with Japan, 1881–2004*, s. 21–22.
- Keene D., *Landscapes and portraits. Appreciations of Japanese culture*, London 1972.
- Keene D., *The Japanese Discovery of Europe, 1720–1830*, Stanford, California 1969.
- Kępiński Z., *Impresjonizm*, Warszawa 1986.

- Kleiner F.S., *Gardner's Art through the Ages: Non-Western Perspectives*, Belmont 2009.
- Kluczevska-Wójcik A., *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.
- Kluczevska-Wójcik A., *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Toruń 2016.
- Kostowska-Watanabe E., *Transformacja Japonii w okresie Meiji i Taishō – nowi ludzie w nowych czasach*, [w:] *Zmiany społeczne w Japonii w XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia*, red. Eadem, Kraków 2012.
- Kotański W., *Sztuka Japonii*, Warszawa 1974.
- Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1977.
- Kozyra A., *Filozofia zen*, Warszawa 2003.
- Król A., *Japonizm polski*, Kraków 2011.
- Król A., *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, Kraków 2006.
- Król A., *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów*, Kraków 2007.
- Król A., *Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata*, Kraków 2009.
- Król A., *Wyczół w Japonii*, Kraków 2012.
- Król W., Donn C., *Manet*, Kraków 1998.
- Król W., Rodary S., *Paul Cezanne*, Kraków 1998.
- Król W., Zabyunyan D., *Nabiści*, Kraków 1998.
- Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009.
- Lambourne L., *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, New York 2005.
- Lambourne L., *The Aesthetic Movement*, New York 1996.
- Lessing J., *Berichte von der Pariser, Weltausstellung 1878*.
- Lichtwark A., Lüth E. und Schiefler G., *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, Hamburg 1978.
- Machotka E., *Orientalizm czy nacjonalizm? Jasieńskiego Japonia*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2010, vol. III, s. 87–110.
- Maleszko A.K., *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005.

- Maleszko A.K., *Współczesna sztuka japońska z kolekcji Mitsugiego Mochidy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [w:] *Sztuka Dalekiego Wschodu. Studia*, red. J. Malinowski, Warszawa 2008.
- Mast M. van der, Dumas Ch. (eds.), *Van Gogh en Den Haag*, Zwolle 1990.
- Masuda K., *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*, Tokio 1991.
- Mathieu C., *Guide to the Musée d'Orsay*, tłum. na ang. R. Anthony, Paris 1992.
- Meech-Pekarik J., *Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts 1876–1925*, New York 1990.
- Meier-Graefe J., *Degas*, New York 1923.
- Melanowicz M., *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994.
- Michener J.A., *The Floating World*, New York 1954.
- Mitsuoki T., *Zbiór zasad malarstwa japońskiego*, cyt. za: M. Ueda, *Szukając podobieństwa do natury, Mitsuoki o sztuce malowania*, [w:] *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001.
- Morena F., *Hokusai*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2006.
- Munsterberg H., *The Arts of Japan: An Illustrated History*, Tokio 1957.
- Myers B., *Modern Art in the Making*. New York 1959.
- Naifeh S., White Smith G., *Van Gogh. Życie*, przeł. M. Stopa, B. Stokłosa, Warszawa 2015.
- Narazaki M., *Sharaku: The Enigmatic Ukiyo-E Master*, przeł. na ang. B.F. Abiko, London 1995.
- Naudé A., *Hugo Naudé*, Cape Town 1974.
- Needham G., *Japonisme. Japanese Influence on French Painting 1854–1910*, [w:] *Japanese Influence on French Art 1854–1910*, essays by G.P. Weisberg, P.D. Cate, G. Needham, M. Eidelberg, W.R. Johnston, Cleveland 1975.
- Nowak J.S., *Kraków w spotkaniu z Japonią i jej kulturą na przełomie XIX i XX wieku: Udział prasy w recepcji sztuki i kultury japońskiej*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Ser. Nowa”, t. 3, 2010, s. 129–153.
- Obraz przepływającego świata. Grafika japońska od XVIII do XX wieku ze zbiorów Gabinetu Rycin MNP*, kat. oprac. W. Rządek, Poznań 1994.
- Ono A., *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and 19th century Japan*.
- Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986.

- Pałasz-Rutkowska E., Starecka K., *Japonia*, Warszawa 2004.
- Pate A.S., *Japanese Dolls: The fascinating World of Ningyō*, Tokyo–Rutland–Vermont–Singapore 2008.
- Pawłowska A., *Galerie sztuki w Republice Południowej Afryki: prowincjonalne czy globalne, postkolonialne czy narodowe?*, [w:] *Centrum, prowincje, peryferia – wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel, Łódź 2013, s. 265–274.
- Pawłowska A., *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*, Łódź 2013.
- Peccatori S., Zuffi S., *Degas i impresjoniści*, przeł. D. Łąkowska, Warszawa 2006.
- Peccatori S., Zuffi S., *Manet*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006.
- Peruchot H., *Cézanne*, przeł. K. Byczewska, Kraków 1968.
- Peruchot H., *Renoir*, przeł. K. Byczewska, Warszawa 1968.
- Peters L.N., *James McNeill Whistler*, New York 1998.
- Piessia Scholtz J. du, Boonzaier D.C., *D. C. Boonzaler en Pieter Wenning: vorsing van ,n vriendskep*, Cape Town 1973.
- Proust A., *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris 1913.
- Proust M., *W stronę Swanna*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1965, s. 286–287. Oryginał pt. *Du côté de chez Swann* został wydany w 1913 r.
- Przesmycki Z., *Drzeworyt japoński*, „Chimera” 1901, z. IV, s. 490.
- Rachlin H., *Skandale, wandale i... niezwykle opowieści o wielkich dziełach sztuki*, przeł. E. Pankiewicz, Poznań 2010.
- Reff T., *Degas: The Artist's Mind*, New York 1976.
- Rewald J., *Camille Pissarro, Letters to his son Lucien*, New York 1943.
- Rewald J., *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985.
- Rewald J., *Post-Impressionism. From van Gogh to Gauguin*, New York 1956.
- Robinson W., *George Hendrik Breitner and the Emergence of Dutch Modernism* „The Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, 2/1/1994, vol. 81, nr 2, s. 27–43.
- Romanowicz B., *Drzeworyty*, [w:] *Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie* 1994.
- Romanowicz B., *Obraz – pismo – znak. O odczytywaniu japońskiego drzeworytu*, [w:] *Toruńskie studia o sztuce Orientu*, red. J. Malinowski, M. Wojtczak, t. 1, Toruń 2004.

- Romanowicz B., *Utagawa Kuniyoshi: w świecie legend i fantazji*, Kraków 2011.
- Ryōi A., *Ukiyo-monogatari*, [w:] B. Romanowicz, *Utagawa Kuniyoshi. W świecie legend i fantazji*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2011, s. 23–24.
- Rządek W., *Reguły przekładu. Wieczorna Ulewa Hiroshige i Japonaiserie, Point sous la pluie van Gogha*, Artium Questiones, XVIII, 2007.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Kraków 1979.
- Sansom G., *The Western World and Japan. A study in the Interaction of European and Asiatic Cultures*, New York 1950.
- Scheyer E., *Far Eastern Art and French Impressionism*, „Art Quartely” vol. IV, 1943.
- Screech T., *Erotyczne obrazy japońskie 1700–1820. Przestrzeń przepływającego świata*, tłum. W. Laskowska, B. Romanowicz J. Wolska-Lenarczyk, Kraków 2002.
- Segard A., *Mary Cassatt, Un Peintre des Enfants et des Mères*, Paris 1913.
- Seitz W.C., *Claude Monet*, New York 1960.
- Shigemi I., *La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740–1830) et son retour en France (1860–1910)*, „Actes de la recherches en sciences sociales”, vol. 49, 1983, s. 29–45.
- Smith B., *Japan: A History in Art*, New York 1964.
- Sobeski M., *Sztuka egzotyczna*, Warszawa 1971.
- Sosnowski L., *Erotyka w sztuce japońskiej*, „Estetyka i Krytyka”, (2)3 2002.
- Starzyński J., *Van Gogh – malarz i człowiek*. „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, R. 5, nr 1, s. 97–98.
- Stern H.P., *Master Prints of Japan: Ukiyo-e Hanga*, New York 1969.
- Sund J., *True to Temperament: Van Gogh and French Naturalist Literature*. Cambridge 1992.
- Sweet F.A., *Miss Mary Cassatt, Impressionist from Pennsylvania*, Norman 1966.
- Sztuka Japonii: studia*, red. A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski, Warszawa 2009.
- The floating world of Ukiyo-e. Shadows, dreams and substance*, essays by S. Kita, L.E. Marceau, K.L. Blood, J.D. Farquhar, New York 2001.
- Théberge P., *Lost paradise: symbolist Europe*, Montreal 1995.

- Tilborgh L. van, *Van Gogh and Japan*, przeł. na ang. L. Richards, Amsterdam 2006.
- Transcultural Japan: At the Borderlands of Race, Gender and Identity*, red. D. Blake Willis, S. Murphy-Shigematsu, New York 2008.
- Tomoko S., *Sztuka japońska. Wszczęgółach*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2010.
- Totman C., *Historia Japonii*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009.
- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.
- Tubielewicz J., *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.
- Tybus M., *Holendersko-japońskie związki kulturowe i inspiracje Japonią w sztuce holenderskiej XVII stulecia*, Warszawa-Toruń 2016.
- Varley P., *Kultura japońska*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2006.
- Vincent van Gogh. *Listy do brata*, przeł. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 2002.
- Vollard A., *Słuchając Cezanne'a, Degasa i Renoira*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1962.
- Waal H. van de, *George Hendrik Breitner de 'Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam'*, „Openbaar Kunstbezit” R: 1, 1957, s. 26.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1984.
- Watanabe T., *The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*, „Modern Asian Studies”, vol. 18, No. 4, *Special Issue: Edo Culture and Its Modern Legacy* 1984, s. 667–684.
- Waydel-Dmochowska J., *Dawna Warszawa. Wspomnienia*, Warszawa 1959.
- Weisberg P.G., *Art Nouveau Bing: Paris Style, 1900*, New York 1986.
- Welsh-Ovcharov B., *Van Gogh à Paris*, Paris 1998.
- Wenning H., *My Father*, Cape Town 1976.
- Whitford F., *Japanese prints and Western painters*, London 1977.
- Wichmann S., *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, London 2007.
- Wieringa J., *Breitner en Parijs*, Deventer 2007.
- Wierzchowska W., *Impresjonizm polski*, Warszawa 1970.
- Zajas P., *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Żeromska E., *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy tom 2, kabuki, bunraku*, Warszawa 2010.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Breitner: Girl in Kimono* <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/breitner-girl-in-kimono> [12.08.2016].
- <http://lotusgreenfotos.blogspot.com/> [03.06.2009].
- <http://manggha.pl/about-museum> [12.05.2016].
- <http://news.o.pl/2009/09/11/manggha-w-holdzie-feliksowi-jasienskiemu/#/> [12.05.2016].
- <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/-emph-render-italic-Ipswich-Prints-emph-second-set-196421> [13.08.2016].
- <http://www.artnet.com/artists/pieter-willem-frederick-wenning/hermanus-yGnaMF5jweWo3qbnimZz6Q2> [12.11.2016].
- http://www.fotografen.nl/nl/component/nfm_fotografen/fotograaf/id/12318 [22.10.2016].
- http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=8891 [01.06.2009].
- <http://www.sahistory.org.za/people/daniel-cornelis-boonzaier> [12.11.2016].
- <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=86263&dirids=1> [03.06.2009].
- <https://museumtv.nl/gallerij/alle-kimonomeisjes/> [02.10.2016].
- Reymont W., *Ziemia obiecana*, cyt. wg <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ziemia-obiecana-tom-pierwszy.html> [12.08.2016].

SPIS ILUSTRACJI

- RYC. 1. Suzuki Harunobu, *Dwóch kochanków pod parasolką w śniegu*, 1767, drzeworyt, 27,2x20,2 cm, Art Institute of Chicago
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATwo_Lovers_Beneath_an_Umbrella_in_the_Snow.jpg 17
- RYC. 2. Kitagawa Utamaro, *Takashima Ohisa używająca dwóch lusterek by przyjrzeć się fryzurze*, 1795, drzeworyt, 36,2x25,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kitagawa_Utamaro_-_Takashima_Ohisa_Using_Two_Mirrors_to_Observe_Her_Coiffure_Night_of_the_Asakusa_Marketing_Festival_-_MFA_Boston_21.6410.jpg 18
- RYC. 3. Toshusai Sharaku, *Aktor Otani Oniji III jako Yakko Edobei*, 1794, drzeworyt barwny, 38,1x22,9 cm, Henry L. Phillips Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AToshusai_Sharaku-Otani_Oniji%2C_1794.jpg 19
- RYC. 4. Katsushika Hokusai, *Wielka fala w Kanagawie z cyklu 36 widoków na górę Fuji*, 1826–1833, drzeworyt barwny, 25x37 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATsunami_by_hokusai_19th_century.jpg 20

- RYC. 5. Édouard Manet, *Uliczna śpiewaczka*, 1862, olej na płótnie, 171x105 cm, Museum of Fine Arts, Boston
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Street_Singer_-_Google_Art_Project.jpg 46
- RYC. 6. Édouard Manet, *Flecista pułkowy*, 1866, olej na płótnie, 160x98 cm, Musée d'Orsay, Paryż
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_-_Young_Flautist,_or_The_Fifer,_1866_\(2\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_-_Young_Flautist,_or_The_Fifer,_1866_(2).jpg) 49
- RYC. 7. Édouard Manet, *Portret Emila Zoli*, 1868, olej na płótnie, 146.3x114 cm, Musée d'Orsay, Paryż
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_049.jpg 51
- RYC. 8. Claude Monet, *Japonka*, 1876, olej, na płótnie, 231,8x142,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet-Madame_Monet_en_costume_japonais.jpg 54
- RYC. 9. Edgar Degas, *Portret Jamesa Tissota*, 1867–1868, olej na płótnie, 151,4x111,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436144> 58
- RYC. 10. Edgar Degas, *Państwo Manetowie*, 1868–1869, olej, na płótnie, 65x71 cm, Miejskie Muzeum Sztuki, Kitakyushu, Japonia
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Degas_-_Das_Ehepaar_Manet.jpg ... 59
- RYC. 11. Edgar Degas, *W Luwrze: Mary Cassatt w Galerii Etruskiej*, 1879–1880, akwaforta, sucha igła, 26,8x23,2 cm, The Metropolitan Museum of Art
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.29.2/> 62
- RYC. 12. Edgar Degas, *Misa*, 1886, pastel na tekturze, 70x70 cm, Musée d'Orsay, Paris
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_031.jpg 64

- RYC. 13. Mary Cassatt, *List*, 1890–1891, akwatinta barwna, 34,6x22,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/352203> 68
- RYC. 14. Mary Cassatt, *Przymiarki*, 1890–1891, akwatinta barwna, 37,6x25,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_The_Fitting_-_Mary_Cassatt_-_overall.jpg 69
- RYC. 15. James McNeill Whistler, *Symfonia w bieli nr 2*, 1864, olej na płótnie, 76x51 cm, Tate Gallery, London
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cult-of-beauty-001.jpg>
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-symphony-in-white-no-2-the-little-white-girl-n03418> 74
- RYC. 16. James McNeill Whistler, *Purpura i róż – Lange Leizen z sześcioma znakami*, 1864, olej na płótnie, 93,5x61,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101800.html> ... 75
- RYC. 17. Paul Gauguin, *Wizja po kazaniu, czyli Walka Jakuba z aniołem*, 1888, olej na płótnie, 73x92 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_137.jpg
<https://art.nationalgalleries.org/art-and-artists/4940> 83
- RYC. 18. Paul Gauguin, *Martwa natura z drzeworytem japońskim*, 1889, olej na płótnie, 73x92 cm, Muzeum Sztuki Współczesnej, Teheran
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_121.jpg 84
- RYC. 19. Henri de Toulouse-Lautrec w kimonie, 1892, fotografia aut. Maurice Guibert (1856–1913), Albi, Musée Toulouse-Lautrec
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Guibert_5.jpg 86
- RYC. 20. Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Divan Japonais*, 1893, litografia barwna, 78x61 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910 (Catalog of an Exhibition Shown at The Cleveland Museum of Art, July 9 – August 31, 1975. Rutland, Vermont and Tokyo 1975, s. 108

- https://en.wikipedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_-_Divan_Japonais_-_Google_Art_Project.jpg 89
- RYC. 21. Henri de Toulouse-Lautrec, *Panna Loie Fuller*, 1893, litografia barwna, 36,8x25,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1970.534/>
Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910 (Catalog of an Exhibition Shown at The Cleveland Museum of Art, July 9 – August 31, 1975. Rutland, Vermont and Tokyo 1975, s. 110 93
- RYC. 22. George Breitner, *De Singelbrug bij de Paleisstraat in Amsterdam*, 1897, olej na płótnie, 100x152 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
<https://seanmunger.com/2015/06/02/historic-painting-the-singelbrug-near-the-paleisstraat-by-george-hendrik-breitner-1897/> 105
- RYC. 23. George Breitner, *Het oorringetje*, 1893, olej na płótnie, 57,5 x84,5 cm, Muzeum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
<http://collectie.boijmans.nl/en/object/101543> 107
- RYC. 24. George Breitner, *Geesje Kwak w kimonie*, fotografia, ok. 1894, Universiteitsbibliotheek Leiden
<http://www.thehistoryblog.com/archives/40345> 109
- RYC. 25. Utagawa Hiroshige, *Ogród śliw w Kameido*, 1856–1858, drzeworyt barwny, 35x22,5 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
https://en.wikipedia.org/wiki/File:De_pruimenboomgaard_te_Kameido-Rijksmuseum_RP-P-1956-743.jpeg 117
- RYC. 26. Vincent van Gogh, *Kwitnące śliwy*, 1886–1888, olej na płótnie, 55x46 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Bloeiende_pruimenboomgaard-naar_Hiroshige_-_Google_Art_Project.jpg 117
- RYC. 27. Utagawa Hiroshige, *Most Ōhashi, wieczorna ulewa w Adake*, 1857, drzeworyt barwny, 38x25 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hiroshige,_Sudden_shower_over_Shin-Ōhashi_bridge_and_Atake,_1857.jpg 118

- RYC. 28. Vincent van Gogh, *Most w deszczu*, 1886–1888, olej na płótnie, 73x54 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Brug_in_de_regen-_naar_Hiroshige_-_Google_Art_Project.jpg 118
- RYC. 29. Vincent van Gogh, *Kurtyzana*, 1887, olej na płótnie, 100,7x60,7 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_la_courtisane.jpg 119
- RYC. 30. Vincent van Gogh, *Kwitnące gałęzie migdałowca*, 1890, olej na płótnie, 73x92 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Van_Gogh_-_Blühende_Mandelbaumzweige.jpeg 121
- RYC. 31. Vincent van Gogh, *Portret „Ojca” Tanguy*, 1887–1888, olej na płótnie, 92x75 cm, Musée Rodin, Paryż
https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Van_Gogh_-_Bildnis_Père_Tanguy.jpeg 125
- RYC. 32. Frans Oerder, *Magnolias*, ok. 1910, olej na płótnie, 50,5x70,5 cm, kolekcja prywatna
<http://www.invaluable.com/auction-lot/attrib.-frans-david-oerder-1867-1944-netherla-12-c-13745cdaff> 136
- RYC. 33. Pieter Wenning, *Buddha with two vases*, n.d.,
<https://www.google.pl/search?q=Lessing+J.%2C+Berichte+von+der+Pariser%2C+Weltausstellung+1878&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-> 139
- RYC. 34. Pieter Wenning, *Hermanus*, n.d., olej na dykcie, 29,5x39,5 cm, kolekcja prywatna
<https://www.mutualart.com/Artwork/HERMANUS/11B56EC64DAAD596> 140